

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

PATRÍCIA PETER DOS SANTOS ZACHIA ALAN

**A TRADUÇÃO DA PROSA POÉTICA DE
KATHERINE MANSFIELD EM PORTUGUÊS:
UM ESTUDO COMPARADO**

PORTO ALEGRE

2011

PATRÍCIA PETER DOS SANTOS ZACHIA ALAN

**A TRADUÇÃO DA PROSA POÉTICA DE
KATHERINE MANSFIELD EM PORTUGUÊS:
UM ESTUDO COMPARADO**

Dissertação de Mestrado em Literatura
Comparada apresentada como requisito
parcial para a obtenção do título de Mestre
pelo Programa de Pós-Graduação em Letras
da Universidade Federal do Rio Grande do
Sul

Orientadora: Profa. Dra. Sara Viola Rodrigues

Porto Alegre

2011

PATRÍCIA PETER DOS SANTOS ZACHIA ALAN

**A TRADUÇÃO DA PROSA POÉTICA DE KATHERINE
MANSFIELD EM PORTUGUÊS: UM ESTUDO
COMPARADO**

Dissertação de Mestrado em Literatura
Comparada apresentada como requisito
parcial para a obtenção do título de Mestre
pelo Programa de Pós-Graduação em Letras
da Universidade Federal do Rio Grande do
Sul

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA COMPARADA

Data da defesa: _____ .

Resultado: _____ .

BANCA EXAMINADORA

Patrícia Lessa Flores da Cunha **Profa. Dra.** _____

Elizamari Rodrigues Becker **Profa. Dra.** _____

Neusa da Silva Matte **Profa. Dra.** _____

Sara Viola Rodrigues **Profa. Dra.** _____
Orientadora

Para José Alexandre e Mariana, com muito amor.

AGRADECIMENTO

Agradeço à Profa. Dra. Sara Viola Rodrigues, por sua orientação construtiva e paciente.

Agradeço à Profa. Dra. Patrícia Lessa Flores da Cunha, pela compreensão nos momentos difíceis.

Agradeço ao meu marido, José Alexandre, pelo incentivo e apoio constantes.

Agradeço à minha filha, Mariana, por ser fonte de inspiração para novos olhares sobre o mundo.

Agradeço aos meus familiares que, de alguma forma, estiveram envolvidos, pelo carinho permanente.

RESUMO

A presente dissertação analisa comparativamente as traduções dos contos *Bliss*, *Miss Brill* e *The Garden Party*, da escritora neozelandesa Katherine Mansfield, disponíveis ao leitor brasileiro. Mansfield é escritora de reconhecido talento na literatura de língua inglesa, e sua escrita se caracteriza por textos formalmente bem construídos e por narrativas com pouca ação, nas quais o centro são os conflitos internos dos personagens.

A comparação é realizada através da aproximação de trechos selecionados a partir de características formais, ou da tensão relativa ao momento narrado. O objetivo é verificar os procedimentos usados para a tradução da obra da escritora e, por consequência, da imagem da contista delineada e veiculada pelas diferentes traduções. Para tanto, são abordados, entre outros, os conceitos de conto moderno, de prosa poética, de tradução poética, proposto por Mario Laranjeira e de tradução como transcrição, de Haroldo de Campos.

Os tradutores estudados neste trabalho são Erico Verissimo, Ana Cristina César, Edla Van Steen, Eduardo Brandão, Julieta Cupertino, Maura Sardinha, Luiza Lobo, Marcos Eugênio Marcondes de Moura e Alexandre Barbosa de Souza. Defensores de diferentes concepções de tradução, cada um dos tradutores deixou sua marca no resultado de seu trabalho, a qual contribui para a construção da leitura que se fará da autora no Brasil.

Os textos são analisados à luz do referencial teórico apresentado, sendo apontadas as principais diferenças de tradução. Por fim, apresentam-se as conclusões do trabalho e propõem-se possibilidades de novas investigações.

Palavras-chave: Estudos de Tradução, Katherine Mansfield, Prosa Poética, Imagem e Literatura Comparada.

ABSTRACT

This thesis presents a comparative analysis of the translations of *Bliss*, *Miss Brill* and *The Garden Party*, short stories written by the New Zealander writer Katherine Mansfield. The *corpus* includes all the translations of the mentioned short stories available to Brazilian readers. Mansfield is a well known English writer, and her writing presents formally well-constructed texts and stories that show little action, but are full of internal conflicts.

The development of this work consists on the approach of selected excerpts, chosen either by their formal characteristics or the tension related to the story. The objective is to verify the procedures used in the translation of the author's writing and her image conveyed by the translation selection of words and other linguistic resources. For that, many ideas are taken into account, including, among others, the concept of modern short story, poetic prose, poetic translation, developed by Mario Laranjeira and translation as an act of "transcrição", developed by Haroldo de Campos.

The translators taken into consideration in this thesis are Erico Verissimo, Ana Cristina César, Edla Van Steen, Eduardo Brandão, Julieta Cupertino, Maura Sardinha, Luiza Lobo, Marcos Eugênio Marcondes de Moura and Alexandre Barbosa de Souza. Since each of these translators understands the translation process in a different way, they also create different ways of reading and interpreting the original text.

The selected short stories are considered according to the theoretical support and the most important translation differences are shown. At last, the conclusion brings the main ideas developed in the thesis and present new possible studies.

Key words: Translation Studies, Katherine Mansfield, Poetic Prose, Image and Comparative Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 VIDA E OBRA DE KATHERINE MANSFIELD	14
1.1 Escrita de Katherine Mansfield	17
1.2 Recepção de Katherine Mansfield na Inglaterra e no Brasil	21
1.3 O conto <i>Bliss</i>	24
1.4 O conto <i>Miss Brill</i>	34
1.5 O conto <i>The Garden Party</i>	38
2 ALGUNS ASPECTOS TEÓRICOS	45
2.1 Conto Moderno	45
2.2 Prosa Poética e sua Tradução	48
2.3 Tradução: algumas reflexões teóricas	58
2.4 Tradução e as Imagens do Outro	76
3 TRADUÇÕES DE KATHERINE MANSFIELD PARA O PORTUGUÊS DO BRASIL	82
3.1 Perfil dos Tradutores	82
3.1.1 Érico Veríssimo	82
3.1.2 Ana Cristina César	87
3.1.3 Edla van Steen	92
3.1.4 Eduardo Brandão	93
3.1.5 Julieta Cupertino	93
3.1.6 Maura Sardinha	93
3.1.7 Luiza Lobo	94
3.1.8 Carlos Eugênio Marcondes de Moura	94
3.1.9 Alexandre Barbosa de Souza	95
3.2 Comparação das Traduções de <i>Bliss</i>	95
3.3 Comparação das Traduções de <i>Miss Brill</i>	141
3.4 Comparação das Traduções de <i>The Garden Party</i>	156

4 COMENTÁRIOS SOBRE AS COMPARAÇÕES DAS TADUÇÕES	170
CONCLUSÃO	177
BIBLIOGRAFIA	182
ANEXO	191
Bliss	191
Miss Brill	202
The Garden Party	206

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem por objetivo analisar comparativamente as diferentes traduções de três textos da contista neozelandesa Katherine Beauchamp Mansfield (1888-1923), um dos grandes expoentes da literatura de língua inglesa do século XX. Tendo vivido a maior parte de sua vida na Inglaterra após a Era Vitoriana, ela é uma das responsáveis pela utilização de linguagem poética na narrativa e pela criação de contos sem enredo, nos quais prevalece o tratamento da epifania.

Tendo por prerrogativa as características da escrita de Mansfield, que serão oportunamente descritas quando dos comentários de seus contos, o cotejo de suas traduções busca identificar se houve o cuidado com a manutenção do estilo do original, recuperando no texto traduzido a excelência formal e a poeticidade, ou se houve outros procedimentos tradutórios que não priorizaram tais metas. Além disso, a análise comparativa busca identificar que imagem da contista é veiculada pelos textos em português. Para a comparação, foram selecionados trechos nos quais as histórias se mostravam mais tensas e significativas (seja pelo momento de conflito narrado, seja pela qualidade formal identificada), ou apresentavam maior contraste entre as traduções.

Os contos escolhidos foram *Bliss*, publicado em 1915, *Miss Brill*, publicado em 1921 e *The Garden Party*, publicado em 1922. Sua seleção se motiva por terem promovido a popularização da produção escrita da autora na Inglaterra e por serem representativos de sua literatura. Soma-se a isso o fato de que se obtém, através desses textos, análise da maior quantidade de seus tradutores no Brasil.

O trabalho está dividido em cinco capítulos, sendo o primeiro o que apresenta a escritora Katherine Mansfield. Nele estão relatados elementos biográficos e de sua produção literária como um todo. A vida da escritora foi plena de acontecimentos que acabaram por interferir diretamente em sua produção literária. Além disso, são comentados seus trabalhos publicados e a maneira como a crítica e o público os recebeu na Inglaterra e no Brasil. Também são apresentadas as resenhas dos contos cuja tradução será comparada e algumas considerações sobre as possibilidades interpretativas desses textos. A escrita de Mansfield é caracterizada por composições plurissignificativas, formalmente bem construídas e que se desdobram em textos com poucos acontecimentos, mas com rica temática, sendo necessário que se explore ao máximo os limites da significação.

As teorias que orientam as concepções de conto moderno, prosa poética, tradução e as imagens por ela vinculadas estão expostas no segundo capítulo, que tem por objetivo

fundamentar os critérios para a realização da comparação dos contos. São apresentadas as concepções teóricas de Mário Laranjeira, Massaud Moisés, John Dryden, Friedrich Schleiermacher, Walter Benjamin, Roman Jakobson, Haroldo de Campos, José Paulo Paes, Eugene Nida, além do contraponto de Rosemary Arrojo e Lawrence Venutti, relativas à caracterização da prosa poética, à tradução da poeticidade, à busca por equivalência em tradução (e sua possibilidade) e à tentativa de transposição criativa do original, adaptados para a escrita de Mansfield e para a finalidade deste trabalho. Com relação à imagem veiculada pelas traduções, são examinadas as considerações teóricas propostas por Nora Moll e Álvaro Manuel Machado e Daniel Henri Pageaux. Esses autores examinam o tipo de postura que o tradutor pode assumir frente ao estrangeiro e o quanto essa postura revela características daquele que observa. Ainda sobre o assunto, é apresentada a teoria de Andre Lefevere que destaca a motivação inerente às escolhas tradutórias, ainda que muitas vezes não seja consciente ou assumida pelo tradutor.

O terceiro capítulo apresenta os tradutores estudados neste trabalho, além da aproximação e comparação dos textos objeto de análise. São tradutores de Katherine Mansfield estudados (entre parênteses estão apresentadas as abreviaturas presentes nesta dissertação): Erico Verissimo (Verissimo), Ana Cristina César (Ana C), Edla Van Steen (Steen), Eduardo Brandão (Brandão), Julieta Cupertino (Cupertino), Luiza Lobo (Lobo), Maura Sardinha (Sardinha), Carlos Eugênio Marcondes de Moura (Moura) e Alexandre Barbosa de Souza (Souza). São trazidas pequenas biografias, levantamentos de trabalhos e orientações teóricas que possam vir a auxiliar na compreensão das motivações de suas escolhas tradutórias para os textos de Mansfield. Neste mesmo capítulo, são apresentadas as comparações dos trechos dos contos, selecionados a partir da tensão existente em inglês, da manutenção do caráter poético no texto traduzido ou das escolhas tradutórias disponíveis. São feitos comentários avaliativos e, por vezes, apresentadas sugestões que, no nosso entendimento, melhor se ajustam ao contexto apresentado ou ao leitor da atualidade.

O quarto capítulo apresenta considerações gerais sobre as análises promovidas no capítulo anterior, aproximando elementos dispersos nos contrastes dos diferentes fragmentos comparados. Nele são propostas generalizações a respeito das traduções comparadas, salientando as semelhanças e diferenças identificadas ao longo da avaliação.

Na conclusão, é feito um levantamento do progresso deste trabalho, apresentando as considerações mais relevantes de cada capítulo. Em seguida, são pontuadas questões sobre a manutenção do estilo dos textos e a influência das escolhas tradutórias na composição da

imagem da autora para o público alvo. Ainda, há o levantamento de possibilidades de novas investigações, para as quais esta dissertação possa contribuir.

Katherine Mansfield foi escritora de reconhecido talento e poder de inovação. Foi inconvençional tanto em sua vida pessoal quanto literária, deixando, além de suas obras, vasta quantidade de diários e críticas, nos quais transparece sua sensibilidade e compaixão para com o próximo. Seus textos são responsáveis por influenciar declaradamente uma geração de escritores de talento no Brasil. Verificar as formas tradutórias através das quais esta escritora chegou ao sistema literário brasileiro, e como se procedeu a transposição de sua temática e de seu estilo revelam a postura de nove tradutores de diferentes momentos históricos e formações frente ao texto estrangeiro e a posição que cada um assumiu relativamente às inovações propostas por Mansfield.

A hipótese inicial investigada neste trabalho é de que, de modo geral, todas as traduções do *corpus* utilizaram ferramentas linguísticas a fim de manter o máximo possível o estilo da escritora. Além disso, a leitura dos contos de Mansfield revela textos com poucas ações, mas repletos de conflitos internos em seus personagens. A escolha do vocabulário é fundamental para a adequada transposição desses momentos de tensão no texto, caracterizada, ora pela descoberta de um novo sentimento da personagem, ora pelo estado de suspensão na leitura provocado pela emergência de forte emoção despertada pelo prosear poético de Mansfield, ora pelo estado mesmo de epifania das protagonistas, e levanta-se a hipótese de que, de modo geral, todos os tradutores tenham sido cuidadosos com estas escolhas, embora o contraste vá revelar opções tradutórias mais adequadas do que outras, tendo-se em vista o perfil do original.

Em função das concepções de tradução defendidas por Erico Verissimo e Ana Cristina César, em especial no que se refere ao entendimento de que a tradução é uma dos vários fatores que contribuem para a formação autoral e à ideia de que o tradutor pode melhorar o original, são investigadas hipóteses específicas sobre a atuação dos dois escritores. Assim, levanta-se a hipótese de que Erico Verissimo apresente um trabalho particularmente cuidadoso com a manutenção da forma e com a escolha de vocabulário, especialmente naqueles trechos considerados mais tensos do texto. O público para o qual Verissimo traduziu (década de 1940) foi bastante diferente daquele que recebeu os demais contos, o que pode sugerir ao leitor de hoje que houve a busca de palavras mais “conservadoras”, resultando em um texto cuja manifestação de sentimentos expressa menos força. Para tanto, serão comparadas passagens que apresentam as características acima descritas e, em oposição às

demais escolhas tradutórias e às possibilidades despertadas pelo original, será verificado se houve manutenção da forma e busca por vocábulos com carga semântica menos intensa.

O texto de Ana Cristina César também merece atenção especial, em função de seu interesse crítico pela arte da tradução. Nos escritos deixados por César vê-se que ela entendia tradução como um dos vários componentes do processo criativo. Somam-se a isso suas idéias sobre o papel da mulher no contexto social e na intimidade, e as expectativas do público para quem ela traduzia. Será, assim, observado, no contraste das traduções, se ocorreram escolhas lexicais e construções linguísticas que fornecem descrições mais explícitas ou intensas dos sentimentos e das frustrações da protagonista, destacando uma intervenção mais evidente no original.

Com relação às comparações do conto *Miss Brill*, a hipótese é de que haverá uma tendência à diminuição importante dos recursos responsáveis pelo ritmo poético do conto em função das diferenças entre as duas línguas e das conseqüentes dificuldades de tradução. Os diários de Mansfield revelam especial cuidado com os efeitos estéticos deste conto, o que gera maior tensão na transposição entre as línguas. Para a verificação, serão considerados em especial a pontuação, a reprodução dos jogos rítmicos e lexicais, a sintaxe e a semântica a fim de verificar a recuperação em português das construções sonoras presentes em inglês.

Sobre o conto *The Garden Party*, a hipótese investigada é de que ocorrerá a diminuição dos traços que caracterizam o processo de amadurecimento da protagonista, em decorrência da sutileza com que Mansfield a construiu. Neste conto, particularmente, percebe-se a existência de muitos sentimentos não ditos, e mesmo não compreendidos pela protagonista. Esses subentendidos são fundamentais para a elaboração do significado da narrativa, e se revelam tanto nas escolhas lexicais quanto na estrutura usada para a construção do processo de amadurecimento de Laura. Serão, assim, comparados alguns destes momentos descritos ao longo do conto e será feito o cotejo a fim de verificar semelhanças e diferenças entre as escolhas tradutórias, observando quais delas parecem ser mais adequadas.

A hipótese acerca da imagem veiculada pelas traduções é de que todas associarão sua escrita ao uso de construções fortes e sutis, destacando as particularidades do feminino e as suas implicações sociais. Katherine Mansfield abordava sentimentos profundamente humanos, mas nem sempre associados ao feminino, tratando das diversas formas através das quais se convive com eles, o que por vezes gera um choque de realidade no leitor.

1 VIDA E OBRA DE KATHERINE MANSFIELD¹

Katherine Mansfield Beauchamp nasceu na Nova Zelândia, em Wellington, em 14 de outubro de 1888 e faleceu no ano de 1923, em Fontainebleau, sul da França. Er a terceira de uma família de seis filhos. Inteligente, imaginativa, voluntariosa e com a língua afiada, vivia “criando casos”.

Sua família era socialmente abastada e já estava na Austrália e na Nova Zelândia havia três gerações. Harold Beauchamp, seu pai, era um comerciante e banqueiro relativamente bem-sucedido e Anie Dyer, sua mãe, era carinhosa e devotada, embora não tivesse muita paciência com as travessuras criadas por Katherine. Em 1893 a família mudou-se para Karori, onde Katherine Beauchamp começou a construir as memórias de sua infância. Karori era uma pequena cidade próxima a Wellington, e lá Katherine dividia a classe tanto com crianças ricas quanto com as mais pobres. Seus primeiros contos foram publicados ainda nesta pequena cidade na Nova Zelândia, o primeiro deles em uma revista chamada *The Lone Hand*, quando a escritora tinha apenas 9 anos. No mesmo ano, ganhou um prêmio da escola por um texto chamado *The Sea Voyage*.

Em 1898 a família retornou a Wellington, onde foi morar em uma casa grande e ensolarada (mais tarde, esse local viria a ser uma de suas fontes de inspiração). No ano seguinte, um ensaio chamado *A Happy Christmas Eve* (precursor de *The Doll's House*) foi publicado no jornal *High School Reporter*, do Colégio para Garotas de Wellington.

Aos treze anos Katherine se apaixonou por Arnold Trowell, um violoncelista que em breve viajaria para a Europa com uma bolsa de estudos. Seus interesses passaram a variar entre a música e a literatura e ela começou a ter aulas de violoncelo com o pai de Arnold. Essa aproximação com a música poderá, como se verá mais tarde neste trabalho, ter influenciado na elaboração rítmica da escrita de Mansfield.

No começo de 1903, ela se mudou com as duas irmãs mais velhas para Londres, a fim de concluir seus estudos no *Queen's College*. Teve então suas primeiras vivências na metrópole, que possibilitavam condutas mais arrojadas e horizontes bastante maiores do que os de sua terra natal.

Nessa época teve um conto publicado na *Queen's College Magazine* onde também foi editora. As irmãs ficaram quatro anos em Londres e, durante esse tempo, Katherine

¹ As informações referentes à infância e à adolescência de Katherine Mansfield foram coletadas em ALLEGRO, Alzira Leite Vieira. “O Desconhecido”, de Katherine Mansfield: uma cena de desencontro. Disponível em <www.fatea.br/index.php/angulo/article/viewFile/251/208> Acesso em: 28 de setembro de 2010 e CUPERTINO, Julieta. Nota Biográfica. In: MANSFIELD, Katherine. *Diários e Cartas*. Traduzido por Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996, p. 9-11.

Beauchamp começou a escrever seus diários, hábito que cultivou até o fim dos seus dias. Embora os escritos desse primeiro período na Inglaterra tenham sido queimados pela escritora, ela deixou vasto material sobre sua rotina entre cartas e diários posteriores. Também nessa estadia conheceu Ida Constance Baker, sua amiga inseparável por toda vida.

Terminadas as atividades escolares, Katherine Beauchamp retornou à Nova Zelândia, onde intensificou sua vida literária. Sua terra natal passou a ser vista por ela como um local provinciano, onde seria impossível viver o estilo de vida que desejava. Publicou vários trabalhos na revista *Native Companion*, de Melbourne, que em seguida deixou de ser editada.

Em 1908, conseguiu convencer seus pais sobre seriedade de seus planos como escritora, e eles concordam com seu regresso a Londres custeado por uma mesada paterna. Ela retornou sozinha para uma cidade que vivia o fim da Era Vitoriana, com todo o vigor econômico e cultural e a repressão sexual que caracterizaram essa Era.

O retorno a Londres marcou o início de uma série de eventos que viriam a ser determinantes para sua vida. Já nos primeiros meses vivendo a liberdade londrina, ela, em três semanas, conheceu, casou-se e separou-se de seu primeiro marido, George Bowden. Ainda nesse período, engravidou e contraiu gonorréia, fatos que alterariam suas condições físicas e emocionais para sempre.

A gestação e as dúvidas quanto à adequação de seu comportamento sexual fizeram com que sua mãe a enviasse para a Baviera, onde perdeu o bebê. Em seguida, Anie Dyer retornou à Nova Zelândia e, em lá chegando, retirou o nome de Katherine Mansfield de seu testamento, o que fornece indicativos de como se desenvolvia o relacionamento entre mãe e filha. Na Alemanha foram produzidos seus primeiros contos a chamar a atenção das editoras inglesas, os quais continham forte sentimento antigermânico. Em retorno a Londres, mudou seu nome para Katherine Mansfield, como veio a ser conhecida.

A mudança de nome denotava mais do que uma simples escolha artística. A Katherine Mansfield que retornou a Londres desejava se distanciar da vida provinciana que levava na Nova Zelândia. Para tornar-se escritora, ela sentia que deveria afastar-se de seus pais e se aproximar de todas as benéfcies que a vida urbana moderna poderia lhe oferecer. O conto *Bliss*, analisado neste trabalho, foi escrito durante esse período.

Há ainda outros motivos para a mudança de nome: o modo de vida que levava em Londres tornou-a cada vez mais distante dos hábitos de sua terra natal. Os acontecimentos que marcaram seus primeiros meses de liberdade na metrópole comprometeram para sempre sua aproximação com os costumes de sua família, impossibilitaram que pudesse ter filhos,

interferiram no relacionamento com seu marido e, posteriormente, vieram a ocasionar sua morte.

Em 1911 Katherine conheceu John Middleton Murry, com quem veio a se casar em 1918. Juntos, eles editaram diferentes publicações que serviram de instrumento para a divulgação de textos inéditos e textos críticos feitos por Mansfield.

A Primeira Guerra Mundial trouxe, contudo, mudanças em sua forma de ver a humanidade, modificação identificada em diversos outros autores do período. Os horrores da guerra levaram a autora a um retorno a sua infância, afastada de toda a modernidade que havia produzido o combate.

Em 1915 reencontrou seu irmão mais novo, que havia ido para a Inglaterra servir ao exército. Com ele, que era o único membro da família por quem se sentia realmente aceita, a escritora relembrou momentos de sua infância por horas a fio, e era esse o impulso que faltava para que ela se voltasse para a sua terra natal. Um mês após sua chegada a Londres, porém, morreu Leslie, vítima da guerra.

Em seguida, surgiram em Mansfield os primeiros sintomas de tuberculose. A autora passou então a viajar pela Europa (sul da França, Paris, Suíça), muitas vezes sozinha, em momentos conturbados em função da guerra. Fraca, deprimida, ela passou a travar uma batalha que sabia perdida, e o desejo de retornar à terra natal fica evidente, conforme escreveu em seu diário em Setembro de 1921: *I wish I could go back to NZ for a Year. But I can't possibly just now. I don't see why not, in two years' time though.* (MANSFIELD, 1983: 194).²

Aqui se visualiza um dos vários paradoxos na vida de Mansfield. Embora boa parte de sua produção literária tenha sido inspirada em sua terra natal, durante um período importante de sua vida não era esse um local de conforto para ela. Não se sentia compreendida ou aceita naquele ambiente que era visto pela metrópole como o "fim da linha". Desejava a liberdade proporcionada pela modernidade vivida na Inglaterra.

A ida para Londres possibilitou uma série de aceitações a respeito de quem era, mas continha em si o fato de que a autora sentia-se deslocada também ali. Mansfield estava no limbo: não era parte nem da colônia, nem da metrópole. Esse isolamento foi um dos fatores que a afastou física e emocionalmente de sua família e que dificultou a satisfação plena em seus relacionamentos estabelecidos na metrópole.

² Gostaria de voltar para a Nova Zelândia por um ano. Mas simplesmente não posso agora. Apesar disso, não vejo porque não, dentro de dois anos. (tradução nossa).

A vivência da guerra fez com que Mansfield passasse a desejar profundamente exprimir a verdade³, que a modernidade não era capaz de expressar. Isso fez com que também a escritora se afastasse das orientações impostas pelos círculos literários modernos⁴ e buscasse uma literatura mais identificada com o público leitor, que tivesse no seu “tom” a realidade. Ela passou a considerar que a literatura moderna continha pouca “verdade”, e, a fim de resgatá-la, voltou-se para sua vida longe da metrópole.

Refletindo a respeito de sua obra até ali produzida e do caráter que desejava para as produções seguintes, ela escreveu em seu *Diário*, em setembro de 1920:

Gostaria de poder começar algum trabalho realmente criativo. Ainda não consegui. É a atmosfera, o... tom, que está difícil de achar. E sem isso nada é digno de ser feito. Tenho um tal horror à trivialidade... Uma grande parte do meu livro da Constable (*Bliss and Other Stories*) é trivial. É tarde demais para continuar fazendo rodeios, você não acha? Estão pondo abaixo as cerejeiras; o pomar foi vendido – essa é, de fato, a atmosfera que eu quero. (MANSFIELD, 1996: 178 – grifos da autora).

A vida de Katherine Mansfield foi, assim, marcada pela solidão e pela incompreensão. Este fato se refletiu em seus personagens, que, embora estejam inseridos em um grupo de convivência social, não se sentem parte dele.

1.1 Escrita de Katherine Mansfield

A obra de Mansfield é composta basicamente por contos, embora *At The Bay*, *The Dove's Nest* e *Prelude* tenham sido escritos como parte de uma novela que jamais viria a ser terminada.

Katherine Mansfield trabalhou arduamente na composição da tarefa de escrever, como se percebe pela leitura de seus diários. Consciente das dificuldades da atividade, ela buscava em outros escritores a experiência para o aperfeiçoamento de sua arte, sempre convicta da necessidade de esforço contínuo. Tchecov foi fonte inequívoca de inspiração, ampliada com trabalho intenso e incansável.

³ Embora Katherine Mansfield não tenha definido precisamente em seus diários e cartas o conceito de verdade, é possível depreender, através da leitura deles, que ela associava verdade à expressão e à reflexão sobre os sentimentos e as manifestações humanas, despreendida das convenções sociais e das amarras impostas pelas escolas literárias, especialmente as do século XIX.

⁴ Uma das características das vanguardas era o afastamento do público leitor, buscando produzir arte pela arte.

Sua obra apresenta duas características marcantes: o trabalho cuidadoso com a linguagem e os momentos de revelação das personagens.

Sobre a primeira característica, a própria Mansfield afirma em seu diário:

É uma coisa muito estranha, a forma pela qual se adquire a *arte* de escrever. Refiro-me aos detalhes. Por exemplo: em *Miss Brill*, eu escolho não apenas o comprimento de cada frase, mas até o som de cada uma delas. Escolho o subir e o descer de cada parágrafo para que se ajuste a ela, e que se ajuste a ela naquele dia, naquele exato momento. Depois de escrever leio em voz alta – inúmeras vezes – assim como alguém *ensaiaria* uma composição musical – na tentativa de fazer com que se aproxime cada vez mais da maneira como Miss Brill se expressava. Até que se ajuste a ela. (MANSFIELD, 1996: 212 – grifos da autora).

No momento histórico em que os contos foram produzidos, não era comum que o autor de prosa oferecesse à forma e ao ritmo a importância descrita acima por Mansfield. Nos padrões da época, o conto devia preocupar-se com a ação, o enredo, seu tema principal. A autora inova nesse sentido, já que o comprimento das frases, a sonoridade das palavras, a cadência da sentença, tudo está milimetricamente medido em sua obra, aproximando-a da poesia e corroborando o conceito de prosa poética, que será posteriormente aprofundado neste trabalho.

Refletindo sobre sua atividade em seu diário, assim ela manifesta seu cuidado com o aspecto formal: *Mas quero escrever, sobretudo eu quero escrever uma espécie de longa elegia para você. Talvez não em poesia. Nem em prosa, talvez. Quase com certeza num tipo de prosa especial.* (MANSFIELD, 1996: 62).

Há ainda outros recursos que a aproximam da poesia. A simbologia presente nas manifestações do conto e os paralelismos entre frases de um mesmo parágrafo são exemplares dessa característica. A construção de imagens através da descrição detalhada e da combinação de cores faz com que a escrita de Mansfield se pareça com uma pintura com palavras, aproximando-a do movimento Imagista⁵.

A palavra, tanto sua significação quanto sua apresentação, é cuidadosamente escolhida na obra de Mansfield. Sua posição com relação ao texto também não é casual. A esse respeito a autora escreve em carta a seu marido e editor John Middleton Murry, em outubro de 1920:

⁵ Imagismo é o nome dado a um grupo de poetas norte-americanos e ingleses que, em 1912, propõe um novo estatuto para a poesia: libertar a expressão de obscuridades e artifícios retóricos, privilegiando o uso de imagens visuais e abandonando o sentimentalismo rigoroso que dominava ainda a poesia. (<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/I/imagismo.htm>, acesso em 5 de agosto de 2011). Embora tanto quanto nossa pesquisa alcançou não exista trabalho vinculando a escritora ao Imagismo, há em seu texto elementos que lançam o leitor a fazer a conexão quase imediata com os poemas imagistas.

Estou mandando o conto. (...) Mas sei que posso confiar em você, que sabe como escolho minhas palavras; elas não podem ser mudadas. Se você não gostar, ou pensar que está errado, *tal como está*, prefiro que não o imprima. Tentarei fazer um outro. (MANSFIELD, 1996: 184- grifos da autora).

A obra de Katherine Mansfield não está centrada na ação, que é reduzida quase ao mínimo indispensável. Sua temática são os momentos do cotidiano, as pequenas alegrias e tristezas, os momentos de revelação. Interessa-se pelos sentimentos entre homens e mulheres, pais e filhos, a infância e os mortos. As descrições do mundo natural também são relevantes em sua obra, e são tão fortes quanto qualquer emoção humana. Essa temática já a identifica em seu contexto de criação literária, embora não fosse a única a escrever sobre esses temas. Assim, mais importância ganha a forma em seus contos, capaz de revelar os momentos de epifania das personagens através dos vários “espaços” que possibilita ao leitor.

A clareza e a concisão de sua escrita também são elementos que concorrem para a qualidade de seu universo literário. Dona de uma escrita elegante, a simplicidade e os “não-ditos” enriquecem de significação suas histórias.

Katherine Mansfield apresenta ainda uma escrita “imediatista”, que convida o leitor a acompanhá-la nos momentos vividos em seus contos, quase como testemunhas oculares. As narrativas são feitas através da alternância de perspectivas, ora exclusivamente do narrador, ora confusa com a da personagem principal. É através dessa perspectiva que as histórias são contadas, não ficando claro ao leitor, por vezes, se a narrativa é factual ou opinativa. O ponto de vista é lírico, aproximando-se da poesia na medida em que se aproxima da visão do “eu”. Embora o foco narrativo se apresente em terceira pessoa do singular, a narrativa transcorre como se fosse no interior do “eu”, correspondendo ora ao narrador, ora à protagonista, ainda que a delimitação não seja sempre clara. (MOISÉS, 2007).

Pelos aspectos expostos nesta primeira característica, o texto de Katherine Mansfield se mostra particularmente interessante para a análise de traduções. O cuidado formal do original é um desafio a ser considerado pelo tradutor que deverá, de nosso ponto de vista, atentando para as lições de Haroldo de Campos, transpô-lo tanto quanto possível para seu público leitor.

A segunda característica aqui mencionada, momentos de revelação das personagens, relaciona-se com os momentos epifânicos presentes nos textos. Em seu livro *Teoria do Conto*, Nádia Battella Gotlib comenta:

Epifania, tal como a concebeu James Joyce, é identificada como uma espécie ou grau de apreensão do objeto que poderia ser identificada com o objetivo do conto,

enquanto uma forma de representação da realidade. Para Joyce, segundo um dos capítulos de seu *Stephen Hero*, epifania é uma manifestação espiritual súbita, em que um objeto se desvenda ao sujeito. Trata-se, em última instância, do *modo* de se ajustar um *foco* ao objeto, pelo sujeito. Seria um último estágio desta tentativa de *ajuste*, que se faz primeiro por tentativas, depois, com sucesso. (GOTLIB, 2008: 51).

Sendo assim, no sentido literário do termo, epifania é uma revelação, momento em que, através de um acontecimento corriqueiro, cotidiano ou banal, o personagem tem sua consciência surpreendida por uma iluminação súbita.

Katherine Mansfield comenta esses momentos de descoberta em seu *Diário*, em fevereiro de 1920:

“Todavia, a gente sempre tem esses “lampejos”, em face dos quais tudo o que possamos ter escrito (o que já escrevemos?) – tudo (sim, tudo) que tenhamos lido, empalidece... As ondas, enquanto eu ia para casa, à tarde, e a espuma alta, do jeito como ficava suspensa no ar antes de cair... O que é que acontece naquele momento de suspensão? Ele é eterno. Naquele momento (o que estou querendo dizer, de fato?) está contida a vida inteira da alma. Somos arremessados – para fora da vida – somos “suspendidos”, e então arremessados de volta – para baixo, brilhantes, quebrados, cintilando nas rochas, partes da maré enchente e vazante. (MANSFIELD, 1996: 170).

Os contos de Mansfield giram em torno das descobertas desconcertantes. Nem sempre positivas ou compreendidas pelas personagens, o cerne do conto está em construir o ambiente que propicia a epifania e mostrar a ruptura que ela provoca, lembrando a personagem de que ela não sabe ao certo o que virá depois.

Em nossa opinião, boa parte dos momentos que propiciam a epifania ocorre em função da incompreensão e da solidão em que vivem as personagens. Nos textos ora em apreciação, tanto Miss Brill quanto Bertha Young (protagonista de *Bliss*) vivem momentos de solidão, embora externamente estejam acompanhadas ou busquem companhia. Laura, a protagonista de *The Garden Party*, ainda que propriamente não se sinta só, sente que não é compreendida por sua família, já que se posiciona no mais das vezes diferentemente dos demais e das expectativas que sobre ela recaem. Em *Miss Brill*, a protagonista vive só e busca em concertos justamente o encontro com o outro, a complementaridade da convivência. Bertha Young, embora casada e com uma filha, tem com o marido uma relação distante.

Sobre a filha e sua babá, o comportamento de Bertha mostra a pouca convivência entre mãe e bebê, conforme se percebe a seguir: *Bertha wanted to ask if it wasn't rather dangerous*

to let her clutch at a strange dog's ear. But she did not dare to. She stood watching them, her hand by her side, like the poor little girl in front of the rich little girl with the doll. (p. 4)⁶.

Possivelmente motivadas pela solidão, as personagens centrais de Katherine Mansfield vivem momentos de descoberta. Descoberta de sentimentos, de limitações, de motivações. Nem sempre essas descobertas têm implicações claras para as personagens, ou, mesmo, fica claro o que devem fazer com relação àquela nova perspectiva que se abre. O fato é que, uma vez que os novos sentimentos e as novas sensações foram revelados, não há como voltar atrás, e elas sabem disso. Suas vidas foram fortemente tocadas pela epifania.

1.2 Recepção de Katherine Mansfield na Inglaterra e no Brasil ⁷

O talento da escritora foi reconhecido pelo público desde cedo. No seu retorno a Wellington conseguiu, ainda com 18 anos, publicar textos na revista **Native Companion**, de Melbourne, que posteriormente veio a falir.

De volta a Londres, ela enviou vários manuscritos a diferentes editores, mas nenhum foi bem recebido. A qualidade de sua escrita foi finalmente reconhecida pelo editor da publicação *The New Age*⁸. No intervalo de tempo entre os anos de 1909 e 1911 ela foi colaboradora assídua da publicação, com uma série de contos escritos durante o período de convalescença na Baviera. A reunião desses contos deu origem a seu primeiro livro, em 1911, **In a German Pension**. Muito bem aceito pelo público e pela crítica da época, foi editado três vezes. Suas vendas foram subitamente interrompidas, porém, pela inesperada falência de seu editor. Passado este acontecido, Katherine Mansfield não quis novas edições do livro por considerar sua escrita imatura.

Ainda em 1911 conheceu John Middleton Murry, que veio a ser seu marido e editor. Ele estava envolvido com a revista *Rythim*, que posteriormente veio a se chamar *The Blue Review*, da qual a contista passou a ser colaboradora. Nela publicou intensamente, por vezes duas histórias por mês, tendo sido a maior parte delas republicadas em livros posteriores.

Após o término da revista, Katherine Mansfield não tinha onde divulgar seus textos. O conto *Something Childish but Very Natural*, escrito em 1913 foi recusado por diversos

⁶ Bertha queria perguntar se não era perigoso deixar um bebê agarrar a orelha de um cachorro estranho. Mas não ousava, e ficou ali, olhando as mãos abanando, como a menininha pobre em frente da menininha rica com a boneca. (MANSFIELD, Katherine. *Êxtase (Bliss)*. In CÉSAR, 1999: 311/12).

⁷ As informações referentes às publicações e à recepção da obra de Katherine Mansfield na Inglaterra foram obtidas em MURRY, John Middleton. Introduction. In: MANSFIELD, 1983: vii – xvii e <http://www.katherinemansfield.com/mansfield/her_write.asp>, acesso em 6 de julho de 2011.

⁸ Um dos vários veículos de publicação das novas ideias relativas à literatura surgidos em Londres no início do século XX.

editores. Somente em 1915 quando ela, seu marido e D. H. Lawrence produziram três edições de uma revista chamada *The Signature*, é que a escritora teve novamente espaço para seus contos. Com o término das publicações, porém, ela estava novamente sem ter onde expor seu trabalho.

Durante o período entre 1915 a 1919 somente três de seus escritos tiveram espaço para publicação na Inglaterra: *Bliss*, na revista **The English Review**, e *Pictures e The Man Without a Temperament*, no periódico **Art and Letters**. Foram publicados em edições independentes *Prelude* e *Je ne parle pas français*.

Nessa primeira publicação *Prelude* foi ignorado pela crítica especializada, e os poucos jornais que o comentaram não o consideraram em nada especial. O público em geral, contudo, mostrou-se bem mais receptivo a sua obra, enviando-lhe cartas com elogios e congratulações. Esses eram profundamente apreciados pela escritora, que via neles seu verdadeiro objetivo. Como já se disse na seção anterior, ela escrevia para contar a *verdade* ao leitor não especialista em literatura, cuja opinião valorizava.

Em 1919, John Middleton Murry tornou-se o editor da revista **The Athenaeum**, e Mansfield passou a redigir semanalmente críticas de novelas. Em seguida começou a escrever contos para a publicação mensal, usando as iniciais K.M., pelas quais se tornou conhecida. Foi neste período que os editores passaram a solicitar coletâneas de seus textos, e surgiu, em 1920, **Bliss and Other Stories**. O livro foi um grande sucesso de público e muito bem recebido pela crítica.

Em 1922 foi publicado seu terceiro livro, **The Garden Party**, que foi responsável por sua consagração.

Seu trabalho também é reconhecido por autores como H. G. Wells, John Galsworthy, Walter de la Maré, H. M. Tomlinson, Stacy Aumonier, além de Virginia Wolf, sua amiga e concorrente.

À época de seu falecimento, Katherine Mansfield tinha três livros publicados: **In a German Pension** (1911), editado por três vezes, **Bliss** (1920) e **The Garden Party** (1922). Todos eles haviam tido boa recepção da crítica.

O restante da obra foi editado posteriormente a sua morte pelo seu marido John Middleton Murry, a quem a escritora deixou todo seu trabalho.

No Brasil, a obra de Katherine Mansfield chegou pela tradução feita por Érico Veríssimo de **Bliss and Other Stories [Felicidade]**. Tendo influenciado o próprio tradutor, conforme se verá mais adiante, ela foi muito bem recebida pelo leitor brasileiro, e a primeira tiragem esgotou rapidamente, como se percebe pela transcrição abaixo:

Felicidade⁹

Ao publicar a tradução do livro de contos de Katherine Mansfield, *Felicidade* (Bliss), a Livraria do Globo não esperava pudesse essa encantadora obra obter o sucesso que vem alcançando no Brasil. Katherine Mansfield, pode-se dizer, constitui um caso à parte na literatura universal; seus contos, fugindo à técnica usual e embebidos de uma poesia diferente, revolucionaram toda a arte novelística inglesa. Hoje, já entre os próprios escritores brasileiros, encontramos inúmeros que procuram seguir a maneira de escrever inaugurada pela famosa autora de *The Garden Party*. E talvez tenha sido por isso que o nosso público, já compreendendo a grandiosidade da obra dessa escritora, tenha-a elegido como sua favorita, em se tratando de literatura, até certo ponto, leve e amena. Há muita gente que confessa não entender Katherine Mansfield. Mas é seu esposo, John Middleton Murry, quem explica esse fato: “Entender Katherine Mansfield – diz ele - é uma questão de sensibilidade, porque ela não nos deixou mais do que novelas que dão uma clara visão do tumulto de sua breve existência, novelas que eu classifico de ‘encantadoras’, pois que me contam das ânsias, dúvidas, breves intervalos de prazer e largos parênteses de desalento da vida de uma mulher que viveu sequiosa de metas inatingíveis, deslumbrada por um grande ideal de luz e pureza.”

Felicidade, cuja primeira edição de 3000 volumes já se encontra esgotada, será reeditada ainda este mês, para ingressar no seu sexto milheiro. (Apud ARBEX, 2002: 94).

O texto acima ilustra a boa aceitação do público à obra de Mansfield. Além de Erico Verissimo, responsável pela publicação da primeira tradução da escritora no Brasil, sabe-se que a autora influenciou vários escritores, seja através da leitura dos originais em inglês, seja através da referida tradução. A crítica literária Lúcia Miguel-Pereira referiu-se à escritora como... *essa diáfana inglesinha tuberculosa, cuja obra eterneceu o mundo que lê de uma suave emoção.*(MIGUEL-PEREIRA, 1992: 247-248). Além dela, Clarice Lispector também assim se manifestou sobre a obra da contista:

(...) aos quinze anos, com o primeiro dinheiro ganho com trabalho meu, entrei altiva porque tinha dinheiro, numa livraria, que me pareceu o mundo onde eu gostaria de morar. Folheei quase todos os livros dos balcões, lia algumas linhas e passava para outro. E, de repente, um dos livros que abri continha frases tão diferentes que fiquei lendo, presa, ali mesmo. Emocionada, eu pensava: mas esse livro sou eu! E, contendo um estremecimento de profunda emoção, comprei-o. Só depois vim a saber que a autora não era anônima, sendo, ao contrário, considerada um dos melhores escritores de sua época: Katherine Mansfield. (LISPECTOR, 2004: 22).

A leitura das passagens e a realização de novas traduções e edições, como as estudadas neste trabalho, revelam a boa aceitação da escrita da autora pelo público e, no Brasil, também pela crítica.

⁹ Nota publicada pela *Revista do Globo*, seção “Escritores e livros” de 26/10/1940, sem indicação de autor.

1.3 O conto *Bliss*

Nesta seção será apresentada uma resenha do conto *Bliss*, que relata a experiência de um misto de felicidade e excitação vivido por Bertha Young antes de descobrir a traição de seu marido. Ao voltar das compras, Bertha viu-se subitamente invadida por esse sentimento que não compreende e não consegue controlar. Chegou à casa, armou um arranjo de mesa com as frutas que comprara e, ao vislumbrá-lo, percebeu intensificados seus sentimentos, embora não os tivesse propriamente deixado de vivenciar.

Então Bertha foi ver a filha. A criança estava jantando e Bertha quis saber como tinha sido o seu dia. A babá contou que ela se comportara bem e que, durante o passeio no parque, agarrou e puxou as orelhas enormes de um cachorro desconhecido. A mãe se perguntou se tal atitude não teria sido perigosa, mas não chegou a verbalizá-la para a babá.

Bertha decidiu terminar de dar o jantar à filha, o que a babá não recebeu bem. Ainda assim, Bertha se impôs e a babá cedeu. Ela terminou de dar o jantar para a criança e, ao perceber seu amor pela filha, sentiu-se novamente invadida por aquele sentimento.

A babá retornou ao ambiente informando que uma ligação a aguardava. Era seu marido, Harry. Ele avisou que se atrasaria para o jantar e pediu que ela o servisse dez minutos mais tarde.

Bertha tinha convidados para o jantar. O casal Knight, do qual o marido estava abrindo um teatro, e a esposa era interessada em decoração de interiores. Além desses, eram convidados Eddie Warren, que acabara de publicar um livro de poemas, e Pearl Fulton, que Bertha não sabia o que fazia, mas por quem havia se apaixonado desde o momento em que vira no clube.

Uma informação relevante é dada a respeito de Bertha nesse momento do conto. O narrador informa que ela se apaixonou por Pearl como se apaixonava por mulheres bonitas e que revelassem algo surpreendente em suas personalidades. O que a atraía em Pearl Fulton era que, até certo ponto, ela parecia muito franca, mas ultrapassado esse limite ela era o mais absoluto mistério.

Bertha verificou os preparativos para o jantar. Reorganizou a sala, já arrumada pela empregada. Ela viu então a pereira toda florida em sua sacada. A árvore é descrita com exuberância de cores. Junto dela estavam dois gatos, um cinzento e outro preto, andando juntos em fila, esgueirando-se através do gramado.

Ela caminhou de um lado para o outro da sala, percebendo seus odores. Até que se atirou no sofá e, fechando os olhos, percebeu a pereira como um símbolo de sua própria vida,

que considerava muito satisfatória. Apesar de sentir-se cansada, decidiu subir a escada para vestir-se. Então identificou a semelhança entre sua roupa e a pereira.

Ela desceu para receber os convidados. Os primeiros a chegar foram o casal Knight, que relatou um episódio vivenciado no trem envolvendo um casaco. Em seguida chegou Eddie Warren, que estava aflito e desnorreado, graças à experiência que teve com um taxista que andava em alta velocidade.

Então a sra. Knight observou as meias de Eddie, e ele lhe diz que elas pareciam ter ficado mais brancas com a lua. Esse comentário lembrou Bertha de seus sentimentos inexplicáveis e ela mais uma vez os experimentou vividamente, e passou a achar seus convidados muito atraentes.

O senhor Knight perguntava por Harry, no exato instante em que ele chegou.

Bertha se apercebeu de que Pearl Fulton estava atrasada e eles cogitaram a possibilidade de ela ter se esquecido do jantar. Harry ridicularizou a convidada ausente, mostrando certo desprezo. Ele autorizou o jantar e todos seguiram conversando, um pouco descontraídos demais. E então ouviu-se o táxi de Pearl Fulton chegando.

Bertha tomou-a pelo braço e o sentiu gélido. Durante o jantar, Bertha percebeu que Pearl, mexendo sua sopa, entendia os seus sentimentos, como se a perguntasse *você também?*. A protagonista pensou que os demais convidados não eram capazes de entendê-los, mas que mesmo assim ela gostava deles, e que eles a faziam lembrar de uma peça de Tchekov.

Ela notou que seu marido estava gostando do jantar. Sua fala revelou uma série de descrições que associavam cores e sensações à sexualidade. De novo os sentimentos de Bertha tornaram-se exagerados.

Terminado o jantar, ela convidou a todos para o café. Sra Knight a pegou pelo braço e a acompanhou até a sala. Pearl Fulton inclinou a cabeça e seguiu-as logo atrás. Eles permaneceram conversando por alguns instantes. Neste momento, Pearl Fulton perguntou se eles tinham um jardim e Bertha interpretou este questionamento como um sinal de compreensão dos sentimentos por parte da amiga. Ela atravessou a sala, abriu as cortinas e as janelas e mostrou-lhe a pereira. Bertha tinha a impressão de que Pearl Fulton teria murmurado *sim, isso mesmo*, mas não tinha certeza.

Pearl sentou-se à vontade na cadeira mais baixa e mais funda e Harry ofereceu a todos cigarros. Pelo modo como Harry os ofereceu a Pearl e como ela os recusou, Bertha concluiu que ele manifestara seu desgosto pela convidada, e que ela percebera e se magoara. Ela pensou que deveria conversar com Harry sobre Pearl à noite, quando estivessem no quarto.

Em seguida se apercebeu de que desejava o marido e se perguntou se aquele desejo teria sido trazido pelo sentimento de felicidade.

A sra. Knight chamou-a para avisá-la de que estavam indo embora em função do horário do trem. Bertha acompanhou-os até a porta. Ao retornar para sala, encontrou os demais convidados preparando-se para sair também. Eddie Warren e Pearl Fulton combinavam de fazer juntos parte do trajeto de táxi para suas casas. Harry informou que havia um ponto de táxi logo na esquina, por isso não teriam de caminhar muito.

Quando Pearl Fulton dirigiu-se até o vestíbulo para colocar o casaco, seguida de Bertha, Harry subitamente tomou a dianteira e disse que ajudaria a convidada. Bertha decidiu deixá-los à vontade. Eles ficaram perto da lareira.

Enquanto Bertha e Eddie conversavam e ele procurava um texto, os dois se encaminharam, sem fazer ruídos, para o lado oposto da porta. Enquanto Eddie folheava o livro, Bertha olhou para o vestíbulo. Viu Harry com o casaco de Pearl Fulton no braço, ela de costas para ele, a cabeça inclinada. De repente, ele jogou o casaco longe, colocou as mãos nos ombros dela e virou-a de frente para ele, com violência. Harry lhe disse “eu te adoro” e Pearl acariciou-lhe o rosto e sorriu. As narinas de Harry tremiam e seus lábios ficaram repuxados para trás quando ele disse “amanhã”, ao que ela confirmou com uma piscada de olhos.

Eddie encontrou o poema que procurava e teceu considerações sobre a eternidade da sopa de tomate. Harry, em tom de voz alto, disse a Pearl Fulton que podia chamar-lhe um táxi, ao que ela respondeu não ser necessário. Ao despedirem-se, Pearl conservou os dedos de Bertha em suas mãos por mais um instante, exaltou a beleza de sua pereira e saiu seguida por Eddie. Harry fechou a casa. Bertha correu para a janela do jardim e refletiu sobre o futuro. Então observou que a pereira continuava linda.

Segundo Ana Cristina César (1999), em sua tradução do conto *Bliss*, a história é narrada de um ponto de vista limitado ou da *onisciência seletiva*: embora o leitor se prenda à mente de um dos personagens (no caso a protagonista Bertha Young), a história é narrada por uma terceira pessoa, o narrador. Portanto, trata-se de um texto com um “centro” ou “foco narrativo”, mas, sem que se abandone a terceira pessoa e os diálogos, a ação é delineada pela maneira de ser (ou pela consciência) de Bertha. Esse tipo de narração faz com que o leitor sinta que a ação está sendo filtrada através da consciência de um dos personagens e, ao mesmo tempo, se aperceba disso paralelamente ao que acontece com o personagem a quem se

está ligado. Através desse método, a autora busca limitar as funções de sua intervenção pessoal e a quantidade de informações a que o leitor poderia ter acesso¹⁰.

No mesmo sentido, a autora salienta que o ponto de vista da onisciência seletiva vislumbrado em *Bliss* assume formas básicas regularmente alternadas: estilo indireto livre (o narrador fala com palavras que somente Bertha poderia usar; a distância entre personagem e narrador é marcante e é possível detectar uma ironia velada por parte do narrador) e onisciência seletiva evidente (o narrador parte do ponto de vista da protagonista, mas mantém-se isento, usa a terceira pessoa e mantém um prudente distanciamento em relação à história). Contudo, não se observa inconsistência do ponto de vista da narrativa, uma vez que ele é sempre o mesmo, ora próximo da personagem, ora afastado.

Prossegue Ana Cristina César destacando que o tom da história, porém, não é tão consistente quanto o ponto de vista, uma vez que apresenta profundas oscilações de acordo com os acontecimentos narrados. Ocorre o tom poético, revelando seriedade do narrador em relação a determinado assunto; prosaico, revelando um olhar implícito de ironia; sinistro, entrevisto em breves momentos; lírico, nos momentos de forte sensação de felicidade; e neutro, quando o narrador está apenas dando descrições de cena.

Sobre o tema, o conto trata da descoberta de sentimentos. Bertha leva uma vida material e superficialmente completa: tem os amigos adequados e uma família, boa condição financeira, empregados que lhe atendem às necessidades. Mas o sentimento de completude é externo: internamente, Bertha tem lacunas.

Aqui se percebe uma das críticas presentes no texto, qual seja a da representação que cabia à mulher na alta sociedade inglesa da época. Sua satisfação interior não era relevante. A felicidade e o sucesso eram encontrados no social, através do preenchimento de expectativas exteriores, e não através da satisfação dos desejos íntimos, associados à verdade buscada por Katherine Mansfield.

O sentimento de felicidade e êxtase vivenciado pela personagem no momento retratado no conto abre caminho para a descoberta desse universo interior encoberto. E, por conta disso, Bertha não sabe o que fazer com esse sentimento, como lidar com ele e nem mesmo para onde ele vai levá-la. Ao perceber a traição no final do conto, a protagonista é remetida de volta à realidade.

¹⁰ Ainda sobre o assunto esclarece Maria Lucia Dal Farra, na obra **O Narrador Emsimesmado**. O Foco Narrativo em Virgílio Ferreira (1978: 29) que na onisciência seletiva “o narrador se restringe ao espírito de uma única personagem (...) sem, entretanto, assumir a primeira pessoa: o centro é fixo e tudo se resume à filtragem dessa mente específica.”

Outro ponto a salientar no conto *Bliss* é o uso de símbolos, dando o merecido destaque à imagem da pereira. A própria Bertha a reconhece como um símbolo de sua vida. A árvore está com as flores desabrochadas, sem nenhum botão ou pétala murcha, o que pode ser facilmente associado ao estado vivenciado pela protagonista. Seus sentimentos que estavam latentes como as flores em botão *desabrocharam* e fizeram-na sentir-se mais admirável, como se observa pela descrição presente na passagem em que Bertha e Pearl vislumbram o jardim juntas:

Both, as it were, caught in that circle of unearthly light, understanding each other perfectly, creatures of another world, and wondering what they were to do in this one with all this blissful treasure that burned in their bosoms and dropped, in silver flowers, from their hair and hands? (MANSFIELD, 2011: 16)¹¹.

Segundo Helen Nebeker, no ensaio *The Pear Tree: Sexual Implications in Katherine Mansfield's Bliss*, parcialmente reproduzido em *The Pear Tree As a Sexual Symbol in Katherine Mansfield's "Bliss"*, de Florian Burkhardt, só uma análise profunda dos símbolos pode auxiliar na adequada compreensão do texto.

Nesse sentido, é preciso empreender em um estudo do significado botânico da pereira para poder estabelecer relações entre a imagem formada pela árvore e o todo do texto. A pereira é por natureza bissexual e, por isso, é considerada “perfeita” botanicamente. Às vezes, ocorre que o órgão masculino amadurece antes do feminino, que ainda não se apresenta suficientemente maduro para a autofertilização. Por isso pode ocorrer que uma pereira, ainda que com floração perfeita, seja estéril. Assim, embora simbolize a perfeição, a árvore é na verdade incompleta, não funcional.

Bertha Young tem uma filha e, portanto, é fértil, mas sua relação com o bebê demonstra não ser de maternidade, mas quase de admiração. Ela pouco cuida da criança, e chega mesmo a compará-la a uma boneca *de menina rica*, ou seja, que merece admiração da *menina pobre* que não a tem. Bertha se comporta com a criança exatamente como se esperava que uma mãe de classe alta fizesse com a prole, mas essa conduta não a satisfaz. Sua maternidade, intensificada pelos sentimentos experimentados no conto, não se completa só

¹¹ Era como se as duas estivessem presas naquele círculo de luz extraterrena, entendendo-se uma à outra perfeitamente, criaturas de um outro mundo, perguntando-se o que fazer neste mundo com todo aquele tesouro sublime que queimava dentro do peito e se derramava em flores prateadas pelos seus cabelos e mãos? (CÉSAR, 1999: 319).

com a geração da criança, mas também com a atenção que ela exige. Por isso, Bertha não produziu o fruto, apenas a flor.

A análise anterior é relevante para o estudo do texto, especialmente no que toca às escolhas feitas pelos tradutores com relação aos adjetivos usados por Bertha para se referir ao bebê. A seção 3.2 tratará mais detidamente do assunto. Além disso, colaboram para uma melhor compreensão da personagem central, apresentando sua fragilidade frente à vida conjugal e familiar, justificando suas condutas e fornecendo dados para a compreensão dos sentimentos vividos por Bertha naquele dia.

Além da aproximação entre a exuberância da árvore e a de Bertha, há de se mencionar que a imagem da pêra, fruto da árvore que simboliza a vida da protagonista, contém em si forte apelo sexual. A relação se dá com seu formato, associado ao feminino, além de maciez e doçura, conforme se observa pela definição do símbolo: *Pereira- Nos sonhos a pêra é um símbolo tipicamente erótico, cheio de sensualidade. Isso deve-se, provavelmente, ao seu sabor doce, ao seu muito sumo, mas também à sua forma que evoca qualquer coisa de feminino.* (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1982: 520). No mesmo sentido, agora especificamente com relação à pêra: *segundo o psicanalista Aeppli, a pera aparece não somente na crença do povo e na poesia, mas também nos sonhos, como um símbolo manifestamente erótico, signo de sensualidades.* (AEPPLI, 1956).

O símbolo da pereira invoca, assim, o desejo descoberto por Bertha naquele dia. Outro aspecto relevante a ser mencionado é a possibilidade interpretativa de o desejo de Bertha ser despertado pela figura do sexo feminino de Pearl, que sugere tanto mistério ao longo do conto. Por essa leitura, Bertha descobre a possibilidade de o desejo ser-lhe despertado também por uma figura feminina.

Outro símbolo a ser destacado é a lua. No conto, ela aparece associada tanto ao sentimento de Bertha (que é intensificado pela percepção do astro), quanto aos personagens Eddie Warren e Pearl Fulton. Seu significado pode ser associado ao feminino, como informa o verbete abaixo:

Lua- É em correlação com o simbolismo do Sol que se manifesta o simbolismo da Lua. Os seus dois caracteres mais fundamentais derivam, dum lado, de a Lua ser privada de luz própria e ser apenas um reflexo do Sol; por outro lado, de a Lua atravessar fases diferentes e mudar de forma. É por isso que ela simboliza a dependência e o princípio feminino (salvo exceção), bem como a periodicidade e a renovação. Sob este duplo aspecto, ela é o símbolo da transformação e de crescimento. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1982: 418).

No conto, a lua aparece assim associada ao personagem Eddie Warren, que com seu comentário desperta os sentimentos de Bertha:

And Mrs Norman Knight: ‘Oh, Mr Warren, what happy socks?’
 ‘I *am* so glad you like them’, said He, staring at his feet. ‘They seem to have got so *much* whiter since the moon rose.’ And He turned his lean sorrowful young face to Bertha. ‘There is a moon, you know.’ (MANSFIELD, 2011: 11).

And still, in the back of her mind, there was the pear tree. It would be silver now, in the light of poor dear Eddie’s moon, silver as Miss Fulton, who sat there turning a tangerine in her slender fingers that were so pale a light seemed to come from them. (MANSFIELD, 2011: 15).¹²

Já a personagem Pearl Fulton aparece associada à lua em diversas passagens, como se percebe no trecho transcrito acima e se demonstra a seguir:

And then Miss Fulton, all in silver, with a silver fillet binding her pale blond hair, came in smiling, her head a little on one side. (MANSFIELD, 2011: 13).

(...) and Miss Fulton laid her moonbeam fingers on his cheeks and smiled her sleepy smile. (MANSFIELD, 2011: 21).¹³

Tomando em consideração os dois símbolos acima mencionados, a seguinte passagem se torna emblemática:

And the two women stood side by side looking at the slender, flowering tree. Although it was so still it seemed, like the flame of a candle, to stretch up, to point, to quiver in the bright air, to grow taller and taller as they gazed – almost to touch the rim of the round, silver moon.¹⁴ (Bliss, p. 16).

¹² E a sra. Norman Knight: “Ah, mas que escolha tão feliz de meias, Sr. Warren!”

“Fico *tão* contente que a senhora tenha gostado”, disse Eddie mirando os próprios pés. “Elas parecem que ficaram *muito* brancas desde que a lua surgiu no céu.” E voltando o rosto fino e angustiado para Bertha: “Tem lua cheia hoje, sabe?” (CÉSAR, 1999: 316).

E no fundo de sua mente ainda havia a árvore, que devia estar toda prateada agora, à luz da lua do pobre Eddie querido, prateada como Miss Fulton, que estava ali sentada virando uma tangerina nos seus dedos finos e tão pálidos que pareciam emanar uma luz. (CÉSAR, 1999: 318).

¹³ E então Miss Fulton, toda de prateado, com uma tira de prata prendendo o cabelo louro muito claro, entrou sorrindo, a cabeça ligeiramente inclinada para o lado. (CÉSAR, 1999: 317).

(...) e Miss Fulton pousou seus dedos cor de luar no rosto dele e sorriu seu sorriso sonolento. (CÉSAR, 1999: 322).

¹⁴ E as duas mulheres se deixaram ficar ali, lado a lado, olhando para a esguia árvore em flor. Embora imóvel, a árvore parecia estender-se para cima, subir, tremer no ar brilhante como a chama de uma vela, e crescer, crescer mais alto diante delas – quase tocar a borda da lua cheia prateada. (CÉSAR, 1999: 319).

A leitura do texto, somada às informações apresentadas sobre o significado do símbolo lua, corrobora a ideia de que o desejo de Bertha foi despertado por Pearl, não por Harry. A pereira, que assume formato fálico na citação acima e é associada ao sentimento experimentado por Bertha, quase toca a lua cheia prateada, associada no conto ao feminino e mais diretamente a Pearl.

Helen Nebeker, em seu já mencionado trabalho, aponta ainda os sinais de homossexualidade latente em Bertha, de acordo com sua leitura do conto. Segundo a autora, as evidências de tal assertiva têm início quando Bertha apresenta os convidados, em especial no modo como se refere a Pearl Fulton:

(...) and a ‘find’ of Bertha’s called Pearl Fulton. What Miss Fulton did, Bertha didn’t know. They had met at the club and Bertha had fallen in love with her, as she always did fall in love with beautiful women who had something strange about them. (MANSFIELD, 2011: 6).¹⁵

O toque de Pearl Fulton ainda desperta sensações: *What was there in the touch of that cool arm that could fan – fan – start blazing – blazing – the fire of bliss that Bertha did not know what to do with?*¹⁶ (MANSFIELD, 2011: 13).

Ainda outra descrição feita por Bertha sobre Pearl Fulton faz-se reveladora:

Her heavy eyelids lay upon her eyes and the strange half-smile came and went upon her lips as though she lived by listening rather than seeing. But Bertha knew, suddenly, as if the longest, most intimate look had passed between them – as if they had said to each other: You too? – that Pearl Fulton, stirring the beautiful red soup in the grey plate, was feeling just what she was feeling.¹⁷ (MANSFIELD, 2011: 13).

A pereira, tão perfeita e quieta quando Bertha a observa antes do jantar, parece agitar-se quando Bertha a observa junto com Pearl, conforme se percebe pela citação presente na página anterior (MANSFIELD, 2011: 16). No final do conto, porém, quando Bertha corre para a janela para ver a pereira após descobrir a traição de Harry, ela a percebe com a mesma beleza e exuberância de antes, mas desta vez novamente sem movimento.

¹⁵ (...) e um “achado” de Bertha chamado Pearl Fulton. O que Miss Fulton fazia Bertha não sabia ao certo. Elas haviam se encontrado no clube e Bertha se apaixonara por ela, como se apaixonava sempre por belas mulheres com alguma coisa de estranho. (CÉSAR, 1999: 313).

¹⁶ O que é que havia no contato com aquele braço que atiçava – incendiava – incendiava – o fogo do êxtase que Bertha não sabia como exprimir – e o que fazer daquilo? (CÉSAR, 1999: 317).

¹⁷ Suas pálpebras se fechavam pesadamente e aquele estranho meio sorriso ia e vinha dos seus lábios como se ela vivesse de ouvir e não de ver. Mas Bertha sabia, subitamente, como se elas tivessem trocado o olhar mais longo e íntimo – como se elas tivessem dito uma para a outra: “Você também?” – que Pearl Fulton, ao mexer a bela sopa vermelha no prato cinza, estava sentindo exatamente o que ela estava sentindo. (CÉSAR, 1999: 317).

Na leitura proposta por Helen Nebeker, estas passagens demonstram o caráter sexual da relação de Bertha com Pearl, ainda que a protagonista não tenha claro para si seu desejo pela amiga. Toda a proximidade e a intimidade presentes no trecho evidenciam que, sob o ponto de vista que conhecemos a história, a relação entre as duas é muito maior do que a de duas mulheres conhecidas do convívio no clube. Helen Nebeker defende que é Pearl o objeto de desejo de Bertha, não Harry, embora esta situação não seja aparente para a protagonista, conforme se vê pela passagem abaixo:

For in the following scene where Bertha is supposedly shocked at discovering her husband's infidelity, we see that Pearl remains the same silver image (...). It is Harry, the beast with nostrils quivering and lips curled back in a *'hideous'* grin, who assaults Bertha's sensitivity. (...) For it is not the shock of Harry's involvement which is at issue, but the horror of seeing this animal being unbelievably caressed by the silvery Pearl who answers his whispered *'To-morrow'* with an unuttered *'Yes'*. (NEBEKER apud BURKHARDT: 3 – grifos da autora).¹⁸

Apesar de, como já foi neste trabalho demonstrado, o desejo de Bertha ter sido despertado por Pearl, não nos parece, contudo, se possa afirmar categoricamente a homossexualidade da protagonista, e tampouco se mostra essa uma postura útil para os fins aqui almejados. Além disso, a própria personagem se apercebe de que deseja seu marido, sentimento até então desconhecido, como se observa pelo trecho:

For the first time in her life Bertha Young desired her husband.
Oh, she'd loved him – she'd been in love with him, of course, in every other way, but just not in that way. And equally, of course, she'd understood that He was different. They'd discussed it so often. It had worried her dreadfully at first to find that she was so cold, but after a time it had not seemed to matter. They were so frank with each other – such good pals. That was the best of being modern. (MANSFIELD, 2011: 19).¹⁹

Isso posto, parece que o texto sugere o despreparo afetivo da protagonista mais do que a descoberta da homossexualidade. Bertha está experimentando pela primeira vez o desejo,

¹⁸ Na cena seguinte, em que Bertha está supostamente chocada ao descobrir a infidelidade do marido, nós vemos que Pearl permanece a mesma imagem prateada. (...) Harry é a besta com narinas trêmulas e lábios apertados em um sorriso 'hediondo', que fere a sensibilidade de Bertha. (...) Então, não é a surpresa com o envolvimento de Harry que está em questão, mas o horror de ver este animal sendo inacreditavelmente acariciado pela Pearl prateada, que responde o seu 'A-manhã' sussurrado com um 'Sim' subentendido. (tradução nossa).

¹⁹ Pela primeira vez na vida Bertha Young desejou o seu marido.

Ela o tinha amado, claro, e tinha estado apaixonada por ele, mas nunca exatamente daquele jeito. E ela havia compreendido, é claro, que ele era diferente. Eles haviam discutido tantas vezes sobre isso. A princípio ela se preocupava terrivelmente ao descobrir que era tão fria, mas depois de um tempo não parecia mais importar. Eles eram tão francos um com outro – tão bons companheiros. Nisso residia o melhor de ser moderno. (CÉSAR, 1999: 321).

que pode ser despertado pelas figuras femininas sem que a identidade seja homossexual. Comprova, contudo, a afirmativa de que Bertha é imatura afetivamente, e que vivencia um crescimento relatado no decorrer do conto.

A época da escrita de *Bliss* foi marcada pelo movimento feminista das *suffragettes* londrinas, com o qual Katherine Mansfield parece ter afinidade, dado que, como se vê, o conto destaca a libido feminina e o fato de que a atração sexual pode ser despertada por um ser do mesmo sexo, evidenciando a fusão de ficção e realidade presente no texto. Considerando-se que o conto foi escrito alguns anos após o fim da Era Vitoriana, esses traços o caracterizam como um texto ainda mais moderno.

Ainda com relação aos personagens, se faz importante observar a aproximação existente entre os gatos e os personagens Eddie e Pearl. Enquanto Bertha observa pela primeira vez a pereira, eles surgem no conto: *A grey cat, dragging its belly, crept across the lawn, and a black one, its shadow, trailed after. The sight of them, so intent and so quick, gave Bertha a curious shiver. 'What creepy thing cats are!'* (MANSFIELD, 2011: 8).²⁰ Ao término do conto, a saída de Eddie Warren e Pearl Fulton remete à passagem dos gatos: *And then she was gone, with Eddie following, like the black cat following the grey cat.* (MANSFIELD, 2011: 21).²¹ A aproximação acima exposta permite interpretar que os dois personagens, associados no conto à lua e ao feminino, são, assim como os gatos, intuitivos, incontroláveis, dóceis e dissimulados²², características que juntas afligem Bertha.

As figuras masculinas também devem ser consideradas. Em seu conto *Conversa com o fantasma de K. Mansfield*, Érico Veríssimo (1942: 57-68) cogita a hipótese de as figuras masculinas dos contos de Mansfield serem inspiradas na figura do pai da autora. São criaturas em geral inferiores, ridículas, egoístas e vaidosas, e, tal como Harry, não têm consideração pela fragilidade das figuras femininas que os acompanham (Bertha). Encontram duas saídas: ou as submetem às suas vontades, desconsiderando seus desejos, ou afastam-se emocionalmente delas, como em *Bliss*, em que Harry, depois de não encontrar reciprocidade em seu desejo por Bertha, acaba por constituir uma amante.

²⁰ Um gato cinzento, arrastando-se pelo chão, atravessou furtivamente o gramado, seguido por um gato negro, como se fosse a sua sombra. A passagem dos dois gatos, tão precisa e rápida, provocou em Bertha um estranho arrepio.

“Gatos são coisas aflitivas!” (CÉSAR, 1999: 314).

²¹ E então ela partiu, Eddie atrás, como o gato negro seguindo o gato cinzento. (CÉSAR, 1999: 322).

²² O símbolo do gato, embora bastante heterogêneo, é associado tanto a tendências benéficas quanto maléficas, em função de sua atitude doce e ao mesmo tempo dissimulada. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1982).

Especificamente com relação aos desejos relacionados a Harry, é importante mencionar a associação que o personagem faz entre comida e sexualidade, conforme se observa na passagem em que declara sua paixão pela carne branca da lagosta e no trecho em que associa a maquiagem das dançarinas egípcias à sua paixão desenfreada por sorvete de pistache (MANSFIELD, 2011: 14). Os dois alimentos destacados por Harry remetem às cores da pereira (verde e branco), associada ao desejo despertado pelo feminino, como se observa pela leitura dos comentários acima. Percebe-se que o marido de Bertha entende que tanto a comida quanto o sexo oposto devem atender suas necessidades. As duas estão associadas por cumprirem a mesma função de despertar e atender necessidades naturais, e não há menção ao comportamento do personagem frente à questão da satisfação dos desejos das mulheres.

As considerações acima expostas buscam explorar as várias possibilidades de interpretação despertadas pelo texto em inglês. Funcionam por isso como ferramentas para a reconstituição do texto traduzido mantendo, tanto quanto possível, a polissemia do original. Outros aspectos específicos dos trechos analisados serão considerados posteriormente, na comparação das traduções entre si e com o texto-fonte.

1.4 O conto *Miss Brill*

Nesta seção será apresentada uma resenha do conto *Miss Brill*, que trata da solidão e da forma através da qual a protagonista a enfrenta, especialmente quando percebe a maneira grosseira através da qual um jovem casal a descreve.

Mesmo com o tempo bom, Miss Brill havia decidido usar a sua pele de raposa. Ao mesmo tempo em que se sentia entusiasmada, algo suave e triste agitava-se em seu peito. A rua estava cheia e a banda tocava alto porque a temporada havia iniciado. Miss Brill observou que, embora a banda tocasse sempre aos domingos, ao início da temporada tocava diferente. Viu que o maestro estava de casaca nova e que a música lhe era conhecida.

Ao seu lado, no seu banco "especial", estavam duas pessoas: um senhor idoso, bem vestido e apresentado, e uma senhora grandalhona com um novelo sobre o avental. Miss Brill notou que eles não falavam, o que a decepcionou, uma vez que se considerava especialista em ouvir conversas como se não o estivesse fazendo, "participando" da vida alheia.

Ela pensou que em breve os dois iriam embora. Então constatou que no domingo anterior também não havia sido tão interessante o concerto. Próximo a si tinha estado um casal do qual a esposa passou todo tempo tecendo considerações sobre sua necessidade de usar óculos e as dificuldades que isso acarretaria. O marido, pacientemente, apresentou-lhe

uma porção de soluções para os problemas elencados, mas nada parecia satisfazer a mulher. Miss Brill sentiu vontade de sacudí-la.

O casal com quem compartilhava o banco estava imóvel e Miss Brill decidiu então procurar outras pessoas para observar. Viu que por todos os lados pessoas desfilavam, paravam para conversar perto dos canteiros e compravam flores de um velho mendigo. Ela observou as brincadeiras das crianças e as demais pessoas que assistiam ao concerto. Notou que eram quase sempre os mesmos que presenciavam o espetáculo e que eles tinham algo de esquisito, pareciam ter saído de armários.

Miss Brill notou a natureza e as pessoas que a cercavam, tirando conclusões sobre elas. As descrições das cenas seguem acompanhando a música da banda. A protagonista começou a pensar em como toda aquela situação era excitante e concluiu que ela a percebia como se fosse uma peça de teatro. Era como se todos, inclusive ela, fossem atores, o que a levava a crer que, se um dia faltasse, alguém perceberia, já que fazia parte da encenação. A explicação do teatro justificava a sua vontade de sair toda a semana no mesmo horário e sua vergonha em dividir com seus alunos de inglês sua programação de domingo à tarde.

Pensou então no senhor inválido para quem lia o jornal. Ela observou que, se ele tivesse morrido, ela custaria a perceber e tampouco se importaria. Mas ele, subitamente, saberia que seu jornal era lido por uma atriz, o que lhe entusiasmaria.

A banda havia feito uma pausa e em seguida tornou a tocar. Miss Brill começou a imaginar que naquele momento haveria cantos e que ela e os demais membros da platéia participariam. Era como se todos ali fossem parte de um musical e, por isso, se compreendessem.

Nesse momento, um jovem e apaixonado casal sentou-se no mesmo banco onde estava Miss Brill. Para ela, o herói e a heroína haviam chegado do iate do pai dele. Ela preparou-se para ouvi-los.

O jovem casal falou grosseiramente que não entendia o que a velha senhora (Miss Brill) fazia ali, por que ela não levava sua cara murcha e velha para casa. A jovem comentou ainda que achava sua estola de pele parecida com um peixe frito.

Então Miss Brill, que costumava comprar uma fatia de bolo de mel aos domingos e o comê-lo acompanhado de chá, naquele dia voltou para casa sem entrar na doceria e sentou-se em seu quarto. Ela guardou sua estola, cuja caixa permanecia sobre a cama. Quando a fechou, pareceu-lhe ter ouvido alguma coisa chorar.

Como se pode perceber pelo resumo acima, o texto Miss Brill trata essencialmente da solidão, do deslocamento, da alienação e do sentido da vida. Para tanto, o ponto de vista

usado no conto também é o da onisciência seletiva, dado que ora o narrador fala por si só, ora miscigena-se à protagonista. Assim, deixa o leitor perceber o mundo sob o olhar da personagem, ao mesmo tempo em que ela o percebe, sempre usando a terceira pessoa. Em momento posterior (parte final do conto), assume a condução da narração, mas mesmo assim informa somente as percepções, pensamentos e condutas vistas sob o prisma de Miss Brill. Não há, em nenhum momento do conto, imparcialidade ou julgamento por parte do narrador. Ele comporta-se como se colado à protagonista, podendo ler seus pensamentos, suas ações, suas reflexões e dando-lhe voz, uma vez que as aparições do narrador servem para explicar condutas e informar padrões de comportamento. Em outros momentos, mostra-se afastado dela, mas mesmo assim o ponto de vista é um só, qual seja o da protagonista.

Miss Brill é uma senhora solitária e contemplativa. Desempenha duas atividades sociais: dá aulas de inglês e faz leituras para um senhor idoso. No mais do tempo, permanece tentando preencher sua vida com reflexões sobre a vida alheia, que tira a partir dos trechos de conversa que é capaz de ouvir na rua. Ela permanece invisível, somente observando e julgando as pessoas.

A protagonista nem mesmo se percebe só, tamanha a força que faz para preencher seus vazios. Para isso, seus passeios de domingo à tarde são momentos privilegiados. Ali ela tem a oportunidade de se sentir confortada pelo fato de ser uma atividade repetida, de encontrar outros iguais a ela (ainda que não perceba), de reconhecer muitos dos que habitualmente frequentam o lugar. Pode ainda observar os comportamentos das pessoas, ouvir suas conversas, tirar suas conclusões a respeito dos mais diversos assuntos. Jamais, porém, suas conclusões remetem a reflexões sobre sua vida, se não a julgamentos de valor e orientações sobre o que e como as pessoas devem agir.

Miss Brill descreve as pessoas com quem convive de maneira bastante pejorativa. Adjetivos como *odd*, *silent*, *old*, *comen from dark little rooms* são usados para descrevê-los. Miss Brill os vê como criaturas estranhas, mas não se apercebe de que suas descrições externas são incompatíveis com sua realidade interna. Todo o conflito do conto está justamente na sobreposição entre a imagem criada pela protagonista e que lhe é exterior (e, como vimos, pejorativa), e a maneira como a mesma protagonista é vista pelos demais. O choque ocorre porque as duas imagens são a mesma, embora a protagonista não tivesse clara essa percepção.

Aqui se vê o isolamento de Miss Brill. Embora ela esteja cercada de pessoas e tenha vida social, ela não consegue estabelecer relações. Mantém somente um contato superficial, mesmo com aqueles com quem efetivamente conversa. Como sabemos pela leitura do conto,

não há troca entre Miss Brill e o senhor para quem ela lê e, como ela própria informa, sente vergonha de dizer a seus alunos de inglês o que faz nos domingos à tarde.

Miss Brill passa preenchendo sua vida com a preocupação em torno de uma rotina de acontecimentos frugais: a compra do bolo, o chá, a pele que veste aos domingos, o comportamento do senhor para quem lê, o modo como os demais se comportam... Até que um domingo à tarde ela parece, no auge de sua imaginação fértil, encontrar o sentido de sua vida: fazer parte de uma grande peça de teatro. Assim, todas as trivialidades com que preenche seus dias passariam ter sentido, pois seriam parte de uma obra de arte que demanda a atenção e o cuidado com todos os tipos de detalhes que compõem os personagens e os papéis. Ela passaria a ser uma pessoa importante, não uma senhora abandonada, mas uma atriz que cumpre com dignidade seu papel.

A raposa é elemento importante para a leitura do conto. No início da narrativa, ela representa o estado de animação de Miss Brill, que decide usá-la ainda que não esteja frio suficiente. Já neste momento há o pressentimento de que algo ruim aconteceria, mas a protagonista faz força para ignorá-lo em função da magnitude do dia. Quando ocorre o encontro com o jovem casal, novamente a raposa aparece, agora como um dos elementos com relação aos quais Miss Brill é hostilizada. Por fim, a protagonista volta para casa, novamente a raposa é a exteriorização da tristeza da personagem. A raposa ainda se assemelha a Miss Brill no sentido de ser também ela solitária, moradora de uma “caixa”, de lhe ser atribuída satisfação por passear naquele dia e, por fim, por terminar a narrativa triste, de volta ao seu lar. A raposa, assim, comporta-se tal como Miss Brill.

De acordo com o dicionário (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1982: 561), são vários os significados atribuídos ao símbolo *raposa*, entre eles:

Independente, mas satisfeita por o ser; activa, inventiva, mas ao mesmo tempo destruidora; audaciosa, mas medrosa; inquieta, astuciosa, porém desvolta, ela encarna as contradições inerentes à natureza humana. (GRIP, 52). Tudo o que a raposa pode simbolizar, herói civilizador ou cúmplice de fraudes em inúmeros mitos, tradições e contos pelo mundo, talvez desenvolvido a partir deste retrato, que, para começar, é mesmo o da raposa no folclore francês (original: *goupil*, *golpelha*), cuja ambivalência é bem conhecida.

Como se percebe pela leitura do verbete acima, a simbologia da raposa em muito a aproxima das características atribuídas a Miss Brill, que ao mesmo tempo em que se sente só, não toma nenhuma providência no sentido de modificar tal estado (nem mesmo sugere que deseje deixar de ser só).

Da leitura do conto, é possível salientar que Miss Brill representa todo o vazio e a falta de *verdade* (conceito perseguido por Mansfield em sua literatura) que assolava a nascente sociedade moderna, dedicada que era a uma porção de apegos morais que acabavam por tomar o tempo a ser dedicado às construções internas importantes. Destaca ainda que, na perspectiva apresentada por Miss Brill, todos são atores e, portanto, todos estabelecem relações *falsas*, superficiais, uma vez que são determinadas por suas atuações. A protagonista não constrói relações com os membros do grupo social em que vive, não se identifica com eles, embora sejam aparentemente muito semelhantes ao que se percebe pelas descrições que faz. Ela permanece a maior parte do tempo observando, *fitando* os demais; também é saída de um *armário*; tal como eles, vive sem estabelecer conexões com os outros presentes no contexto do conto.

O ritmo é fundamental para a obra. Isso porque a própria Miss Brill no trecho *But even the band seemed to know what she was feeling and played more softly, played tenderly, and the drum beat, "The Brute! The Brute!" over and over*²³ (p. 186) mostra como todo o contexto acompanha e concorda com suas conclusões. A banda dita os acontecimentos observados por Miss Brill: toca mais rápido conforme sejam mais intensos os momentos observados; mais triste, conforme as decepções e sofrimentos vistos; mais alegres conforme assim o sejam as cenas descritas. Ao menos, esta é a percepção que o narrador nos permite ter, dado que nos apresenta o conto através do ponto de vista da protagonista. Para ela, a música funciona como uma personagem, que acompanha suas observações sobre o mundo que a cerca.

Também o ritmo da narrativa acompanha a banda. Ela é mais intensa nos momentos em que Miss Brill observa o mundo à sua volta, e mais lenta e melancólica nos trechos em que ela reflete sobre as observações feitas. Por isso, a pontuação e as escolhas lexicais são elementos fundamentais para a recriação estética do conto. Tornam o texto mais rápido ou mais lento conforme o número de vezes em que aparecem, e verificaremos se foram levadas em consideração quando das escolhas feitas pelos tradutores.

1.5 O conto *The Garden Party*

Nesta seção será apresentada a resenha do conto *The Garden Party*, que trata do processo de amadurecimento, da incompreensão e do deslocamento de uma jovem diante de

²³ Até mesmo a banda parecia saber o que ela estava sentindo e tocou mais baixinho, tocou ternamente, e o tambor rufou – bruto! Bruto! – uma porção de vezes. (MANSFIELD, 1999:48).

sua família. Aborda ainda o relacionamento entre as diferentes classes sociais e as implicações de conduta pertinentes.

A história inicia com a constatação por parte dos personagens de que o dia estava perfeito para uma festa no jardim. Laura, a protagonista, foi encarregada de orientar os trabalhadores sobre o local para a montagem do toldo para a festa, de maneira a obter um arranjo adequado para os convidados. Embora tentasse parecer severa, ela se encantou com o comportamento dos montadores, que, por fim, decidiram onde o toldo deveria ser instalado. Laura refletiu sobre como lhe era agradável a companhia e o comportamento daqueles homens, e sobre como gostaria de poder se relacionar com eles em lugar de se relacionar com as pessoas de seu convívio. Ela concluiu que para ela as diferenças entre classes sociais não deveriam ser consideradas.

O telefone tocou. Era para Laura. Ela correu para atender, mas antes de fazê-lo foi interrompida por seu irmão. Quem lhe aguardava ao telefone era sua amiga Kitty, que lhe informou que compareceria para almoçar. A sra. Sheridan, mãe de Laura, sugeriu que Kitty usasse o mesmo chapéu da festa do domingo anterior. Elas acertaram o almoço para uma hora.

Laura considerou o ambiente ao seu redor encantador. Chegou o florista e ela se surpreendeu com a quantidade de flores iguais entregues. A mãe apareceu subitamente e informou que havia sido ela quem fizera a encomenda. Após receber o carinho da filha, a sra. Sheridan determinou onde deveriam ser colocadas as flores, com o que Laura concordou.

Enquanto isso, Jose e Meg, irmãs de Laura, e Hans, funcionário da casa, organizavam o ambiente para a festa. Jose decidiu retirar todos os móveis da sala, deixando somente os sofás e as cadeiras. Em seguida, ensaiou uma música sobre como a vida é cansativa, ao som do piano, para o deleite de Meg, Laura e da sra. Sheridan, que acabavam de chegar. O ensaio foi interrompido pela empregada, que perguntou a sra. Sheridan se ela tinha as bandeirinhas²⁴ para os sanduíches. Por seu comportamento, as filhas perceberam que sua mãe não as tinha. Então a mãe pediu que a empregada informasse à cozinheira que em dez minutos as levaria.

A sra. Sheridan orientou as filhas a se organizarem para a festa. Laura devia ajudá-la a encontrar o envelope com as indicações dos sanduíches e escrever as bandeirinhas com os nomes dos recheios. Jose acalmaria a cozinheira quando passasse pela cozinha, pois a mãe estava com medo de que, nervosa, ela não executasse suas tarefas adequadamente naquela manhã.

²⁴ Bandeirinhas são pequenos pedaços de papel ou plástico coloridos, usados para indicar o recheio dos sanduíches (HOUAISS, 2001).

Feitas as bandeirinhas, Laura foi levá-las para a funcionária e encontrou Jose tranquilizando-a, ainda que ela não parecesse nervosa. Ela informou que haviam sido feitas quinze variedades de sanduíches, e parabenizou a cozinheira.

A cena é interrompida pela chegada do entregador de bombas²⁵. Laura e Jose já estavam muito grandes para apreciar bombas, mas, apesar de terem recusado a primeira proposta da cozinheira, devoraram cada qual uma. Decidiram então sair pela porta dos fundos para verificar se o toldo já estava pronto. Mas ao tentarem sair, encontraram os funcionários da casa com as feições entre surpreso e horrorizado. Somente o entregador de bombas parecia se divertir com a situação, pois estava relatando a sua história sobre a morte de um charreteiro que morava na vizinhança. Informou ainda que o morto deixava mulher e cinco filhos.

Imediatamente Laura puxou a manga da roupa de sua irmã Jose e perguntou como deveriam fazer para suspender a festa. Jose respondeu que não havia nenhum sentido em cancelar a festa, já que ninguém esperava isso delas, era uma imensa extravagância da irmã e não traria de volta a vida daquele trabalhador que ela presumia fosse um bêbado. Laura refletiu sobre a inconveniência da música da festa em um velório e sobre a localização dos bangalôs onde moravam os operários, próximo ao local onde a banda estaria instalada. Embora fossem proibidos quando pequenos de frequentarem o lugar, Laura e Laurie já o haviam visitado algumas vezes em suas rondas, pois acreditavam que era importante conhecer e visitar tudo.

Indignada com a postura adotada por Jose, em especial ao presumir que o morto era bêbado, Laura decidiu perguntar à mãe qual sua opinião sobre os acontecimentos. Dirigiu-se então ao seu quarto e a encontrou se arrumando para o evento da tarde. A mãe comportou-se exatamente da mesma maneira que a irmã, dizendo não haver motivo para cancelar a festa, uma vez que ela não compreendia como os vizinhos podiam manter-se vivos naquelas moradias, e que foi só por acaso que elas ficaram sabendo da morte do sujeito. Se não soubessem do ocorrido, teriam a festa mesmo assim. A mãe colocou o chapéu que tinha em seu colo na cabeça da filha. Laura sentiu-se ainda mais desconfortável com relação ao comportamento da mãe, porque ela parecia estar se divertindo com o falecimento do vizinho. Após a insistência de Laura, a sra. Sheridan perdeu a paciência e afirmou ainda que pessoas como aqueles vizinhos não esperavam delas o cancelamento da festa e que Laura estava sendo muito inconveniente estragando a diversão dos demais.

²⁵ Bomba- espécie de bolo pequeno com recheio. (ROCHA, 1996: 95).

Ao terminar a conversa que estava tendo com sua mãe e entrar em seu quarto, Laura se viu com o chapéu e se achou bonita. Considerou a hipótese de sua mãe estar certa e de ela estar mesmo sendo extravagante, o que ela realmente desejava. Decidiu então pensar na situação dos vizinhos somente após o término da celebração.

Terminado o almoço, estavam todos prontos para a festa. A banda já havia chegado, e usava casacas verdes. Kitty comentou que os músicos pareciam-se com sapos.

Laurie retornou a casa e Laura decidiu contar-lhe sobre o acidente, para verificar como pensava que deviam se comportar. Quando ela o chamou, já em seu caminho para o quarto, ele se voltou para Laura e lhe disse que estava muito bonita com aquele chapéu. Ela, então, decidiu não lhe dizer nada sobre o acidente.

Os convidados começaram a chegar e a festa teve início. Todos pareciam se divertir e elogiar o chapéu de Laura. Ela, porém, estava preocupada com a banda, cujos componentes, àquela altura, deveriam estar com sede.

Em seguida é relatado o término da festa, com todos os convidados saindo satisfeitos, elogiando-a. A sra. Sheridan, exausta, convidou seus familiares para tomar café fresco sob o toldo deserto. O sr. Sheridan comentou o acidente, presumindo que eles não soubessem de nada. Sua esposa contou que Laura queria adiar a festa, ao que ela retrucou. O sr. Sheridan expôs brevemente o acidente e um silêncio incômodo se abateu. Então a sra. Sheridan decidiu enviar uma cesta com os restos da festa para a família enlutada, e Laura foi a escolhida para levá-la, embora não tivesse muita certeza sobre a adequação do envio de restos de uma festa para um funeral. Ainda assim, acabou sendo convencida pela mãe a realizar a tarefa.

Escurecia quando ela saiu para a entrega da cesta. Em sua mente, só conseguia pensar no sucesso da festa. Seu vestido e seu chapéu deixavam-na desconfortável em meio àquelas pessoas. Ao encontrar a casa, sentiu como se fosse esperada. Entrou, apesar de assim não o desejar, porque a mulher que lhe abriu a porta não lhe deu opção. Ela foi levada até a viúva, que não conseguiu falar, tamanho era seu sofrimento.

Após deixar a cesta, Laura estava certa de que iria embora, quando foi conduzida ao quarto onde jazia o morto. Foi convidada a entrar e a mulher que a acompanhava puxou o lençol que cobria o cadáver, para que ela pudesse vê-lo.

Quando Laura confrontou sua face, percebeu que ele parecia profundamente tranqüilo, sem mais se preocupar com festas, chapéus, roupas. Ao mesmo tempo, sentia vontade de chorar. Sentia que devia dizer-lhe alguma coisa. Então pediu-lhe desculpas pelo chapéu e seguiu o caminho até a porta e para a rua. No canto da viela encontrou Laurie. Ele viera buscá-la, posto que sua mãe já estava preocupada. Ela o abraçou chorando, embora negasse

suas lágrimas. Seu irmão lhe perguntou se foi horrível. E ela respondeu que fora maravilhoso. Tentou fazer uma reflexão sobre o que é a vida, mas não conseguiu terminar. O irmão a compreendeu mesmo assim.

O texto aborda a transição da protagonista da infância à maturidade emocional e moral. O narrador permanece utilizando a terceira pessoa, embora aqui no mais das vezes o ponto de vista da personagem prevaleça. Ainda assim, é possível perceber que o grau de liberdade é concedido pelo narrador.

Sobre essa característica do conto *The Garden Party*, Massaud Moisés afirmou:

Tudo se passa como se o “eu” guiasse o espetáculo, à maneira de um filtro que transfigurasse alquimicamente a matéria que por ele fluísse, ou de uma lente que emprestasse à realidade concreta uma permanente aura de incerteza ou de subentendido. (MOISÉS, 2007: 33).

A estrutura do conto apresenta duas histórias desenvolvidas em paralelo, como se fossem uma, caracterizando-o como um conto moderno, como se aprofundará mais adiante. Identifica-se uma primeira história, que descreve o acontecimento de uma festa e já nesta etapa está o chapéu, entregue a menina por torná-la mais bonita e adequada à celebração com os convidados. No decorrer do conto se percebe que a protagonista não se comporta como dela esperam os demais membros de sua classe social, e o chapéu assume a função de representante dos valores de sua família. A segunda história se mostra no trajeto para o funeral, bastante diferente da primeira parte do conto. No momento em que Laura se depara com o morto é que se percebe o chapéu como elo entre as duas histórias. Por isso a menina pede desculpa por ele, por usar o acessório que representa os valores com os quais ela não concorda e que para ele já não fazem diferença.

Laura, porém, não parece pronta para mudança tão importante. Isso se evidencia no trecho em que, se achando bonita com o chapéu, deseja a manutenção da festa, apesar de suas dúvidas quanto à adequação. Em passagem posterior, quando decide perguntar ao irmão sua opinião sobre o que devem fazer, outra vez o chapéu está no caminho. Por fim, quando vai levar a cesta à família enlutada, seu chapéu a distingue dos demais. Ele representa sua classe social, quem ela é e o que pensa com relação ao grupo. Demonstra-se aqui o medo sentido pela protagonista de sair das circunstâncias que lhe são conhecidas.

Como se percebe pelo exposto acima, o chapéu tem importante valor simbólico no conto. São significados que lhe podem ser atribuídos como símbolo (CHEVALIER, 1982: 190 – grifos do autor):

O Mestre, na assembleia maçônica, conserva o seu chapéu: ele participa dos trabalhos com a **cabeça coberta**, como *sinal de suas prerrogativas* e da *sua superioridade* (...) Quer o costume seja mantido ou não por razões práticas, o simbolismo do chapéu não é afetado por isso. O papel do chapéu parece corresponder à da coroa, sinal do poder, da soberania, sobretudo quando outrora se tratava de um tricórnio.

(...)

O chapéu, enquanto *cobre-cabeças* simboliza também a cabeça e o pensamento. É ainda um símbolo de **identificação**: assim sendo, adquire todo o seu relevo no romance de Meyrink, *O Golem*: o herói tem os pensamentos e leva a cabo os projetos da pessoa cujo chapéu está a usar. Mudar de chapéu é mudar de idéias, ter uma outra visão do mundo (*Jung*).

Ele é a marca de identificação social de Laura, seu “cartão de visitas”, seu modo de pensar. Caracteriza-a como parte de um grupo e revela aos demais sua postura, seus pensamentos, ainda que não a conheçam. Ocorre que a menina é capaz de enxergar além das diferenças de classe. Ainda assim, ela percebe que seu comportamento deve se adequar a alguns padrões estabelecidos. Contudo, quando reage da maneira que sua classe social espera, Laura se sente constrangida, e imediatamente muda sua postura.

Sendo assim, a distinção feita pelo chapéu não é adequada a Laura, uma vez que ela não está confortável com relação aos valores defendidos por sua família, não sendo ele, portanto, uma boa “apresentação” de quem Laura realmente é.

Inicialmente, a menina parece não querer colocar o acessório (ao menos não vai ao encontro da mãe por causa dele). O chapéu é descrito como grande, e foi adquirido para a sra. Sheridan usar, não as crianças. É somente quando a mãe da protagonista o experimenta e considera-o juvenil demais para si que resolve dá-lo a Laura. Uma possibilidade de interpretação despertada aqui é a de que as expectativas com relação a Laura eram grandes demais para serem atendidas por uma criança, em especial com sensibilidade para perceber as necessidades do outro, como é descrita a conduta de Laura.

O conto mostra ainda como a colônia recebeu passivamente a cultura da metrópole, desejando se adequar cada vez mais ao padrão inglês a fim de ser aceita pelo colonizador. A festa narrada no conto poderia ter ocorrido em qualquer lugar da Inglaterra, pois era hábito tipicamente inglês a realização de eventos como esse. Contudo, presume-se que a representação existente no conto é da Nova Zelândia, dados os vários elementos biográficos referentes à infância de Katherine Mansfield que se pode identificar.

A casa onde se passa parte do conto é associada pela crítica à casa onde Katherine Mansfield viveu no retorno de sua família a Wellington. Sua função é garantir a sensação de

segurança da protagonista, e é apresentada como um dos personagens, sendo-lhe atribuídos movimento e vida. Ainda assim, não lhe é propriamente confortável, dado que a própria Laura se apercebe de que suas opiniões são sempre consideradas “erradas” pelos demais membros da família.

A sra. Sheridan desempenha um importante papel no texto. Ela é a representante maior dos padrões de conduta a serem praticados pela classe social abastada. Seu comportamento condiz com aquele de alguém que não vive no mundo real, mas num mundo de fantasia, tendo como centro de sua vida frugalidades como as festas no jardim. Além disso, o fato de ela não repreender a filha quando esta lhe dá uma leve mordida na orelha em frente ao florista sugere que a sra. Sheridan também guardava um pouco de sua inocência, ou que também havia sido inocente como a filha, e que em parte não havia feito a transição para a idade adulta.

Outra personagem representativa do grupo social de Laura é sua irmã Jose. Ela é descrita como a que melhor se adapta às expectativas daquele contexto social, em especial no que tange aos empregados. Ainda, no trecho em que treina uma apresentação para a festa, deixa claro que desconhece o sofrimento, que lhe é despertado somente pelo aborrecimento provocado por sua rotina. A música trata de dor e de agonia e, após um breve ensaio para sua família, Jose sorri indiferente ao significado da letra da música. Não demonstra nenhum sentimento de empatia quando sabe da morte do charreteiro, o que sugere que seu mundo é e será somente aquele colorido proposto pela festa.

Diferentemente das mulheres, aos homens é dado conhecer variados aspectos da vida. A própria protagonista afirma ter visitado lugares proibidos com seu irmão, pois achavam importante conhecer e visitar tudo. Além disso, o Sr. Sheridan presume que os demais membros da casa não tenham sabido do acidente ocorrido na vizinhança, uma vez que não era tema de seus interesses. Os homens, tomando-se em especial o exemplo de Laurie, já conhecem as responsabilidades. Ele é capaz de compreender Laura mesmo quando ela não lhe diz o que a vida não é, pois já teve a oportunidade de amadurecer. Da mulher esperava-se somente a conduta social adequada aos padrões sociais de seu grupo.

2 ALGUNS ASPECTOS TEÓRICOS

2.1 Conto Moderno

Muito já se falou acerca da caracterização do conto enquanto texto narrativo e literário. As especificidades do gênero vêm sendo discutidas sem que se destaque palavra definitiva sobre o tema, embora algumas características possam ser unanimemente consideradas, em especial com relação ao conto literário.

Nádia Batella Gotlib (2006) ressalta alguns dos aspectos específicos do conto literário. Destaca que ele traz em si a marca do *eu* criador, é produto de uma personalidade em ação criadora, que tenta representar uma parcela peculiar da realidade, segundo seu ponto de vista. Traz como traço a unicidade, uma vez que é fruto do ato criativo, e não reprodução fiel da realidade.

Feitas as observações iniciais, é preciso destacar ainda as características típicas do conto moderno, praticado por Katherine Mansfield e do qual são exemplares os três textos aqui estudados. Para tanto, é necessário ter em vista as orientações tradicionais sobre o conto.

Gotlib (2006) prossegue afirmando que na arte clássica e de seus imitadores, existiam eixos fixos que determinavam os valores a serem usados, tais como equilíbrio e harmonia. Esses valores eram reunidos em princípios estéticos que deveriam ser aprendidos e imitados por outros. Entre essas normas estavam, por exemplo, a de obedecer à ordem de início, meio e fim na história, e ainda a regra da unidade: uma só ação, num só tempo e num só espaço.

Ricardo Piglia (2004), tratando do conto clássico com base em Poe e Quiroga, destaca que esse gênero narra sempre duas histórias: uma (história 1) em primeiro plano e uma segunda (história 2), construída em segredo, paralelamente à primeira. Ressalta que a arte do contista está precisamente em narrar a história 2 de modo elíptico e fragmentário, nos interstícios da história 1. O efeito pretendido pelo conto se alcança justamente no momento em que a história secreta aparece na superfície.

O autor continua afirmando que cada uma das duas histórias se conta de maneira diferente, ou seja, trabalha-se com dois sistemas distintos de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Por isso, os elementos essenciais de um conto têm sempre função dupla e são usados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de contato são os fundamentos da construção.

Assim, o conto tradicional é uma narrativa que guarda outra narrativa secreta, sendo a coexistência das duas histórias a chave formal do gênero. O enigma nada mais é do que o modo através do qual se conta a segunda história.

Partindo da análise da versão clássica do conto, Gotlib (2006) assim narra o surgimento do conto moderno:

Com a complexidade dos novos tempos, e devido em grande parte à Revolução Industrial que vai progressivamente se firmando desde o século XVIII, o caráter de *unidade da vida* e, conseqüentemente, da *obra*, vai se perdendo. Acentua-se o caráter da *fragmentação* dos valores, das pessoas, das obras. E nas obras literárias, das palavras, que se apresentam sem conexão lógica, soltas, como átomos (segundo as propostas do Futurismo, a partir sobretudo de 1909). Esta realidade, desvinculada de um antes ou um depois (início e fim), solta neste espaço, desdobra-se em tantas configurações quantas são as experiências de cada um, em cada momento destes.

Antes, havia um modo de narrar que considerava o mundo como um *todo* e conseguia representá-lo. Depois, perde-se este ponto de vista fixo; e passa-se a duvidar do poder de representação da palavra: cada um representa parcialmente uma parte do mundo que, às vezes, é uma minúscula parte de uma realidade só dele.

O que era verdade para todos passa ou tende a ser verdade para um só. Neste sentido, evolui-se do *enredo* que dispõe um acontecimento em ordem linear, para um outro, diluído nos feelings, sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas... Pelo próprio caráter deste *enredo*, sem ação principal, os mil e um estados interiores vão se desdobrando em outros... (GOTLIB, 2006: 30- grifos da autora).

Ainda caracterizando o conto moderno, mas mais especificamente em termos de desenvolvimento da narrativa, Ricardo Piglia (2004) ressalta:

A versão moderna do conto, que vem de Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e do Joyce de *Dublinenses*, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-las. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só.

A teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão. (PIGLIA, 2004: 91-2 – grifos do autor).

Como se percebe pelas citações acima, Katherine Mansfield praticou o conto moderno. A leitura dos textos em apreciação neste trabalho também reitera essa afirmativa, uma vez que o desenvolvimento dos contos não se dá com base em ações, mas na narrativa de fortes momentos de intimismo e de descoberta sobre si e sobre o humano. Em *Bliss*, Bertha Young experimenta novos sentimentos no decorrer de um dia e, ao descobrir a infidelidade de seu marido, passa a ver o mundo com outro olhar. Em *Miss Brill*, uma mulher preenche seu dia de folga com a busca pela complementaridade da conviência, e, de repente, é surpreendida com a percepção de como os outros a vêem. Em *The Garden Party*, Laura ocupa a maior parte do seu dia praticando um comportamento aquado ao seu grupo social para se aperceber, à noite, que sua vida seria mais do que os padrões de conduta que dela se esperava.

A leitura dos diários de Katherine Mansfield permite afirmar que a autora tinha em Tchekhov um de seus autores mais lidos, comentados e admirados. Ainda que o autor russo não tenha produzido uma teoria sistemática do gênero, sua correspondência com outros escritores mostra que em muito concordava com o desenvolvimento da estrutura do conto clássico, embora destacasse a necessidade de se promover mudanças em alguns de seus aspectos. Gotlib (2006) ressalta que em seus escritos sobre o gênero, Tchekov afirmava que no conto mais vale dizer menos do que demais. Ainda, ele deve causar uma “impressão total” no leitor, sempre mantido em suspense.

Além da brevidade e da “impressão total”, para Tchekhov o conto devia tratar de algo novo, que tinha de ser claro (o leitor deve entender de imediato o que o autor quer dizer), forte (ter a capacidade de impactar o leitor, prendendo-lhe a atenção) e compacto (deve haver condensação dos elementos). Quanto mais objetivo, mais forte será o efeito.

Tchekov preconizava ainda a necessidade de que o escritor tivesse em mente sempre a realidade e a verdade, qual seja a absoluta liberdade do homem, liberdade da opressão, dos preconceitos, ignorância, paixões. Seu objetivo era mostrar a realidade tal como via, e assim destacar o quanto ela estava longe do ideal.

Boa parte da crítica, ao tratar da obra de Katherine Mansfield, aponta Tchekhov como a grande influência literária da escritora, dado que a matriz das histórias dos dois contistas é o cotidiano das pessoas comuns, examinado com profundidade psicológica, além das manifestações de admiração deixadas pela autora. Contudo, não há unanimidade entre os críticos com relação à filiação literária, como observa Otto Maria Carpeaux sobre os contos dos dois autores:

Contos assim não precisam de “acontecimentos”, nem sequer precisam de enredo: está substituído por uma visão instantânea, uma impressão por assim dizer atmosférica, que já é, em miniatura, uma visão completa da vida. Assim entendeu Tchekhov. Assim o entendeu Katherine Mansfield, e daí começa a história do conto moderno, do “conto sem enredo”. Mas a filiação é, apesar de tudo, algo duvidosa. É verdade que no diário de Katherine Mansfield se lêem observações muito finas a propósito da arte de Tchekhov, mas a prática não está de acordo com a teoria. Falando de Tchekhov, a contista neo-zelandeza antes se caracteriza a si mesma; e uma comparação sem preconceito não encontrará muita semelhança entre as miniaturas algo proustianas de Miss Mansfield e aqueles instantâneos da vida russa. (CARPEAUX, 1999: 485).

Conforme se observa, no conto moderno a ação não é mais o ponto central, e sim um evento, ainda que de fato nada aconteça na realidade externa. A simples expectativa já é suficiente. Mesmo que estejam sendo descritos momentos de crise e que o leitor seja capaz de reconhecê-lo, nem sempre os personagens o são. E essa passividade e incapacidade de mudança passam a ser objeto da obra.

A escrita de Mansfield pode ser ainda entendida como particular mesmo para o conto moderno, dada a forma de composição de seus escritos, de seus personagens e o tipo de recorte do cotidiano feito em seus textos, como se verificará adiante.

2.2 A Prosa Poética e sua Tradução

A particularidade da escrita acima mencionada advém do que a autora chamou de “prosa especial” por ela desenvolvida. Isso porque como já se disse e a própria Katherine Mansfield assumiu, seus contos apresentam apreço especial pela forma, o que a torna aqui objeto de estudo. Sua escrita flerta com a subversividade da linguagem poética, estudo que se faz complementar para a compreensão das peculiaridades da tradução da obra da autora.

Para Todorov (1980), três são as teorias que servem para distinguir semanticamente o discurso poético dos demais: a ornamental, a afetiva e a simbolista. A teoria ornamental é a da grande corrente da retórica clássica, e recusa qualquer especificidade semântica à poesia, sendo-lhe característica somente a expressão que se apresenta de modo mais belo. A teoria afetiva é a que entende que as palavras apresentam designações diferentes na poesia, pois têm conteúdo afetivo, enquanto fora dela seu conteúdo é intelectual, conceitual. A teoria simbolista preconiza que a característica do poético não está no conteúdo da significação, mas na maneira de significar, ou seja, o discurso da poesia transforma os signos do cotidiano em símbolos. Um símbolo é utilizado para exprimir os sentidos que não podem ser expressos de maneira completa por palavras diretas ou pela combinação delas. Por isso, vê-se que o uso da versificação não é condição indispensável para a caracterização do poético, sendo antes o uso

de figuras que transformam as palavras em símbolos, de acordo com a terceira teoria proposta por Todorov.

Tratando de maneira mais aprofundada, Mário Laranjeira (2003) destaca o que seria uma característica fundamental do poético, qual seja o fato de que a forma é criadora de sentido(s). Sendo assim, o poema diz uma coisa e significa outra, passando a trabalhar com a significância das palavras, ao passo que os textos não-poéticos trabalham exclusivamente com seu sentido. A língua da poesia não é a língua comum acrescida de enfeites de estilo conforme prescreve a teoria ornamental apresentada por Todorov, mas antes, uma maneira subversiva de trabalhar a língua, promovendo a ruptura de dentro para fora, mostrando-lhe as entranhas, negativizando-a, tudo isso pela maneira como a trabalha. Por isso, em poesia

(...) as palavras, os sons, as formas e sua organização enquanto tais assumem a dianteira na expressão poética, tornando-se princípio ativo e gerador de sentidos nunca suspeitados porque desvinculados do mundo exterior como referente direto. (LARANJEIRA, 2003: 52).

Laranjeira prossegue apresentando as seis funções da linguagem propostas por Jakobson, e buscando alternativas que satisfaçam a caracterização de um texto com função predominantemente poética. A proposta apresentada por Jakobson para tal questionamento é a de que

A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo da combinação. A equivalência é promovida ao renque de processo constitutivo da sequência, sendo que a seleção se produz com base na equivalência da similaridade e da dissimilaridade, da sinonímia e da antonímia, ao passo que na combinação, a construção da sequência repousa na continguidade. (LARANJEIRA, 2003: 56).

A afirmativa de Jakobson constitui ponto de partida para o levantamento dos aspectos estruturais da manifestação linguística da poeticidade. Isso porque, prossegue Laranjeira, em uma poesia, a relação de equivalência atinge todos os elementos de uma sequência gerando, no poema como um todo, uma organização métrico-rítmica dos elementos gramático-semânticos da língua através de um processo de superposição que tem como efeito uma tensão. Esta tensão, que ocorre entre as exigências da manifestação linguística e o estatuto acrônico do discurso poético, gera o verso e a leitura tabular, base da análise do poema. Nesse

sentido o próprio conceito de verso passa a ser revisado, conforme se vê pela passagem abaixo.

O princípio da equivalência desloca, pois, esse conceito básico em poesia (*verso*) da alçada da retórica para o domínio da lingüística no que diz respeito ao seu entendimento mais profundo. E não desloca apenas o conceito de verso; faz o mesmo com todos os conceitos que constituem o leque dos chamados procedimentos poéticos, tradicionais ou não (...). São eles outras tantas manifestações do princípio de equivalência, ele próprio corolário da função poética levada à predominância nesse tipo particular de texto que é o poema. (LARANJEIRA, 2003: 57- grifos do autor).

Todas as características descritas até agora compõem elementos importantes para a identificação da função poética em um texto. Contudo, não bastam para que ele seja chamado poesia, uma vez que, como já se disse, a função poética está presente, com maior ou menor predominância, em muitos textos que são reconhecidamente prosas. Para que o texto seja considerado poesia ele deve apresentar, além das características mencionadas, autotelicidade, que vem a ser assim definida:

J. M. Adam diz-nos que a função autotélica é interior ao texto e coloca à frente, na sua maneira de significar, a materialidade dos signos, quebra as bases da relação interlocutória, criando aquela palavra total, nova, estranha à língua e encantatória de que fala Mallarmé. A palavra é sentida como palavra, e não como um substituto do objeto ou do conceito, colocando em xeque a representação do mundo, servindo de “meio e não de fim, de meio para construir sentido e a textualidade mesma do poema, servindo de meio para entrar na significância. (LARANJEIRA, 2003: 65).

Acrescendo às colocações estruturalistas e gerativistas através da soma com conceitos da psicanálise, Julia Kristeva apresenta uma nova concepção de texto, que vem a modificar profundamente também a noção de poética. Afirma a autora:

Mergulhado na língua, o “texto” é, por conseguinte, o que ele tem de mais estranho: aquilo que a questiona, aquilo que a transforma, aquilo que a descola de seu inconsciente e do automatismo de seu desenvolvimento habitual. Assim, sem estar na “origem” da linguagem e eliminando a própria questão de origem, o “texto” (poético, literário ou outro) escava na superfície da palavra uma vertical, onde se buscam os modelos dessa *significância* que a linguagem representativa comunicativa *não recita*, mesmo se os marca. Esta vertical, o texto a atinge à força de trabalhar o *significante*: a imagem sonora que Saussure vê envolver o sentido, um significante que devemos pensar aqui, também, no sentido que lhe deu a análise laciana. (KRISTEVA, 1969: 10/1)

Acrescendo outras ideias ao exposto acima, prossegue Mario Laranjeira:

Sem esquecer que o texto apresenta um sistema de signos, a *semanálise* abre no interior desse sistema uma outra cena: aquela que a barreira da estrutura esconde o que é a *significância* como um processo de que a estrutura é apenas uma consequência deslocada. Sem nutrir a ilusão de poder abandonar, no que lhe diz respeito, o terreno do signo que a torna possível, a *semanálise* desvencilha-se da obrigatoriedade de um ponto de vista central único, o de uma estrutura a *ser descrita* – e oferece a si mesma a possibilidade de captações combinatórias que lhe restituem a estruturação a *ser gerada*. (LARANJEIRA, 2003: 81- grifos do autor).

Laranjeira continua explanando acerca da caracterização do que venha a ser poético e, para tanto, afirma que, segundo Riffaterre, *significância* é a “unidade formal e semântica que contém todos os sinais da obliquidade” (LARANJEIRA, 2003: 82), esta última característica essencial do que venha a se identificar como poético, enquanto *sentido* é a informação veiculada pelo texto no nível mimético.

A significância, porém, está além do nível mimético, ultrapassa-o. As agramaticalidades são o caminho para alcançar a significância, mas elas não devem ser entendidas em sentido estrito, exclusivamente como desrespeito a regras precisas e determinadas. Sobre o assunto, assim se manifesta Kisteva (1969: 181- grifos da autora):

O efeito da agramaticalidade não é o efeito poético. A “anomalia” só se apresenta se escolhermos um ponto de observação privilegiada, o da lógica do discurso denotativo. Mas tal procedimento reduziria o texto poético a um outro sistema (ao sistema do discurso) e destituiria o efeito poético. Este não confirma a lei da comutatividade e, menos ainda, a nega. Sendo, conjuntamente, um objeto gramatical (observável) e uma *operação* dos semas no espaço intertextual, o sentido poético se coloca entre a afirmação e a negação dessa lei; não é nem ilustração, nem desvio dela. Sua lógica é *outra*, porém, analisável, posteriormente e pelo sujeito entre esses *sim e não*.

Assim, indicando o caminho para poeticidade, as agramaticalidades podem tanto ser compostas por perturbações da linearidade quanto pelo não-sentido, sendo sempre, contudo, o caminho para a identificação da significância e constituindo, em última análise, o que vem a se chamar poesia.

Sobre a relação entre simbólico e semiótico e discurso, assim Mario Laranjeira se manifesta sobre a proposição de Kristeva:

O exercício da linguagem está ligado a duas modalidades inseparáveis, constitutivas do processo da significância, que estão separadas diacronicamente na sucessividade do aprendizado da língua pela criança e sincronicamente nas práticas discursivas do sujeito. Trata-se do *semiótico* e do *simbólico*. Sendo o sujeito sempre semiótico e simbólico, todo sistema significante que ele produzir não pode ser ‘exclusivamente’

semiótico nem ‘exclusivamente’ simbólico, mas é obrigatoriamente marcado por uma dívida em face do outro. É a “dialética de uma e outra” dessas duas modalidades inseparáveis que “define os tipos de discurso (narração, metalinguagem, teoria, poesia etc.): isto quer dizer que a linguagem chamada ‘natural’ tolera diferentes modos de articulação entre o semiótico e o simbólico”. (LARANJEIRA, 2003: 87- grifos do autor).

A citação acima lança um questionamento importante referente à concepção defendida pela autora do que venha a ser *semiótico* e *simbólico*. Ela declara que “semiótico”, em seu trabalho, será usado na sua acepção grega, que significa marca distintiva, traço, índice, sinal precursor, prova, sinal gravado ou escrito, impressão, pegada, figuração (LARANJEIRA, 2003: 87). Justamente o caráter distintivo do termo permite relacioná-lo à modalidade “afetiva”, no sentido freudiano, do processo da significância. E continua

“Trata-se de bases pulsionais, corporais, ligadas à história concreta do sujeito concreto (biológico, familiar, social). É a função pré-sintática da entoação e do ritmo, da pulsão que é “como uma passagem do psíquico ao somático, como uma verdadeira ponte entre a base biológica do funcionamento significante e a sua determinação familiar-social”. (LARANJEIRA, 2003: 87-8).

Com relação ao simbólico, prossegue o autor afirmando que pressupõe o reconhecimento da alteridade, e ainda:

O termo simbólico parece-nos designar de maneira adequada essa unificação sempre cindida, produzida por uma ruptura e impossível sem ela (...). Não só a unidade simbólica, tética, é dividida (significante/significado), mas essa divisão mesma é o resultado de um corte que colocou em posição de significante um funcionamento heterogêneo: aquele semiótico pulsional, anterior ao sentido e à significação, móvel, amorfo e já regulamentado (...). É assim que podemos pensar, aliás, todas as “deformações” poéticas da cadeia significante e da estrutura da significação: elas cedem ao assalto dos “restos das primeiras simbolizações” (Lacan), isto é, das pulsões que a fase tética não pode separar para encadeá-las em *significado/significante*. (LARANJEIRA, 2003: 88).

Dos trechos acima, vê-se que Kristeva não entende as agramaticalidades como desvios de normas externas, senão como uma perturbação do nível simbólico (fruto do social) pelo nível semiótico, que constitui por isso a base do poético.

Ainda sobre o papel desempenhado pelo simbólico como caracterizador do poético, destaca Kristeva (1969: 196- grifos da autora):

Nessa perspectiva, o trabalho simbólico (o trabalho do “poeta”) perde esse peso de futilidade decorativa ou de anomalia arbitrária, com que uma interpretação

positivista (e/ou platônica) o havia sobrecarregado e surge em toda sua importância de prática semiótica particular que, num movimento de negatividade, nega *ao mesmo tempo* o discurso e o que resulte dessa negação. E esse fato designa que a prática semiótica do discurso denotativo é apenas *uma* das práticas semióticas possíveis.

Com isso, vê-se que na proposta da autora, essa abordagem do discurso poético possibilita um novo olhar com relação às concepções estabelecidas referentes a todos textos “anormais”, trazendo-os à tona como reveladores de novas possibilidades interpretativas dos mecanismos inerentes ao discurso.

Mesmo que se deva considerar que a *semanálise* não apresentou a solução definitiva para o que venha a ser poético, ela foi responsável pela disponibilização de diversas ferramentas para interpretação e, por via de consequência, para a tradução. Entre elas está o fato de que o texto passa a ser considerado o gerador de sentido, e não mais a frase, o que permite ao tradutor libertar-se da tradução da palavra do texto para alcançar sua significância.

Sendo o texto objeto a ser construído, a postura do tradutor também sofre modificações.

Afirma Laranjeira

É evidente que o tradutor, que inicialmente é um leitor, deverá partir do poema original com sua estrutura a “ser descrita”, a ser analisada; mas não pode parar aí como diante de um objeto estático, não pode vê-la como “objeto acabado”. Deve, isto sim, “captar as combinatórias” que constituem a sua significância e, através da dinâmica das relações significantes, “restituir”, “gerar”, na língua-cultura de chegada, uma estruturação que mantenha com a significância do original uma relação homogênea. Ou seja, na tradução de poema, o que se busca transladar não é o sentido, visto como inerente a uma estrutura lingüística, mas a significância. (LARANJEIRA, 2003: 81).

Esta concepção de que a poesia merece uma tradução diferenciada composta não necessariamente das palavras presentes no original, mas sim da composição que elas formam no conjunto do poema, construindo significação, produz modificações importantes na conceituação de texto e, conseqüentemente, no papel do tradutor.

Mario Laranjeira prossegue destacando que, a partir das premissas de Jakobson, de que trataremos em breve, o conceito de tradução de um poema deve ter presente o fato de ser uma reescritura de uma leitura do original por um sujeito que tem sua própria história social e individual, com tudo aquilo que aí se implica de ideologia e de pulsões corporais que agem como forças determinantes do seu processo. Assim, a fidelidade em tradução poética é dinâmica, pois é a resultante de uma tensão existente entre forças que, por serem antagônicas, equilibram-se sem se anular.

As tensões entre autor e tradutor, língua-cultura de partida e língua-cultura de chegada, texto original e texto traduzido sempre existirão. Eliminar tais tensões não é o objetivo a que a tradução deva visar em nome da fidelidade. Há que se tentar, antes, trabalhar essas tensões para obter, como já foi dito aqui, um texto homogêneo, análogo ao original, não a ele subalterno.

Laranjeira prossegue afirmando que o sujeito da tradução opera o trabalho de gerar um texto seu. Mas esse trabalho se faz a partir da leitura de um texto que não é seu, leitura que é uma expedição às profundezas do texto alheio para desvendar-lhe a significância. Descobrimo-la, passa a ter um poema que é e não é o poema original.

A operação de tradução do poema, mesmo mantendo o descentramento essencial entre o sujeito e o objeto gerado por ela de um lado, e o sujeito e o objeto de criação original do outro, exige do tradutor uma competência específica que se situa em vários níveis. Mario Laranjeira lança os diferentes níveis de fidelidade a que deve atentar uma tradução, quais sejam o semântico, o lingüístico-estrutural e o retórico-formal, integrados todos no nível semiótico-textual onde se dá a significância. Afirma então que a fidelidade semântica em tradução de poesia deve se filiar à significância, para que possa reproduzir o poético do original, mesmo que por vezes modifique o significado. A fidelidade lingüístico-estrutural se refere ao cuidado que deve ter o tradutor de poemas em preservar ou recuperar, no seu trabalho de reescritura, os jogos de significantes da cadeia original na medida em que constituam bases em que se apóia a significância. Apesar disso, não se pode exigir do tradutor que mantenha absolutamente tudo aquilo que uma análise lingüística do original revela como pertinente à poeticidade do texto. Cabe-lhe, entretanto, expandir ao máximo o limite das fidelidades e, pela inventividade do seu gênio, recuperar e compensar possíveis perdas de trajeto nos diversos níveis, no que se aproxima das recomendações de José Paulo Paes, como veremos mais adiante.

A fidelidade retórico-formal é a homologia do poema traduzido com o original no que diz respeito à presença ou à ausência daqueles elementos que inserem a poesia numa tradição cultural que lhe impõem padrões fixos de metro, ritmo, rima, estrofação etc. Implica dizer que a fidelidade retórico-formal não vale por ser uma norma externa a ser aplicada mecanicamente ao texto da poesia, mas vale enquanto se prende a manifestações textuais da significância, condicionando o leitor para uma leitura inclinada em determinada direção, em determinado sentido. Ela implica fatores socioculturais e lingüístico-estruturais cujo conhecimento e exame ponderado devem determinar no sujeito-tradutor a escolha de uma reescritura mais próxima do módulo original, ou mais condizente com os usos poéticos da língua-cultura receptora.

A fidelidade semiótico-textual consiste em manter-se translinguisticamente na rescritura, o processo interno e oblíquo de geração de sentidos que caracteriza o texto como poema. A infidelidade do tradutor, neste caso, pode resultar, nas situações mais graves, como tradução de poema em um não-poema, um texto que não consegue ultrapassar os limites da mimese. Ou então, mesmo que o texto traduzido consiga ultrapassar esta barreira, a infidelidade semiótico-textual pode gerar outra significância não-homogênea à significância do original. O texto obtido não será, pois, do ponto de vista da poeticidade, a tradução adequada daquele poema.

Com relação à classificação de textos como predominantemente poéticos, a crítica pós-moderna se manifesta de maneira a acrescentar elementos estranhos àqueles puramente textuais expostos acima. Assim, os fatores textuais há pouco considerados passam a ser uma parte do processo de composição do texto poético. Além deles, deve-se também considerar a predisposição do leitor para aceitar aquele texto como poético, acrescida de toda bagagem de conhecimento de mundo do receptor para a construção do significado. Sobre isso, daremos mais detalhes na seção 2.3. Por ora, antecipamos um pouco dessa visão nas palavras de Arrojo (1990:51):

Da mesma forma que desconstrói a noção logocêntrica de significado estável e recuperável, a tradução desconstrói também a noção logocêntrica do poético ou do estético enquanto categorias independentes de um leitor ou de uma leitura. Sempre que a tradução de um poema, por exemplo, for utilizada e aceita por um grupo qualquer, estará em jogo também, para esse mesmo grupo, a própria concepção do que seja um poema ou do que constitui o poético nesse poema.

Uma vez produzidos por seus autores, os textos podem estabelecer as mais diversas relações com seu público receptor, recriando a cada leitura, uma forma do poético.

A partir das considerações acima sobre o poético, necessário se faz avançar para a conceituação da prática de escrita de Mansfield. Seus contos, desenvolvidos em prosa, não se limitam ao uso da linguagem mimética. Sua obra apresenta vários elementos típicos da ruptura própria à linguagem poética, acima tratada. Em muitos momentos, a força de sua literatura não está na ação, diminuta, mas precisamente na quebra da gramaticalidade que gera no leitor justamente a sensação de que há na passagem mais do que a primeira leitura pode revelar. A este tipo de prosa, que flerta com a poesia, chamamos prosa poética.

Massaud Moisés, na sua *A Criação Literária: Prosa II*, apresenta um abrangente histórico da evolução da prosa poética. Segundo seu texto, embora as trocas entre prosa e poesia remontem à Antiguidade greco-latina, foi no Simbolismo que este tipo de escrita

alcançou seu auge. No decorrer do século XX a fusão entre prosa e poesia continuou a ser vislumbrada, apesar de passar a atender às mudanças determinadas pelas vanguardas.

Para definir prosa poética, Massaud Moisés inicia por definir poesia e prosa. Segundo ele:

A poesia identifica-se por ser a expressão do “eu” por meio da linguagem polivalente, ou seja, metafórica, enquanto a prosa se distingue por colocar a tônica na apreensão do “não-eu”, empregando o mesmo tipo de linguagem. (...) a prosa poética se definiria como o texto literário em que se realizasse o nexos íntimo entre as duas formas de expressão, a do “eu” e a do “não-eu”. (...) o encontro é marcado por uma tensão, de que o texto extrai toda a sua força comunicativa. (MOISÉS, 2007: 26).

Ainda que se deva considerar que, como se viu, o poético é considerado, neste trabalho, bem mais do que o exposto acima, e que parte da tensão seja gerada não pela junção das duas expressões, senão pelo próprio uso da linguagem poética (tensa por romper com a gramaticalidade), a definição acima reproduz as considerações pertinentes para a identificação da prosa poética. Moisés salienta então que a prosa não-literária é tão permeável à poeticidade quanto a prosa literária, afirmativa que corrobora a colocação feita por Jakobson de que em qualquer texto coexistem várias funções da linguagem. A distinção entre as duas estaria no fato de que a prosa literária funda-se por natureza e definição nos conteúdos da fantasia determinados pelo “não-eu” e, por isso, gravita em torno de episódios imaginários suscitados pelo mundo empírico.

Segundo Moisés, pode-se entender a prosa poética como uma combinação de elementos da poesia e da prosa, definição que, por demais simplista, merece ser mais amplamente abordada. Daí destacar-se de saída uma das características fundamentais da prosa poética, qual seja a presença de elementos de ruptura da gramaticalidade, tais como uso símbolos, elaboração do ritmo e a deslinearização da sintaxe ou quebra da coerência.

Outro traço típico do poético e presente na prosa poética de Mansfield é a ação criadora de significados da forma. A escolha das palavras, de seus sons, seus comprimentos, a pontuação, todos estes elementos contribuem para a composição do ambiente, dos personagens e do tom em que se desenvolve o conto, e buscam alcançar a “impressão total” desejável tanto no conto quanto na poesia.

Seguem sendo conseqüências da fusão entre prosa e poesia, segundo Moisés (2007: 29):

1) a intriga amortece, tornando-se muitas vezes um fio débil ou subterrâneo, opostamente ao enredo linear e explícito das narrativas realistas ou não-poéticas; 2) a primeira pessoa do singular, do narrador ou das personagens, comanda o espetáculo; mesmo quando o foco narrativo se localiza na terceira pessoa, o tom é de primeira; 3) a narrativa é um espetáculo memorado, por entre névoas de incerteza, ou sutilezas oníricas, como se transcorresse no interior do “eu” (...); 4) a vaguidade, ocasionada pela ambigüidade do relato, conduz a reminiscências; 5) o pormenor fabulativo banha-se numa luz espectral, difusa, irreal; 6) a metáfora de vasta amplitude associa-se a uma lógica da frase que é a um só tempo a da emoção e do arcabouço histórico; 7) tudo se passa como se a frase verbal se transmutasse em frase musical, em que o sentido, dado pela narração, se emoldurasse de sons, ou se os sons e os significados se comungassem numa só emissão vocabular; 8) a tessitura dos acontecimentos, por natureza extrospectiva, mergulha na introspecção, como se os estratos inconscientes aflorassem a cada notação da intriga; ou como se, afinal, o mundo de fora, o “não-eu”, e o mundo de dentro, o “eu”, de repente se condensassem num só, anulando as diferenças em favor de uma unidade bifronte, formada pelo seu intercurso; 9) por fim, à semelhança da poesia, e ao contrário da prosa de ficção habitual, a metáfora é de imediata ressonância: enquanto na prosa *stricto sensu* o sentido das metáforas somente se declara ou se mostra no término da narrativa, na prosa poética, o sentido, ou, quando não, o enigma do sentido, logo salta à vista.

Ainda tratando de caracterizar a prosa poética, Denise Campos e Silva Kuhn (2003) destaca que Ralph Freedman, em seu *The Lyrical Novel*, aponta uma série de idéias sobre como se desenvolve o “processo lírico” no romance, as quais se aplicam também para o conto. Assim, salienta que o lírico é considerado tanto a expressão instantânea de sentimentos quanto uma forma espacial. A relação do leitor com o lírico ocorre como a de alguém que vislumbra uma foto, pois ele vê detalhes complexos justapostos e os experimenta como um todo. Enquanto o poema lírico varia de imagem para imagem, ele também progride através da variação e da expansão de temas, mudança de ritmo e elaboração de imagens que conduzem a momentos de grande intensidade, nos quais a visão do poeta se realiza. São justamente estes movimentos e esta progressão que se podem chamar de “processo lírico”.

Na prosa poética, essa progressão, o desenvolvimento deste “processo” existe no desenrolar da narrativa. É justamente essa ambigüidade proposital a causadora da tensão característica da prosa poética. O leitor segue os passos das personagens como se elas fossem personagens comuns de ficção, mas isso é apenas uma espécie de disfarce para a progressão lírica, pois a prosa poética explora a expectativa da narrativa transformando-a em seu oposto: o processo lírico. A progressão é simulada na prosa poética, pois o movimento que orienta na direção de maior intensidade não se refere a novos eventos, mas sim à descoberta de significados dos eventos existentes.

Freedman afirma ainda que nas narrativas poéticas o mundo exterior é concebido como visão de um poeta, pois é reduzido ao ponto de vista lírico. A narração em primeira pessoa ou numa visão de aproximação com uma personagem (como se vê nos contos estudados) confere cor e formato particulares ao mundo. Descrevendo a experiência e representando-a através de imagens, o herói se apresenta como uma visão simbólica.

2.3 Tradução: algumas reflexões teóricas

Além das peculiaridades da tradução poética vislumbradas acima, outro tema relevante para a aproximação de textos diz respeito à postura a ser adotada pelo tradutor com relação ao texto estrangeiro, qual seja a manutenção do estranhamento ou, ao contrário, a naturalização do texto. Embora não seja problema exclusivo da tradução literária, nela as questões de transposição se asseveram em função da polissemia dos textos-fontes.

John Dryden (apud MILTON, 1998: 26), tradutor de grande influência na Inglaterra do século XVII, definiu três tipos de tradução, quais sejam a *metáfrase* (“tradução de um autor palavra por palavra, linha por linha, de uma língua para a outra”), a *paráfrase* (“em que o autor é mantido ao alcance dos nossos olhos... porém suas palavras não são seguidas tão estritamente quanto seu sentido, que também pode ser ampliado, mas não alterado”) e a *imitação* (“o tradutor (...) assume a liberdade, não somente de variar as palavras e o sentido, mas de abandoná-los quando achar oportuno, retirando somente a idéia geral do original, atuando de maneira livre a seu bel-prazer”). Dryden inicialmente acredita que o melhor tipo de tradução seja o segundo, embora reconheça que haja casos em que o primeiro e o terceiro sejam os mais adequados. Salienta ainda a importância de ser o tradutor um poeta e mestre de ambas as línguas com as quais trabalha. Destaca que ele deve aproximar o seu estilo ao do original, sem, porém, mudar o significado dado pelo autor. Não deve fazer acréscimos nem subtrações, os quais poderiam alterar o conjunto do significado da obra.

No decorrer de suas atividades como tradutor, porém, o próprio Dryden admite ter quebrado suas regras por vezes. A justificativa para tal comportamento está na preocupação cada vez maior com o público leitor, para quem passa a assumir o papel de intérprete. Essa preocupação já demonstra uma primeira orientação com relação à postura que deve ser assumida pelo tradutor que, segundo Dryden, respeitando alguns limites nem sempre tão claros, deve levar o texto ao público alvo.

Intensificando a proposta de fato trabalhada por Dryden, surgem na França do século XVII as *belles infidèles*, que promoviam grande aproximação do texto-fonte ao público. Essa prática de tradução teve por premissa o *afrancesamento* do texto estrangeiro, muitas vezes

motivado pela crença de que o francês igualava-se ao latim e ao grego e que por isso era digno de naturalização do Outro.

Ao abordar a questão da naturalização ou não do original, Friedrich Daniel Schleiermacher, tradutor de Platão para o alemão no século XVIII e um dos mais importantes teóricos a tratar do tema, defende que o texto de chegada não deve incorrer em modernizações, devendo o tradutor manter sempre que possível o sentido ou a forma do original, transpondo sua pureza de expressão. Admite assim que o texto deve ser claro ao público leitor, mas que isso não deve interferir na estrutura e significação do texto de partida, posicionando-se de maneira diametralmente oposta à prática francesa acima descrita.

Schleiermacher defendia, dessa forma, a manutenção do elemento culturalmente diferente, responsável pelo estranhamento que deveria provocar o texto estrangeiro. Ele assim expõe a questão:

Mas agora, por que caminhos deve enveredar o verdadeiro tradutor que queira efetivamente aproximar estas duas pessoas tão separadas, seu escritor e seu leitor, e propiciar a este último, sem obrigá-lo a sair do círculo de sua língua materna, uma compreensão correta e completa e o gozo do primeiro? No meu juízo, há apenas dois. Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranqüilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranqüilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro. Ambos são tão completamente diferentes que um deles tem que ser seguido com o maior rigor, pois, qualquer mistura produz necessariamente um resultado muito insatisfatório, e é de temer-se que o encontro do escritor e do leitor falhe inteiramente. A diferença entre ambos os métodos, onde reside sua relação mútua, será mostrada a seguir. Porque, no primeiro caso, o tradutor se esforça por substituir com seu trabalho o conhecimento da língua original, do qual o leitor carece. A mesma imagem, a mesma impressão que ele, com seu conhecimento da língua original, alcançou da obra, agora busca comunicá-la aos leitores, movendo-os, por conseguinte, até o lugar que ele ocupa e que propriamente lhe é estranho. (...) A outra, por sua vez, ao não mostrar o autor ele mesmo como ele teria traduzido, mas sim como ele teria escrito originalmente em alemão e, enquanto alemão, dificilmente poderia ter outro critério de perfeição que não fosse o de poder assegurar que, se os leitores alemães em conjunto se deixassem transformar em conhecedores e contemporâneos do autor, a obra mesma teria chegado a ser para eles exatamente o mesmo que é agora a tradução, ao haver-se transformado o autor em alemão. (SCHLEIERMACHER, 2007: 242/243).

Tratando especificamente das dificuldades inerentes à tradução literária, destaca o autor:

Há outras, e não menores, no da poesia e também no da prosa artística, para a qual tem também especial e superior importância o elemento musical da língua que se manifesta no ritmo e na entonação. Todo mundo nota que no espírito mais fino, o encanto supremo da arte em suas obras mais acabadas, se perde se aquele elemento musical é descuidado ou destruído. Por conseguinte, o que ao leitor sensível da obra original impressiona neste aspecto como característico, intencionado e eficaz quanto

ao tom e à disposição de ânimo, e como decisivo para o acompanhamento rítmico ou musical do discurso, deve também transmiti-lo o tradutor. Mas, quantas vezes – mais ainda, é já quase um milagre não ter que dizer “sempre” – a fidelidade rítmica e melódica estará em discordância irreconciliável com a fidelidade dialética e gramatical! E, quão difícil é, na vacilação acerca do que se deve sacrificar aqui ou ali, com frequência não se tome precisamente a decisão errada! Quão difícil, inclusive, é que o tradutor, quando há ocasião para isto, restitua equitativamente e de verdade o que aqui teve de tirar a cada parte e não caia, ainda que inconscientemente, em obstinada unilateralidade por inclinar-se mais seu gosto pessoal a um elemento artístico que a outro! Com efeito, se nas obras de arte prefere a matéria ética e seu tratamento, perceberá menos os estragos que fez ao elemento métrico e musical da forma e, em vez de pensar em repará-los, se contentará com uma translação cada vez mais cômoda e mais próxima à paráfrase. Mas, se acontece que o tradutor é músico ou metrificador, postergará o elemento lógico para se apoderar somente do musical; e, ao enredar-se mais e mais nesta unilateralidade, trabalhará cada vez mais insatisfatoriamente e, se se compara sua translação com a obra original em conjunto, ver-se-á que, sem dar-se conta, cada vez se aproxima mais daquela insuficiência escolar que perde o todo para salvar o detalhe; pois, se, graças à semelhança material do tom e do ritmo, o que na língua é fácil e natural se reproduz na outra com expressões duras e chocantes, a impressão do conjunto tem que ser totalmente diferente. (SCHELEIERMACHER, 2007: 248/249).

Vê-se pela leitura do extrato acima que o autor destaca a necessidade de recuperação do elemento rítmico na tradução do texto artístico, mas esse não se deve sobrepor ao conjunto da obra, que deve ser sempre o objetivo último do tradutor.

Ao tratar das dificuldades que enfrenta o tradutor que opta por conduzir o leitor ao elemento estrangeiro, considerada a mais adequada por Schleiermacher, ele conclui:

Estas são as dificuldades que enfrenta este método de traduzir e as imperfeições inerentes à sua natureza. Porém, reconhecidas estas, contudo, há que se valorizar a tarefa em si e não se pode lhe negar o mérito. Este se baseia em duas condições: que a compreensão de obras estrangeiras seja uma situação conhecida e desejada, e que se conceda certa flexibilidade à língua nacional mesma. Quando tais condições se cumprem, esta maneira de traduzir chega a ser um fenômeno natural, intervindo no processo total da cultura e, ao se alcançar um valor determinado, proporciona, por sua vez, um prazer seguro. (SCHLEIERMACHER, 2007: 253).

Mudando o foco de discussão da teoria da tradução e acrescentando novos questionamentos ao tema, o filósofo da linguagem Walter Benjamin, já no início do século XX, apresenta reflexões fundamentais acerca de tradução. No prefácio de sua tradução para o alemão de textos de Baudelaire, chamado *A Tarefa do Tradutor*, Benjamin destaca que os autores de obras de arte não levam em consideração a existência do receptor para a criação de seu trabalho, mas somente o destinam à humanidade. Em sendo assim, não haveria motivo para se pensar que a tradução serviria o leitor que não domina a língua em que foi escrito o original. Esse somente seria o objetivo da tradução nos casos em que também o original foi

destinado para a direta compreensão do leitor. Ainda, o autor afirma que a obra poética muito pouco comunica ao leitor, uma vez que seu essencial é o poético.

Benjamin descreve a tradução como forma e adverte que, para vê-la como tal, é necessário que se retorne ao original, que contem a lei dessa forma, encerrada em sua traduzibilidade. A traduzibilidade determina a necessidade de futuras traduções daquele texto, e é inerente a certas obras, o que significa dizer que alguns significados de textos artísticos só são acessíveis através da tradução. Com isso, não se está afirmando que a tradução influencia de alguma maneira o original, mas somente que ela é uma manifestação da sobrevivida (atribuindo-se vida aqui a tudo o que tem história) do original. As traduções são concebidas, assim, como manifestações da fama da obra, mais do que sua promotora.

Enquanto desdobramento da vida elevada das obras, a tradução colabora para que se revele a essência das línguas, ou seja, aqueles pontos para os quais todas as línguas convergem. Por isso, ao revelar a essência das obras de arte, a tradução só é possível quando almeja identificar os processos que ocorreram na atualização da obra, na maneira através da qual os recursos poéticos foram usados no texto literário.

A afinidade entre as línguas, anunciada na tradução, não se identifica necessariamente na semelhança entre os textos, mas antes no fato de que todas as línguas designam as mesmas coisas, que só podem ser alcançadas na totalidade da língua com suas complementaridades: a pura língua. O que significa dizer que, apesar das diferenças no modo de significar, a essência das línguas designa sempre os mesmos objetos. E, em havendo a progressão das línguas de modo a revelar a pura língua, então a tradução assumirá importância renovada no processo de aproximação das diferenças a fim de descobrir as semelhanças.

Sobre a efemeridade da tradução e sua relação com o original, Benjamin²⁶ afirma:

Portanto, a tradução, embora não possa pretender que suas obras perdurem – e nisso diferencia-se da arte – não nega seu direcionamento a estágio último, definitivo e decisivo de toda estrutura de linguagem. Na tradução o original evolui, cresce, alçando-se a uma esfera por assim dizer mais elevada e mais pura da língua, onde, naturalmente, não poderá viver eternamente, como está longe de alcançá-la em todas as partes de sua figura, mas à qual no mínimo alude de modo maravilhosamente penetrante, como âmbito predestinado e interdito da reconciliação e da plenitude das línguas. Jamais o original o alcança até a raiz, integralmente: mas nele está tudo aquilo que numa tradução ultrapassa a mera comunicação. (BENJAMIN apud BRANCO, 2008: 73).

²⁶ As citações do texto *A Tarefa do Tradutor*, de Walter Benjamin, foram extraídas do livro **A tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin**. Quatro traduções para o português, organização de Lucia Castello Branco, uma vez que possibilitou fosse mais facilmente incluída a tradução que, em nossa leitura, melhor se adequa ao assunto tratado.

Sendo assim, Benjamin destaca que a tradução transporta o original para um estágio mais aprofundado da evolução de sua sobrevivência, donde não mais poderá ser tirado. Ou seja, a tradução, apesar de efêmera, é a garantia da sobrevivência e da evolução do original, transportando-o para um estágio mais definitivo da língua.

Ao diferenciar a tarefa do tradutor da do poeta, ele assim descreve a do primeiro:

Essa tarefa consiste em encontrar na língua para a qual se traduz a intenção, a partir da qual o eco do original é nela despertado. Aqui está um traço que distingue tradução e obra poética, pois a intenção desta jamais se dirige à língua enquanto tal, à sua totalidade, mas única e imediatamente, a determinadas relações lingüísticas de conteúdo. Mas a tradução não se vê, como a obra literária por assim dizer, mergulhada no interior da mata da linguagem, mas vê-se fora dela, diante dela e, sem penetrá-la, chama o original para que adentre aquele único lugar, no qual, a cada vez, o eco é capaz de reproduzir na própria língua a ressonância de uma obra da língua estrangeira. Sua intenção não só se dirige a algo diverso da obra poética, isto é, a uma língua como um todo, partindo de uma obra de arte isolada, escrita numa língua estrangeira; mas sua própria intenção é outra: a intenção do escritor é ingênua, primeira, intuitiva; a do tradutor, derivada, última, ideativa. Pois o grande tema da integração das várias línguas em uma única, verdadeira é o que acompanha o seu trabalho. Essa língua, porém, em que frases, obras e juízos isolados jamais se entendem, razão pela qual permanecem dependentes de tradução é aquela na qual, entretanto, as línguas coincidem entre si, completas e reconciliadas no seu modo de designar. Contudo, se, de fato, existir uma língua da verdade, na qual estão guardados sem tensão e mesmo silenciosamente os últimos segredos que o pensamento se esforça em perseguir, então essa língua da verdade é a verdadeira língua. E é precisamente esta, em cujo pressentimento e descrição se encontra a única perfeição pela qual o filósofo pode esperar, que se encontra intensamente oculta nas traduções. (BENJAMIN apud BRANCO, 2008: 75).

Com relação à histórica oposição entre fidelidade e liberdade na tradução, Benjamin ressalta que o conflito só se fundamenta quando o objetivo da tradução é a transposição exclusiva de sentido. Ao realizar a tradução da obra literária, que carrega em cada construção bem mais do que o sentido, Benjamin destaca que à tradução cabe configurar na língua de chegada o modo de designar do texto de partida, fazendo com que sejam reconhecidos os dois textos como fragmentos de uma língua maior. Com relação à conduta prática, ele ressalva:

A verdadeira tradução é transparente, não encobre o original, não o tira da luz; ela faz com que a pura língua, como que fortalecida por seu próprio meio, recaia ainda mais inteiramente sobre o original. Esse efeito é obtido sobretudo por uma literalidade na transposição da sintaxe, sendo ela que justamente demonstra ser a palavra – e não a frase – o elemento originário do tradutor. Pois a frase constitui o muro que se ergue diante da língua do original e a literalidade, sua arcada. (BENJAMIN apud BRANCO, 2008: 78).

Enfim, Benjamin lança a tarefa do tradutor, que dá título ao texto:

Não é do sentido da comunicação (emancipar-se dele é justamente a tarefa da fidelidade) que a liberdade extrai a sua razão de ser. Antes, a liberdade assevera-se, em nome da pura língua, com relação à própria língua e na própria língua. Redimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação – essa é a tarefa do tradutor. Por ela, o tradutor rompe as barreiras apodrecidas da própria língua: Lutero, Voss, Hölderlin, George ampliaram as fronteiras do alemão. Sendo assim, o que resta de significativo para o sentido na relação entre tradução e original pode ser apreendido num símile: da mesma forma com que a tangente toca a circunferência de maneira fugidia e em um ponto apenas, sendo esse contato, e não o ponto, que determina a lei segundo a qual ela continua sua via reta para o infinito, a tradução toca fugazmente apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua. (BENJAMIN apud BRANCO, 2008: 79).

Assim, a possibilidade de uma tradução atingir a essência de uma obra está diretamente relacionada com a traduzibilidade do original, que será tanto mais possível de traduzir quanto maior for a qualidade da obra. Por isso, a tradução encontra-se, nos textos de mais alta qualidade, em suas entrelinhas, de modo a libertá-lo dos limites de sua língua original e permitir a aproximação do acesso à língua pura.

Também defendendo a idéia de que a tradução não tem como preocupação final o leitor, Jakobson (2011), importante lingüista que desenvolveu sua obra ao longo do século XX e cuja definição de função poética já foi analisada neste trabalho, afirma que a tradução permite o estabelecimento da condição de significação, assumindo que “significado do signo linguístico não é mais que sua tradução por outro signo linguístico que lhe pode ser substituído” (JAKOBSON, 2011: 64), tornando-o mais plenamente desenvolvido e mais exato. Ele distingue três tipos de tradução de um signo verbal:

- 1) A tradução intralingual ou *reformulação* (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 2011: 64-5).

Ao tratar da sinonímia, Jakobson (2011: 65) afirma que a tradução intralingual de uma palavra apresenta outra palavra mais ou menos sinônima ou um conjunto de outras palavras em busca de equivalência, ainda que incompleta. Sendo assim, uma palavra ou um grupo idiomático de palavras só pode ser plenamente interpretado por meio de combinação mais ou

menos equivalente de unidades de código. De igual maneira, ocorre na tradução interlingual: não há comumente equivalência completa entre as unidades de código, podendo as mensagens servir como interpretações adequadas das mensagens estrangeiras. Salienta ainda que muitas vezes substituem-se mensagens em uma das línguas não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua. Aqui ocorre uma forma de discurso indireto: o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Neste caso, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes e a equivalência passa a ser a questão central a ser discutida na tradução. Isso porque as peculiaridades do texto literário, em especial a plurissignificação e a relação particular que estabelece com a estrutura/forma do texto aumentam os espaços de atuação do leitor e geram a possibilidade de múltiplas interpretações adequadas das mensagens estrangeiras. Mais do que isso, a substituição de mensagens na língua de chegada pode ainda gerar novas múltiplas significações, ausentes no texto de partida.

Jakobson prossegue afirmando que nenhum espécime pode ser compreendido sem uma tradução de seus signos em outros signos pertencentes ao mesmo ou a outro sistema. Trata então da possibilidade de tradução de uma determinada língua para outra, salientando que de quando em vez ressurgem o dogma da impossibilidade de tradução, dado que pessoas de formação linguística diferentes possuem formulações distintas para expressar os mesmos fatos.

Sobre a impossibilidade de tradução, Jakobson afirma que toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Nos casos em que há deficiências, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e por circunlóquios. Nem mesmo a ausência de processos gramaticais na língua alvo é vista como impossibilitadora de uma tradução literal da totalidade da informação conceitual contida no original. Se alguma categoria gramatical não existir em uma língua, seu sentido pode ser traduzido com a ajuda de meios lexicais.

Ao argumentar em favor da possibilidade de tradução de todo texto, Jakobson (1977: 70-2) apresenta uma particularidade em relação ao texto literário, em especial o poético:

Em sua função cognitiva, a linguagem depende muito pouco do sistema gramatical, porque a definição da nossa experiência está numa relação complementar com as operações metalingüísticas – o nível cognitivo da linguagem não só admite mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução. A hipótese de dados cognitivos inefáveis ou intraduzíveis seria uma contradição em termos. Mas nos gracejos, nos sonhos, na magia, enfim, naquilo que se possa chamar de mitologia verbal de todos os dias e, sobretudo na poesia, as categorias gramaticais têm um teor semântico elevado. Nessas condições a questão da tradução se complica

e se presta muito mais a discussões. (...) Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal - são confrontados, justapostos, colocados em relação de contigüidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho (...) reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa (...).

O autor termina por afirmar que a transposição criativa pode ocorrer com os três tipos de tradução, seja intralingual (de uma forma poética para a outra), interlingual ou intersemiótica.

Das reflexões de Jakobson ressalta-se a busca pela equivalência como meta principal de uma tradução, ainda que reconheça que nem sempre ela será absoluta, podendo ser somente aproximada. Para tanto, o autor destaca importância da interação do tradutor com a obra, uma vez que, não se admitindo a transposição direta do texto poético, é indispensável que haja uma interpretação do texto de partida, verdadeiro desmembramento dos diferentes níveis (como se observa na citação acima, “todos constituintes do código verbal”, nas palavras do próprio autor) que vão ser recriados no texto de chegada.

Ampliando o conceito de função poética e da atividade tradutória proposta por Jakobson, somada à noção de língua pura de Benjamin acima tratada, Haroldo de Campos aprofunda a idéia de transposição criativa. Em seu texto *Tradução e Reconfiguração do Imaginário: o tradutor como transfigidor*, o autor principia por informar que a transposição criativa é operacionalmente distinta da prática da tradução propriamente dita, uma vez que esta última melhor se enquadra com mensagens com dominante cognitiva.

Para explicitar sua concepção de transposição criativa, Campos aproxima conceitos fundamentais das teorias de Benjamin e Jakobson. Assim se expressa o tradutor:

Benjamin escreve: “A tarefa do tradutor é liberar (**erloesen**) na própria língua aquela língua pura, que está exilada (**gebannt**) na estrangeira; libertar (**befreien**) na transpoetização (**Umdichtung**) aquela língua que está cativa (**gfangene**) na obra”. Esse encargo “salvífico” (de **Erloesung**, liberação ou remissão), que Benjamin comete ao tradutor, passa a ser visto como exercício metalingüístico que, aplicado ao texto original, nele desvela (“resgata”) o *modus operandi* (**Darstellungsmodus**, “modo de re-presentação” ou de “encenação” em termos benjaminianos) da função poética de Jakobson (aquela função que promove a “auto-referencialidade”, a “palpabilidade”, a “materialidade dos signos lingüísticos”). O tradutor, por assim dizer, “desbabeliza” o *stratum* semiótico das línguas interiorizado nos poemas, procedendo *como* se (hipótese heurística, verificável casuisticamente na prática experimental) esse “intracódigo” de “formas significantes” fosse intencional ou tendencialmente comum ao original e ao texto resultante da tradução. (CAMPOS, 1991: 18).

Donde se observa que Haroldo de Campos entende que a tarefa do tradutor consiste em “exercício metalingüístico”, a partir da constatação e análise das diversas etapas da criação do poema, para recriar um texto fiel não à leitura superficial do original, mas aos significados produzidos pelas estratégias que fazem prevalecer naquele texto a função poética.

Definindo a função da tradução como libertadora da “língua pura”, Benjamin reposiciona original e tradução, que não estão mais em posições hierarquicamente diferentes. O tradutor passa a ter como função atestar a afinidade entre as línguas, afinidade que se dá na convergência de todas elas para a unicidade presente na língua pura. Para tanto, o tradutor passa a ter de transcriar as “formas significantes” presentes no original e que se afastam do sentido meramente denotativo. Ainda tendo por base as orientações de Benjamin, Haroldo de Campos destaca o caráter provisório de toda tradução, como já foi visto anteriormente neste trabalho.

Campos sustenta que a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, sendo assim uma maneira de condução ao âmago do texto artístico. Dessa forma, é um dos elementos capazes de revelar a trajetória de recepção do texto no decorrer das sucessivas gerações / traduções. Acrescenta, dessa maneira, a idéia de contexto à relação entre original e tradução, mostrando como a tradução tanto é afetada pelo original, como revela suas concepções.

O contexto cultural para o qual um texto é traduzido é apresentado como um dos elementos extratextuais pertinentes para o processo da transcrição. Nesse sentido, Haroldo prossegue, salienta-se a relação existente entre a tradução e a conversão do texto em objeto imaginário na consciência do receptor:

Se o texto literário pode ser definido como “discurso ficcional”, se a “recepção não é primariamente um processo semântico, mas sim o processo de experimentação da configuração do imaginário projetado no texto”, uma vez que por meio dela “se trata de produzir, na consciência do receptor, o objeto imaginário do texto, a partir de certas indicações estruturais e funcionais”, então parece possível afirmar que a “transposição criativa” (Jakobson), a “transpoetização” (W. Benjamin), pensada esta de maneira laica e desvinculada de qualquer “significado transcendental”, ou, como prefiro dizer, a “transcrição”, são nomes que outra coisa não designam se não um processo de “transficcionalização”. O fictício da tradução é um fictício de 2º grau, que reprocessa, metalinguisticamente, o fictício do poema. (CAMPOS, 1991: 26).

Ele prossegue repensando a própria tradução enquanto ficção e, para tanto, lança mão do conceito de “ato de fingir” como “transgressão de limites”, como figura de trânsito entre o real e o imaginário:

O *imaginário* (“referência do interpretante” do signo) recebe uma determinada “configuração” pelo “ato de fingir” (no pólo de mediação, na “referência de meio” do signo). Assim, o imaginário é transgredido, porque passa da “difusão” da fantasia à “determinação” (relativa) da configuração (de um “estado caógeno” a um “estado de determinação”, na terminologia bensiana). Em virtude da mediação do “ato de fingir” o texto ficcional “irrealiza o real” (no plano de referência de objeto) e “realiza o imaginário”. (CAMPOS, 1991: 28).

O autor prossegue alegando que da atuação dos “atos de fingir”, modifica-se a postura dos receptores. Ao perceber o texto como uma “pragmatização do imaginário” os receptores passam a realizar um “processo de tradução” para conseguir depreender algo de uma experiência que os transgride. Esta mesma transgressão deve ser mantida no texto traduzido, considerando para tanto o contexto de recepção desta segunda ficção.

Como conseqüência do desnudamento tanto lingüístico quanto ficcional do original, afirma Campos:

Ao converter a função poética em função metalingüística, o tradutor de poesia opera, transgressivamente (em diversos graus), uma nova seleção e uma nova combinação dos elementos extra-e-intratextuais do original; ao significar-se como operação “transgressora”, a tradução põe desde logo “entre parênteses” a intangibilidade do original, desnudando-o como ficção e exibindo sua própria ficcionalidade de segundo grau na provisoriidade do COMO SE. No mesmo passo, reconfigura numa outra concretização imaginária, o imaginário do original, reimaginando-o por assim dizer. As expectativas do receptor e as suas reações são também reformuladas, nessa co-presença transgressiva de original e tradução, onde todo elemento recessivo corresponde (ou pode corresponder) a um elemento ostensivo, e vice-versa, do texto de partida ao de chegada, numa perspectivização de 2º grau. (CAMPOS, 1991: 30).

Na medida do que foi exposto acima, o “imaginário” dos textos original e traduzido não pode ser simetricamente deduzido, e tampouco é imutável. Assim, a tradução é crítica do original, pois atualiza e revela os elementos escondidos em suas estruturas. Ao mesmo tempo, o original abarca todas essas possibilidades de leitura, e lhes serve de norte.

Fato ainda pertinente para a análise realizada neste trabalho é o destaque que Campos empresta à importância da manutenção das propriedades do signo na transcrição textual:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele ‘que é de certa maneira similar àquilo que ele denota’). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2004: 35).

A manutenção do próprio signo garante se tenha, na tradução, o ritmo e o tom da obra de partida. Naquelas obras em que se pode afirmar que tudo é uma questão de tom (em alguma medida semelhante à escrita de Mansfield), se o tradutor se atém apenas ao significado, sua tradução causará no leitor um efeito totalmente diverso do causado pela obra original, caracterizando sua tradução com o sentido tradicional do termo e não como a transposição criativa por ele defendida.

Outro autor que comenta as colocações de Jakobson é José Paulo Paes, poeta e tradutor que também produziu seus textos ao longo do século XX. No texto *Sobre a tradução de poesia: alguns lugares comuns e outros não tanto* ele afirma que dadas as dificuldades enfrentadas pelo tradutor de poesia, é especificamente nesta tarefa que ele mais se aproxima do trabalho do autor. Para tanto, utiliza a compensação como estratégia básica na busca de equivalência. Paes relaciona a tradução de poesia com uma equação matemática (antes dele já o propusera Wittgenstein), concebendo o original e a tradução como equações simultâneas com o mesmo valor relativo. Prossegue o mencionado autor:

Nas possibilidades permutativas (ou compensatórias) das equações verbais, vale dizer, na possibilidade de produzir com meios diferentes efeitos análogos (Valéry), é que a tradução de poesia encontra o fundamento de sua praticabilidade. Ainda que, no dizer de Octavio Paz, seja o poema “um objeto verbal feito de signos insubstituíveis e irremovíveis”, a impossibilidade de sua substituição e remoção só vige dentro da língua em que ele foi composto, onde se constitui numa ocorrência singular e irrepetível. Mas essa ocorrência é transponível a outra língua, desde que nesta sejam encontrados signos equivalentes ou aproximados capazes de expressar-lhe não só o significado conceitual e afetivo (conotativo) como também o caráter especial das ligações estabelecidas entre os signos, as quais, transcendendo a ordem da gramática, passam a integrar a ordem da poesia. (PAES, 2008: 40).

José Paulo Paes destaca a importância do caráter hermenêutico da tradução como meio de se alcançar o “espírito” do texto a ser traduzido. Dessa maneira, vislumbra a tradução como esclarecedora de sentidos, uma vez que pode auxiliar na compreensão mesmo daqueles

sujeitos que dominam as duas línguas envolvidas (de partida e de chegada), uma vez que promove um caminho para o alcance da estrutura profunda do texto original.

Ainda na orientação linguística direcionada à busca de equivalências, mas sob outro enfoque, Eugene Nida, tradutor que desenvolveu sua teoria de equivalências com base na tradução da Bíblia, inicia seu texto *Principles of Correspondence* afirmando que, em não havendo correspondência absoluta entre duas línguas, é possível admitir que não haja traduções totalmente exatas. Deve-se buscar, assim, que o impacto total de uma tradução seja razoavelmente próximo ao do original, tanto quanto possível. Nesse sentido, Nida admite a interpretação por parte do tradutor, que necessariamente deixa seu traço no texto final.

Ao apresentar seu entendimento do que seja tradução, o autor destaca que há alguns pontos sobre os quais concordam muitos teóricos. O primeiro deles se refere ao fato de que o tradutor deve preocupar-se também com o receptor de seu texto (ainda que, como já foi visto neste trabalho, não haja unanimidade, a postura adotada por Nida é coerente com o caráter evangelizador de sua tradução). Além disso, o texto deve fazer sentido, ou seja, estabelecer comunicação com o público alvo. Ainda, a tradução deve transmitir o espírito e a forma do original. Para tanto, demanda do tradutor sensibilidade aguçada para com o estilo do texto de partida. Soma-se a isso a necessidade de que o tradutor use em seu trabalho a forma de expressão “natural e fácil”, com o mínimo de recursos possíveis para a sua identificação como tradução. Assim, ele deve buscar produzir uma leitura agradável não só ao estudante, mas também ao leitor experiente, sendo a resposta obtida pela tradução mais ou menos similar àquela pretendida pelo original.

A aplicação dos critérios acima já de per si seria responsável por uma porção de dificuldades, mas deve-se somar ainda o fato de que o tradutor necessariamente se defrontará com o conflito entre forma e conteúdo. Nida destaca que, de regra, a forma pode ser mais radicalmente modificada do que o conteúdo, devendo prevalecer assim o significado (observe-se que o tradutor não está tratando especificamente de poesia). Contudo, admite que a avaliação não pode ser feita de maneira mecânica e, em muitos casos, a forma deverá prevalecer.

Prossegue Nida afirmando que a análise da equivalência depende do tipo de tradução que se pretende produzir. A identificação dos tipos de tradução depende de três fatores básicos: (1) a natureza da mensagem; (2) a proposta ou propostas do autor e, por aproximação, do tradutor e (3) o público a que se destina.

Com relação ao primeiro fator apresentado, salienta Nida que é importante ter em conta a prevalência da forma ou do conteúdo na mensagem a ser traduzida. Ainda que se deva ter

em mente que forma e conteúdo são inseparáveis e, como já se disse, em linguagem poética a forma é geradora de sentidos, portanto, nela o conteúdo está mais constricto a aspectos formais, de regra ocorrerá a prevalência do significado sobre a estrutura.

Quanto às propostas do tradutor, deve-se considerar que ele pode buscar produzir um texto primordialmente informativo, mas também pode buscar entreter seu público ou revisar conceitos amplamente difundidos. Será necessário grau maior de adaptação nos casos em que o tradutor busca influenciar diretamente o comportamento do público, situação em que ele fará questão de que todos leitores não o deixem de entender.

O terceiro e último fator levantado por Nida é o público para quem a obra é traduzida. Sobre ele é importante destacar dois elementos principais: habilidade de decodificação e interesse potencial. O primeiro elemento, habilidade de decodificação, é dividido por Nida em quatro níveis principais: (1) capacidade das crianças, cujo vocabulário e experiências pessoais são limitadas; (2) capacidade dos novos leitores, que conseguem decodificar mensagens orais com facilidade, mas cuja capacidade de decodificar mensagens escritas é limitada; (3) capacidade do adulto médio letrado, que consegue decodificar mensagens orais e escritas com relativa facilidade e (4) a incomum capacidade elevada de especialistas quando estão decodificando mensagens em sua área de especialização. O texto traduzido deve ser adaptado às habilidades do público alvo, a fim de estabelecer comunicação.

O segundo elemento, interesse potencial do público a quem a obra se destina, refere-se às expectativas daqueles para quem se traduz a obra. O tradutor salienta que não pode ser feita a mesma tradução para quem tem por objetivo estimular a leitura por prazer e quem tem por objetivo o manuseio de uma máquina.

Em seguida, Eugene Nida destaca que, por não haver entre as línguas equivalentes idênticos, o tradutor deve buscar o equivalente mais próximo possível. Para tanto, deve-se considerar que existem essencialmente dois tipos de equivalência: a formal e a dinâmica.

Nida assim se refere à equivalência formal:

Formal equivalence focuses attention on the message itself, in both form and content. In such a translation one is concerned with such correspondance as poetry to poetry, sentence to sentence, and concept to concept. Viewed from this formal orientation, one is concerned that the message in the receptor language should match as closely as possible the different elements in the source language. (...)

The type of translation which most completely typifies this structural equivalence might be called "gloss translation", in which the translator attempts to

reproduce as literally and meaningfully as possible the form and the content of the original.²⁷ (NIDA apud VENUTI, 2001: 129).

Em muitas situações, no entanto, não se pode reproduzir certos elementos formais da mensagem fonte, caso em que notas marginais podem ser uma solução para os recursos que merecem explicação. Além desse, uma tradução de equivalência formal consistente conterà muito que não está prontamente inteligível para o leitor comum. As notas aqui servem de suplemento, tornando compreensíveis algumas equivalências formais empregadas.

Eugene Nida chama o segundo tipo de orientação por ele considerada de equivalência dinâmica, e assim a define:

(...) a translation which attempts to produce a dynamic rather than a formal equivalence is based upon “the principle of equivalent effect” (Rieu and Phillips 1954). In such a translation one is not so concerned with matching the receptor language message with the source-language message, but with the dynamic relationship, that the relationship between receptor and message should be substantially the same as that which existed between the original receptors and the message.

A translation of dynamic equivalence aims at complete naturalness of expression, and tries to relate the receptor to modes of behavior relevant within the context of his own culture; it does not insist that He understands the cultural patterns of the source language context in order to comprehend the message. Of course, there are varying degrees of such dynamic-equivalence translations.²⁸ (NIDA apud VENUTI, 2001: 129/130).

O autor prossegue destacando que nas traduções orientadas para a equivalência dinâmica, o foco é direcionado para a resposta do receptor. No entanto, ela não é meramente outra mensagem mais ou menos semelhante à mensagem fonte. Por isso, deve refletir claramente o significado e a intenção do texto de partida.

²⁷ Equivalência formal dirige atenção para a mensagem em si, tanto na forma quanto no conteúdo. Neste tipo de tradução tem-se a preocupação com a correspondência de poesia para poesia, frase para frase, conceito para conceito. Vista sob a orientação formal, tem-se a preocupação que a mensagem na língua do receptor combine tanto quanto possível os diferentes elementos da língua-fonte.

O tipo de tradução que exemplifica mais completamente essa equivalência formal pode ser chamado de “tradução glosada”, na qual o tradutor tenta reproduzir, tão literal e significativamente quanto possível, a forma e o conteúdo do original. (tradução nossa).

²⁸ (...) uma tradução que busque produzir uma equivalência dinâmica em vez de formal está baseada no ‘princípio do efeito equivalente’ (Rieu e Phillips 1954). Em tal tradução, não se está tão preocupado em combinar a mensagem na língua receptora com a mensagem na língua-fonte, mas com a relação dinâmica, ou seja, que a relação entre o receptor e a mensagem deve ser substancialmente a mesma que existiu entre o receptor original e a mensagem.

Uma tradução de equivalência dinâmica tem por objetivo a naturalidade de expressão absoluta, e tenta relacionar o receptor aos modos de comportamento relevantes dentro do contexto de sua própria cultura; ela não insiste que ele compreenda os padrões de comportamento do contexto da língua-fonte para compreender a mensagem. Naturalmente, existem vários graus de equivalência dinâmica nas traduções. (tradução nossa).

Além de ser apropriada para a língua e cultura de chegada, uma tradução natural deve estar de acordo com o contexto da mensagem em particular. Nida observa que as interrupções e os estranhamentos em uma tradução podem, por vezes, mostrar mais claramente o que é uma tradução considerada natural.

Adequação de uma mensagem a um contexto não é meramente uma questão de conteúdo referencial das palavras. A impressão total de uma mensagem não consiste somente nos objetos, eventos, abstrações e relações simbolizadas pelas palavras, mas também na seleção estilística e no arranjo destes símbolos. Além disso, os padrões de aceitabilidade estilística para os vários tipos de discurso diferem radicalmente de uma língua para outra.

Nida observa que é essencial que uma tradução não só evite certos fracassos óbvios no ajuste da mensagem ao contexto, mas também que sejam incorporados certos elementos positivos de estilo que promovem o adequado tom emocional do discurso. Este tom emocional deve refletir cuidadosamente o ponto de vista do autor. Além disso, é essencial que cada participante introduzido na mensagem seja cuidadosamente representado. Isto significa dizer que indivíduos devem ser devidamente caracterizados com a seleção e organização apropriada de palavras, a fim de que recursos como classe social ou dialeto geográfico sejam imediatamente evidenciados. Ainda, a cada personagem deve ser concedido o mesmo tipo de individualidade e personalidade que o próprio autor deu na mensagem original.

Em busca da naturalidade de uma tradução de equivalência dinâmica é necessária ainda a adequação da mensagem à expectativa de recepção da língua alvo. Esta adequação deve ser julgada com base no nível de experiência e de capacidade para decodificação, se se objetiva qualquer equivalência dinâmica real. Por outro lado, ninguém está sempre seguro sobre como o público alvo respondeu ou deveria ter respondido ao texto de partida.

As propostas de teoria de tradução até agora expostas e que se poderia sintetizar como abordagens da linguística (Jakobson e Nida), da linguística textual (Mario Laranjeira), filosofia e linguagem (Walter Benjamin e Haroldo de Campos), e consideradas para a análise das traduções de Katherine Mansfield não são, contudo, isentas de repreensões. Ao contrário disso, muitos foram os avanços e as críticas feitas ao conceito de equivalência, buscando tanto seu aprofundamento quanto negando sua possibilidade.

Uma das principais fontes de questionamento do conceito de equivalência foi a desconstrução, proposta por Jacques Derrida, um processo de análise crítico-filosófica que tem por objetivo repensar a metafísica ocidental e o logocentrismo. Isso porque questiona a possibilidade de existência de uma essência, de uma “origem indecomponível” das estruturas, a qual serve de ponto de partida para a idéia de equivalência. A relação entre texto de partida

e texto de chegada deveria, segundo as teorias anteriormente estudadas, partir justamente da essência, alcançada através da análise e interpretação de todos elementos da estrutura, para chegar até seu equivalente na cultura de chegada. A negação da idéia de uma essência una e indivisível impossibilita a idéia de equivalência dessa mesma essência em uma língua/cultura estrangeira.

Em âmbito nacional, uma das principais defensoras da aplicação das idéias da desconstrução no universo da tradução é Rosemary Arrojo. Assim a autora resume suas concepções de tradução:

Qualquer tradução, por mais simples e despretensiosa que seja, traz consigo as marcas de sua realização: o tempo, a história, as circunstâncias, os objetivos e a perspectiva de seu idealizador. Qualquer tradução denuncia a sua origem numa interpretação, ainda que seu realizador não a assuma como tal. Nenhuma tradução será, portanto, “neutra” ou “literal”; será sempre e inescapavelmente, uma leitura. O fato de ser sempre e inescapavelmente uma leitura ou uma interpretação não constitui, entretanto, uma característica peculiar da atividade do tradutor; revela, sim, um traço essencial de toda e qualquer atividade lingüística e até mesmo de qualquer atividade humana. Toda tradução revela sua origem numa interpretação exatamente porque o texto de que parte, o chamado “original”, somente vive através de uma leitura que será – sempre e necessariamente – também produto da perspectiva e das circunstâncias em que ocorre. Nesse sentido, quando se desmascara a pretensão de estabilidade e de transcendibilidade que sublinha a grande maioria das concepções de significado, a tradução deixa de ser um embaraço teórico e pode se tornar um ponto de partida para a reflexão mais ampla acerca de questões da linguagem, reflexão essa que nutre e estimula o trabalho dos teóricos da desconstrução. (ARROJO, 1990: 50-1).

E ainda:

Quanto à tradução, será sempre uma empresa impossível – qualquer que seja o texto a ser traduzido – se a imaginarmos como um transporte de significados estáveis e plenos de uma língua para outra. Paralelamente, será sempre possível, como sempre possível será a leitura, qualquer que seja o texto envolvido, desde que a aceitemos como transformação de um texto em outro, de uma língua em outra, de uma cultura em outra, desde que aceitemos, portanto, a diferença e a impossibilidade do retorno ao “mesmo”, ao “mesmo” livro, ao “mesmo” poema. Num mundo constituído a partir de diferenças, o retorno ao “mesmo” “original” não é factível, (...) pela simples razão de que não há essa volta. (ARROJO, 1992: 436).

Arrojo desenvolve seu projeto a partir da idéia de diferença, do desencontro entre significante e significado, ancorada na revisão da semiologia proposta por Saussure e revisitada por Jacques Derrida, o desconstrutivismo de Nietzsche e a psicanálise de Freud e de Lacan. Ela esclarece que as teorias de fundamentação lingüística são conseqüências

(...) das concepções de significado, de “verdade” e de realidade que têm embasado grande parte das teorias, das filosofias e das visões de mundo da civilização ocidental desde, pelo menos, Aristóteles e Platão. O que essas concepções têm em comum é a crença na possibilidade de algum nível de conhecimento em estado puro – independente de qualquer perspectiva ou contexto – que se pudesse instalar, na fala ou na escrita, e que, por não se fundir às palavras, aos textos nem às suas circunstâncias, pudesse ser deles retirado e adequadamente resgatado. (ARROJO, 1992: 412).

A autora parte do pressuposto de que não é possível realizar o processo de tradução sem o que ela chama de “interferências” do tradutor, ou seja, sem seus desvios. Esses são fruto da leitura inerente ao ato tradutório e que estará ligada a fatores variados como conhecimento das línguas de partida e de chegada, conhecimento do mundo, visão de sua cultura e da cultura que está sendo traduzida, por exemplo. Assim, o grande questionamento que se pode fazer à busca de equivalências em tradução tem a ver com a tentativa de realizar o apagamento das perdas decorrentes da transposição de uma língua para a outra. Esse apagamento é seguido da tentativa de apagar o tradutor e, assim, criar um texto que seja equivalente ao de partida, mas na língua de chegada.

A crítica radical ao culto da tradução que promove o “transporte” do significado estanque do original parte do pressuposto de que todo sujeito mantém com qualquer objeto uma relação necessariamente determinada pelas circunstâncias em que ocorre.

Ancorada nas reflexões de Nietzsche sobre a natureza e o poder da linguagem, Arrojo destaca a impossibilidade de se alcançar verdades imutáveis:

As reflexões de Nietzsche sobre a natureza e o poder da linguagem desmitificam qualquer pretensão de descoberta de “verdades” ou conhecimentos que transcendam a perspectiva e o contexto em que ocorre. A busca de conhecimento e de “verdades” que motiva a filosofia e a ciências é, para Nietzsche, apenas um sintoma do “impulso à formação de metáforas”, que distingue os humanos das outras espécies animais. O que chamamos de “conhecimento” apenas é possível através de uma linguagem que, ao invés do mero invólucro de significados estáveis, passa a ser reconhecida como o instrumento através do qual se fabricam “verdades”. Não há, na origem de qualquer manifestação lingüística, um significado “presente” à espera de que o veículo sigificante o transporte para um emissário adequado; não há, em outras palavras, um “original”, um nível de conhecimento que possa ser anterior à linguagem e que simplesmente se deixe envolver ou macular por ela. No início de tudo, como escreveu Nietzsche, há apenas a formação de uma metáfora: “um estímulo nervoso que se transforma em percepção”. (ARROJO, 1992: 421).

Ao questionar a crença na possibilidade de uma origem, Nietzsche elimina qualquer tentativa de se estabelecer uma relação “própria” ou uma tradução “literal” entre textos. Arrojo, assim, se distancia das propostas até aqui consideradas especialmente na relação que estabelece entre original e tradução. Isso porque enquanto os teóricos essencialistas têm no original seu ponto de partida, que deve ser reconfigurado na tradução, Arrojo destaca que essa reconfiguração nunca se dá por completo, uma vez que não há uma essência única a ser traduzida, mas somente o fruto das várias interpretações possíveis de um mesmo texto.

Acrescentando ao exposto acima a noção de inconsciente lançada por Freud, tem-se a inevitabilidade da mistura entre sujeito e objeto lido. Assim, acrescenta Arrojo (1992: 425):

A partir da perspectiva psicanalítica, sujeito e objeto estão irremediavelmente comprometidos numa relação transferencial em que um se mistura e se entrelaça ao outro. Como determinar, então, a origem do significado, ou as “verdadeiras” intenções de um autor? Como separar o leitor do autor, o leitor do tradutor, a tradução do original? Como separar, em suma, o texto do que não lhe pertence? A relação leitor / texto, como qualquer relação que um sujeito estabelece com um objeto, será sempre, e inevitavelmente, determinada pela qualidade e pela extensão dos afetos que nutrem essa transferência.

De maneira conclusiva, Arrojo resgata que aquilo que supostamente se perde da origem quando se traduz de uma língua para outra, potencialmente também se perde em qualquer processo de leitura, em qualquer operação lingüística em uma mesma língua. Assim, a maldição de Babel passa a ser vista como indissociável de qualquer empreendimento humano.

Especificamente com relação às orientações de Haroldo de Campos sobre tradução, destaca a autora

Assim, o que Haroldo de Campos tem proposto como prática possível para a sobrevivência, em outra língua, de textos “dotados” de informação estética – a “recriação” ou a “transcrição” – prática essa, aliás, que exerce com um sucesso e um brilhantismo incomparáveis, é, portanto, a única forma de tradução que efetivamente se pratica, mesmo por aqueles que, como Pierre Menard, insistem em chegar à “origem” do texto para que possam lhe “extrair” os significados que pretendem “transportar”, sem perdas e danos, para outro lugar. (ARROJO, 1992: 436).

Ainda uma consideração sobre a citação acima, vale mencionar que a palavra “dotados” encontra-se entre aspas por entender a autora que a informação estética não é inerente ao texto, mas se vincula à maneira através da qual o leitor se relaciona com o texto, o lê e o interpreta, atribuindo-lhe caráter estético, no que se afina com a citação de Arrojo presente na

seção anterior deste trabalho, onde se lê que a tradução é uma das fontes de verificação das concepções de poética aceitas pelo público leitor.

As reflexões oriundas do pós-estruturalismo acrescentam novas reflexões para o debate. Um dos fatores que a desconstrução agrega à teoria da tradução é a denúncia da invisibilidade do tradutor. Isso porque, nas teorias que buscam a transposição da essência do texto, o tradutor trabalha como mero transportador de significados de uma língua para outra, ainda que se admita as dificuldades do transporte. Se, ao contrário, ocorre a negação da essência, admite-se a participação ativa do tradutor no processo de criação de seu texto, passando a sua habilidade a ser mais valorizada.

Nesse sentido, Lawrence Venutti, no capítulo *Invisibility*, destaca a tentativa de apagamento do trabalho do tradutor através de textos *fluentes*, desconsiderando, quando for necessário, o estilo do autor. Essa domesticação Venutti combate salientando a necessidade de se ter em conta o fato de que toda tradução é, antes de mais nada, uma interpretação, determinada pelo seu contexto de produção. Acrescenta ainda:

Fidelity cannot be construed as mere semantic equivalence: on the one hand, the foreign text is susceptible to many different interpretations, even at the level of the individual word; on the other hand, the translators interpretive choices answer to a domestic cultural situation and so always exceed the foreign text. This does not mean that translation is forever banished to the realm of freedom or error, but that canons of accuracy are culturally specific and historically variable.²⁹ (VENUTTI, 1995: 37).

Da leitura acima se percebe o componente histórico que inevitavelmente atua tanto nas concepções do tradutor sobre seu trabalho e sobre as culturas envolvidas, quanto na avaliação que se faz de textos traduzidos. Esse componente histórico é acrescido à avaliação da fidelidade do tradutor, que permeia todo o processo de aproximação de culturas.

2.4 Tradução e as Imagens do Outro

Aprofundando o entendimento de que há diversos fatores contextuais que interferem na tradução, destacam-se as motivações que influenciam na escolha de determinados autores, culturas e temas e sua relação com o momento histórico. A questão é complexa e envolve

²⁹ Fidelidade não pode ser construída como mera equivalência semântica; por um lado, o texto estrangeiro é suscetível a várias interpretações diferentes, até mesmo no nível da palavra individual; por outro lado, as escolhas interpretativas dos tradutores referem-se a uma situação cultural doméstica e por isso sempre excedem o texto estrangeiro. Isso não significa que a tradução está para sempre banida ao reino da liberdade ou erro, mas sim que os cânones de precisão são culturalmente específicos e historicamente variáveis. (tradução nossa).

fatores como a imagem que uma determinada cultura faz de si mesmo, do estrangeiro e de sua relação com ele, além de questões específicas do autor, como estilo, prestígio, temática etc.

Como conceito de partida e de maneira bastante ampla destaca Nora Moll no texto *Imágenes Del “Outro”. La literatura y los estudios interculturales* o que entende por imagologia:

Por imagologia se entiende, pues, el estudio de las imágenes, de los prejuicios, de los clichés, de los estereotipos y, en general, de las opiniones sobre otros pueblos y culturas que la literatura transmite, desde el convencimiento de que estas *images*, tal y como se definen comúnmente, tienen una importancia que va más allá del puro dato literario o del estudio de las ideas y de la imaginación artística de un autor. El objetivo principal de las investigaciones imagológicas es el de revelar el valor ideológico y político que puedan tener ciertos aspectos de una obra literaria precisamente porque en ellos se condensan las ideas que un autor comparte con el medio social y cultural en que vive. Al mismo tiempo, la descripción de un país extranjero y de sus habitantes cuestiona la visión que un autor tiene de su propia cultura y la manera en que él mismo se coloca en ella, es decir su propia identidad cultural.(...) toda *image* se constituye a través de una comparación continua que vá de la identidad a la alteridad, porque siempre hablar de los otros es también una forma de revelar algo de sí. (MOLL apud GNISCI, 2002: 349).

A partir do conceito amplo acima exposto, destacam-se elementos específicos que interessam neste trabalho, quais sejam, entre eles, perceber como se manifestam os olhares dos tradutores para o contexto histórico e sócio cultural que está sendo veiculado pela perspectiva de Katherine Mansfield, autora do texto fonte, e como os diferentes tradutores estão trabalhando com as imagens resultantes da perspectiva autoral. A esse respeito, mais adiante, acrescentamos a contribuição de Andre Lefevere. Com relação às imagens envolvidas no processo de escolha de um autor a ser introduzido em determinada cultura, Álvaro Manuel Machado e Daniel- Henri Pageaux, na obra **Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura**, destacam, com caráter introdutório, que a imagem do estrangeiro deve ser estudada como fazendo parte do vasto e complexo conjunto do *imaginário social*, especificamente na sua manifestação chamada *representação do Outro*. Para tanto, faz-se necessário ter em mente o que venha a ser considerado *imagem*, a fim de se lançar uma proposta de interpretação, ainda que não definitiva. Assim, afirmam os autores:

A imagem é, portanto, o resultado de uma distância significativa entre duas realidades culturais. Ou melhor: a imagem é a representação de uma realidade cultural estrangeira através da qual o indivíduo ou o grupo que a elaboraram (ou que a partilham ou que a propagam) revelam e traduzem o espaço ideológico no qual se situam. (MACHADO; PAGEUX, 1988: 58).

Da leitura acima, pode-se observar que a imagem não se refere somente ao Outro, mas também a si próprio, e ao modo como se vê a relação entre si mesmo e o Outro, no que concorda Nora Moll, como visto acima. Dessa maneira, a linguagem constitui um dos tantos elos de comunicação existentes em um ambiente social. Sua função é exprimir as relações interétnicas, interculturais, as relações repensadas entre a sociedade que “olha” e a que é “olhada”. Sendo a imagem considerada um *texto programado*, é constituída de três elementos: a palavra, a relação hierarquizada e o cenário.

Com relação ao primeiro elemento, os autores destacam que existe um estoque de palavras que, numa determinada época e numa determinada cultura, são responsáveis pela divulgação da imagem do Outro. Além disso, tem de se ter em conta o que se diz sobre o estrangeiro, quais de suas características se escolhe revelar e quais se escolhe esconder, e as motivações para tais escolhas.

Apesar de fundamental, a análise do léxico que envolve a relação entre o “eu” e o “Outro” por si só não é suficiente. É necessário que ela se apóie numa leitura da organização total do texto e na identificação dos elementos fundamentais à sua estrutura. Chega-se assim ao segundo elemento constitutivo da imagem, relação hierarquizada, que se subdivide em análise da noção espacial, da noção temporal, das relações entre os personagens e das escolhas relativas ao que revelar e o que omitir sobre o Outro. Assim, tendo por conta a noção espacial, deve-se estudar o espaço estrangeiro a fim de identificar, por exemplo, a valorização de certos lugares em detrimento de outros e as modalidades de determinação espacial. Através dessa abordagem pode-se revelar as relações entre o próprio e o Outro existentes nas construções espaciais dos textos, fundadoras de imagens desses espaços.

A noção temporal refere-se em particular às informações históricas precisas contidas no texto além das possíveis mitificações do tempo histórico. Tem especial interesse na medida em que estereótipos caracterizam-se por serem acrônicos, “descrevendo” características que “sempre” foram típicas do Outro.

Ainda um item a ser abordado neste segundo elemento diz com o sistema de relação entre as personagens, começando pelo que no texto fundamenta a alteridade (características morfológicas) até elementos que ultrapassam a mera determinação do Outro, investidos de significado particular no funcionamento do texto. É importante tornar claro o sistema de qualificação diferencial, que permite o afastamento entre o que “olha” e o “olhado”.

A última noção pertinente à relação hierarquizada diz respeito às informações que são fornecidas sobre o Outro, sobre o que é dito e o que é omitido a seu respeito. Buscar interpretações que ilustrem esse processo esclarece as concepções divulgadas pelo texto.

O terceiro elemento da imagem ora apresentado é o *cenário* relativo ao estrangeiro criado pela obra. Assim, promove-se o confronto entre os resultados da análise lexical e estrutural com os elementos históricos, a fim de verificar se o literário está ou não em conformidade com uma certa situação social e cultural, verificar a que tradição cultural e ideológica corresponde o texto, enfim, ver como se articulam a relação literária do estrangeiro e a cultura que “olha”.

Com base no exposto acima, os autores prosseguem descrevendo as quatro atitudes que se pode ter com relação ao Outro. No primeiro caso, a realidade estrangeira é considerada, pelo autor e pelo grupo, como absolutamente superior à cultura nacional de origem. Como consequência, a cultura de origem é considerada inferior, devendo buscar no Outro o suprimento de suas falhas.

A segunda atitude é a que considera a cultura estrangeira como inferior ou negativa à cultura de origem. Nesse caso, ocorre uma sobrevalorização de toda, ou de parte da cultura de origem o que, muitas vezes, serve como compensação para fraquezas evidentes em aspectos variados com relação ao Outro.

A terceira atitude é aquela em que a realidade cultural estrangeira é tida por positiva e situa-se no interior de uma cultura igualmente considerada positiva. Este é o único caso em que ocorrem trocas bilaterais procedentes de admiração mútua, ocorrendo a avaliação e reinterpretação do estrangeiro.

A quarta e última atitude é aquela em que não se coloca o problema do juízo positivo ou negativo, pelo menos aparentemente, de maneira imediata. Este caso pode conduzir ao extremo da primeira e da segunda atitudes, situações em que a ausência proclamada de juízo relativamente ao estrangeiro em si, como personalidade concreta, é compensada noutro plano por uma hierarquia ativa.

No caso da recepção de obra estrangeira, é preciso ter em conta que a apreciação dessa obra (quer em tradução, quer no original) se faz em função de dados que dependem de uma certa relação entre cultura emissora e cultura receptora. Assim, o estudo da expansão de uma obra, de um escritor para lá dos limites de sua área cultural de origem, passa obrigatoriamente por uma avaliação, simultaneamente mais precisa e mais ampla, do país de origem ou país emissor e do país receptor, bem como do público leitor confrontado com as realidades de um texto estrangeiro, quase sempre sob a forma de traduções. Assim, o estudo de influência ou de fortuna inscreve-se naturalmente no quadro de uma investigação sobre as trocas culturais internacionais (ou melhor, interculturais) e está longe de proclamar a autonomia absoluta da obra literária. Pelo contrário, o estudo da influência e da fortuna literária apresenta-se como

uma sequência complexa de investigações sobre as modalidades de recepção de um determinado texto literário por um, ou por vários públicos.

Aprofundando a importância das concepções ideológicas na investigação das imagens envolvidas no processo tradutório, André Lefevere, na obra **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**, salienta as implicações culturais pertinentes não somente à escolha de vocabulário, mas relativas à própria concepção do papel da tradução e do tradutor, os textos que merecem ser traduzidos, como a cultura de chegada se vê frente ao original e as implicações desse posicionamento, além da imagem veiculada pela tradução da obra, da cultura e da língua fonte. Especificamente com relação ao último ponto, afirma o autor

Dois fatores determinam basicamente a imagem de uma obra literária tal como ela é projetada por uma tradução. Esses dois fatores são, na ordem de importância, a ideologia do tradutor (aceita livremente ou imposta como uma restrição por alguma forma de mecenato) e a poética dominante na literatura recebedora no momento em que a tradução é feita. A ideologia dita a estratégia básica que o tradutor usará e, portanto, também a solução de problemas relacionados tanto ao “universo do discurso” expresso no original (objetos, preocupações, hábitos pertencentes ao mundo que era familiar ao escritor do original) e a língua em que o próprio original é expresso. (LEFEVERE, 1992: 73).

Prosseguindo na análise da postura que os tradutores podem assumir frente ao texto-fonte, Lefevere cita o trabalho de John Hookham Frere, que descreve dois tipos de tradutores:

O primeiro arquétipo é o “tradutor fiel” que (...) tende a ser conservador tanto em termos ideológicos quanto poetológicos. Ele traduz dessa forma devido à reverência ao prestígio cultural que o original adquiriu. Quanto maior esse prestígio, mais “gramatical e lógica” a tradução será, especialmente no caso de textos considerados “textos fundadores” de um certo tipo de sociedade: a Bíblia, o Alcorão, *O Manifesto Comunista*. Esse tradutor usará “notas explicativas” para garantir que o leitor leia a tradução – interprete o texto, e de maneira especial o texto fundador – da maneira “correta”. Ele também usará a nota para “resolver” quaisquer discrepâncias que se possam pensar existir entre o próprio texto original e as correntes e interpretações de reconhecida autoridade do texto, mudando com prazer tanto a tradução quanto as notas, na medida em que tal interpretação muda.

O tradutor espirituoso (...) não é conservador em termos poetológico e ideológicos. Ele é menos respeitoso que o “tradutor fiel” para com o prestígio do original; sua intenção é chocar seu público “atualizando” o original de forma que ele tenda a perder ao menos um pouco de seu *status* “clássico”. Ele tranquilamente assume os riscos apontados pelo anacronismo. Sua reescritura é, na essência, subversiva, planejada para fazer o leitor questionar tanto o prestígio do original quanto os termos ideológicos e poetológicos da interpretação “recebida”. Disputas entre poéticas rivais são frequentemente desencadeadas por traduções e não raro também pelas traduções. Não é necessário dizer que essa forma de traduzir corre riscos quando textos fundadores estão envolvidos: muitos tradutores “espirituosos” da Bíblia foram postos na fogueira, e aos fiéis não era permitido traduzir o Alcorão. (FRERE apud LEFEVERE, 1992: 85-86).

Prossegue ainda o autor estabelecendo as diferenças entre as posturas adotadas pelos tradutores e suas conseqüências, afirmando que enquanto o tradutor conservador trabalha no nível da palavra ou da frase, o tradutor “espírituoso” trabalha no nível da cultura como um todo, e do funcionamento do texto naquela cultura. Isso não impede, porém, que traduções sucessivas se configurem diametralmente opostas, de acordo com os contextos de suas realizações. Finalmente conclui que

“Fidelidade” é apenas uma estratégia de tradução que pode ser inspirada pela conjunção de uma certa ideologia com uma certa poética. Aclamá-la como única estratégia possível, ou mesmo, permitida, é tão utópico quanto inútil. Textos traduzidos assim podem nos ensinar muito sobre a interação de culturas e manipulação de textos. Esses assuntos, por sua vez, podem ser mais interessantes para o mundo como um todo do que nossa opinião sobre se uma determinada palavra foi traduzida com “propriedade” ou não. De fato, longe de serem “objetivas” ou “livres de valor”, como seus defensores querem nos fazer acreditar, “traduções fiéis” são com freqüência inspiradas por uma ideologia conservadora. (LEFEVERE, 1992: 87).

Vê-se aqui a defesa de uma possibilidade de avaliação das traduções que vai além da verificação da adequação vocabular para buscar a motivação para tais escolhas. Dessa avaliação podem-se depreender fatores pertinentes à formação da imagem de determinado autor e cultura em outra, além das ideologias internas dominantes. Tudo isso é importante para ampliar visada do crítico ou avaliador da tradução. Por isso, não é preciso salientar a relevância desses conhecimentos teóricos para o presente trabalho.

3 TRADUÇÕES DE KATHERINE MANSFIELD PARA O PORTUGUÊS DO BRASIL

A obra de Katherine Mansfield foi introduzida no sistema literário brasileiro pela tradução, em 1940, da obra **Bliss and other stories** por Erico Verissimo. Após esse empreendimento, a tradução seguinte de que se tem notícia teria acontecido em 1981, com o trabalho de mestrado de Ana Cristina César. Essa tradução não foi escrita para publicação no Brasil, o que só veio a acontecer em 1999, quando seus herdeiros reuniram o material na obra **Crítica e tradução**, em especial no capítulo *Escritos na Inglaterra*. Edla Van Steen e Eduardo Brandão tiveram a publicação de **Aula de Canto** em 1984 e Luiza Lobo e Maura Sardinha publicaram sua tradução de **As Filhas do Falecido Coronel e outras histórias** em 1997, pela Ediouro. Foi dada a Julieta Cupertino a tarefa de traduzir todos os livros de Mansfield, além de uma seleção de cartas e de trechos dos diários, todos publicados pela Editora Revan. Tal tarefa teve início em 1992 com a publicação da obra **Felicidade e outros contos**, e foi concluída com a obra **Numa Pensão Alemã**. Mais recentemente, Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Alexandre Barbosa de Souza lançaram pela editora Cosacnaify uma seleção de contos traduzidos de Katherine Mansfield, encerrando as traduções dos contos comparados de que se tem notícia até agora.

Vale ainda mencionar que se buscou neste trabalho a seleção de contos que proporcionasse a análise da produção do maior número de tradutores de Mansfield possível, a fim de observar como foi feita a transposição da contista no Brasil.

3.1 Perfil dos Tradutores

Os textos apresentados a seguir têm por objetivo levantar elementos da vida e da obra dos tradutores estudados, a fim de levantar hipóteses a respeito das escolhas feitas em suas atividades tradutórias. De acordo com o prestígio do tradutor foi encontrado número maior ou menor de dados disponíveis. Aqueles considerados de maior relevância para as propostas deste trabalho estão aqui apresentados.

Ainda, uma consideração sobre a escolha da abreviação dos nomes dos tradutores. À exceção de Ana Cristina César, que assinava seus trabalhos “Ana C” (o que nos pareceu uma boa abreviação), foi usado o último sobrenome, exclusivamente pela facilidade gerada.

3.1.1 Erico Verissimo

O gaúcho Érico Veríssimo é hoje um dos nomes mais importantes da literatura brasileira do século passado, além de ter sido um dos principais responsáveis pela *Idade de Ouro* da tradução no Brasil. Nascido em Cruz Alta, mudou-se com a esposa para Porto Alegre em meados da década de 20, onde conseguiu emprego na tipografia da Livraria *Globo*. Lá passou a desenvolver as mais variadas tarefas e, como complementação de renda, realizava traduções do inglês em seu horário vago.

Suas atividades como escritor, porém, começaram antes da mudança para a capital. Já em Cruz Alta desenvolvia a prática da escrita, além de traduções e da leitura de textos nacionais e internacionais.

O escritor possuía profunda capacidade de observação do universo à sua volta, a qual se somava o extenso conhecimento de literatura de língua inglesa a que teve acesso. Disso resultou a habilidade aguçada de composição de lugares e personagens ricos em detalhes e profundezas. São publicações dessa época os contos *Ladrão de Gado* e *A Lâmpada Mágica*.

Já na Editora *Globo*, Verissimo assume a função na equipe editorial da Revista *Globo*. Assim, passa a desempenhar múltiplas atividades, desde trabalhos puramente braçais a escritas, traduções e desenhos.

Sobre sua atividade como tradutor no período, Verissimo escreveu

O primeiro (livro) que me caiu nas mãos foi desgraçadamente uma novela policial de Edgar Wallace, "The Ringer". Eu passava o dia na redação da revista, e à noite, no nosso quarto de hotel, trabalhava nessa tradução até as primeiras horas da madrugada. Era uma tarefa que não me dava prazer. O autor e a história não me interessavam, o esforço físico exigido pelo simples ato de datilografar o texto me produzia dores no corpo inteiro. (VERÍSSIMO, 2005: 231).

Sete anos mais tarde, Erico Verissimo passava a atuar como conselheiro literário, junto a Henrique Bertaso, da equipe editorial do *Globo*. Ele sempre teve como uma de suas preocupações editoriais a introdução no mercado brasileiro de livros de qualidade, o que foi provavelmente o estímulo necessário para lançar então o negócio no incerto ramo das coleções estrangeiras traduzidas para o português. Sobre suas escolhas editoriais no período, afirma:

O livro principal de cada número era em geral um romance de aventuras, mas eu procurava ir dando sempre ao público literatura de melhor qualidade, na forma de contos e noveletas. Lembro-me de que, numa das edições de *A Novela*, cheguei a publicar *O Sorriso da Gioconda*, de Aldous Huxley, numa tradução que eu próprio

fiz. No número cinco, para contrabalançar o romance principal (*O Crime do Hospital*, de Mognon Eberhart) lá estava *Etapas da Loucura*, de Dostoyevsky, que tornou a aparecer em *A Novela*, dessa vez com *O Coração Fraco*. Anton Checov, esse era nosso “colaborador efetivo”... (VERISSIMO *apud* ARBEX, 2002: 28).

O trecho acima demonstra o comprometimento de Verissimo para com o público leitor brasileiro, a fim de lhe oferecer literatura considerada por ele de boa qualidade, então identificada com a literatura estrangeira.

É nesse período que Verissimo apresentou a Bertaso os originais de **Fantoches**, tendo sido publicado meses depois pela *Editora Globo*. A coletânea de contos não teve êxito em vendas, tendo sido somente com a obra **Clarissa** que o autor passou a ser conhecido do grande público, sobre o que revela:

Em 1933 publiquei *Clarissa*, a história duma menina de treze anos que amanhece para a vida. É uma novela praticamente sem intriga, do tipo “fatia de vida”. (Eu aprendera boas lições com Katherine Mansfield, cujo *Bliss* viria a traduzir mais tarde). Creio, porém, que nesse segundo livro meu – coleção de cenas em aquarela em torno da vida cotidiana – havia algumas ressonâncias da *Clara d’Ellebeuse*, de Francis Jammes, leitura ainda dos tempos da farmácia. (VERISSIMO, 2005: 236 – grifos do autor).

Em 1935 Erico Verissimo sugere para Henrique Bertaso a publicação de uma tradução, a ser realizada por ele próprio, da obra **Point Counterpoint**, de Aldous Huxley. A tradução introduziu no mercado brasileiro o texto **Contraponto** e, em seguida foi lançado, também pela editora *O Globo* o livro **Caminhos Cruzados** de autoria de Verissimo. Na época, ele foi acusado pela crítica de plagiar a obra de Huxley, ao que respondeu com a seguinte colocação (VERISSIMO, 2005: 238- grifos do autor):

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

Tal postura de Verissimo frente às críticas nos revela em parte seu pensamento sobre literatura e criação literária, lançando reflexos sobre o que viriam a ser suas concepções acerca de tradução. O fato de admitir que sua obra foi inspirada na de Aldous Huxley mostra que concebia a criação literária como advinda de fragmentos de outras leituras e outras experiências, não cabendo então em se falar em plágio. Toda a escrita tem sua origem em

outras leituras (em sentido amplo) e, talvez principalmente, em outras interpretações que, somadas à subjetividade e à forma do autor, criam o novo texto literário. A relação entre textos será estabelecida pelo receptor, de acordo com sua vivência e de suas leituras. Corroborar a ideia de intertextualidade defendida por Tania Franco Carvalhal, aqui apresentada em oposição à tradicional concepção de “fontes” e “influências” (2003: 76-7):

A contribuição do conceito [*de intertextualidade*] para os estudos de literatura comparada é visível e essencial, pois modificou as leituras dos modos de apropriação, de absorções e de transformações textuais, alterou o entendimento da “migração” de elementos literários, revertendo as tradicionais noções de “fontes” e “influências”. A alteração é substantiva: se a noção de influência tendia a individualizar a obra, sobrepondo o biográfico ao textual e impondo uma causalidade determinista na produção literária, a de intertextualidade, ao designar os sistemas impessoais de interação textual, coletiviza a obra. Por outro lado, se as fontes são, por definição, exteriores ao texto, os traços da existência de intertextos são intratextuais, formadores e constituintes da obra. Se a influência parecia deixar passivo o receptor, minimizando sua importância e privilegiando a noção de originalidade, a compreensão de intertextualidade como propriedade textual elide o sentido negativo e dá ênfase à natureza criativa do processo de produção textual. Nessa perspectiva, o dado absorvido por um texto é considerado “um formante intertextual”, entendido numa relação de “performance” produtora e “competência” receptora do sujeito, seja ele individual ou coletivo. (CARVALHAL, 2003: 76-77-grifos nossos).

Do mesmo modo que Verissimo concebia a criação literária como oriunda de muitas leituras, também a tradução era vista por ele como um jogo entre o texto-fonte e a capacidade interpretativa do tradutor. Nesse sentido, a tradução passa a ser entendida como uma das leituras possíveis do texto original, sofrendo influência não só do texto-fonte, mas também de todas as outras leituras do tradutor.

Ainda nessa acepção, Erico declara:

Estava eu a traduzir o "On the spot", de Edgar Wallace, quando, movido pelo tédio quase mortal que o livro me produzia, resolvi colaborar com o autor e tomar liberdades com o texto, respeitando a estória mas modificando o estilo. Fiz o diabo. A novela foi publicada com o título "A morte mora em Chicago". Será demasiada pretensão afirmar que em português ficou melhor que no original? Acho que não, pois dizem que Wallace - que não se preocupava com a forma literária - costumava ditar a seus secretários duas estórias ao mesmo tempo, caminhando de um lado para o outro e fumando como um desesperado, cigarro sobre cigarro. (VERISSIMO apud ARBEX, 2002: 32).

Verissimo admite a possibilidade de que uma tradução melhore o texto original, tornando sua prática precursora das concepções defendidas posteriormente. Assim, ele introduzia suas traduções no mercado brasileiro, mas sempre deixando sua marca de leitor especializado, melhorando e principalmente renovando o texto estrangeiro.

A prosperidade alcançada pela *Editora Globo* com os textos traduzidos permitiu, em 1942, que Veríssimo enfrentasse o problema da baixa qualidade das traduções que publicava. Para isso, contratou uma equipe de tradutores, em regime permanente e com salário fixo, para realizar sua atividade em um ambiente da editora, onde havia à disposição diferentes obras para consulta. Uma vez escolhida a obra, ela era entregue a um tradutor de renomada competência nas línguas fonte e alvo, o qual trabalhava sem prazo nem horários determinados. Terminada a empreitada, original e tradução eram entregues a outro especialista nas duas línguas, que tinha por tarefa verificar a fidelidade da tradução. Depois um terceiro especialista cotejava junto com o tradutor, para somente então a obra ser encaminhada para publicação, somente com o nome do tradutor no póstico.

O papel desempenhado por Erico Verissimo nessas traduções é assim descrito por Mário Quintana:

Havia a questão dos revisores – os quais geralmente sofrem de complexo redatorial. Lembro-me que ao examinar por pura curiosidade as provas finais de minha tradução de *Sparkenbroke*, de Charles Morgan, vi com espanto a heroína exclamar, antes de se entregar ao galã: “Amar-te-ei para sempre!” Uma mulher que diz uma coisa dessas numa hora daquelas – tenham paciência! Eu é que não tive paciência, corri imediatamente até d. Minervina, que dirimia as pendengas entre nós. Sem nenhuma falta de respeito, revelo-vos que D. Minervina era o Erico Verissimo. Nós assim o chamávamos carinhosamente porque era ele que dava o voto de Minerva, encargo que lhe fora tacitamente outorgado, graças ao seu bom senso e equanimidade. (QUINTANA, 1980: 19).

Outro fator que contribui para a verificação das premissas de tradução de Verissimo encontra-se na opinião dos seus companheiros, que tinham nele um referencial de bom senso. Onde se pode concluir que ele não acreditava na tradução única de um texto, mas na abertura de diversas possibilidades de leitura do original, que levariam à discussão e construção daquela que seria não a tradução possível do texto, mas a mais adequada.

A relação de Verissimo com os textos de Mansfield teve início publicamente com os contos *Psicologia* e *O seu primeiro baile*, publicados na *Revista do Globo* em abril de 39 e janeiro de 40, respectivamente. A autora foi uma das responsáveis por sua formação como ficcionista, conforme revela:

Se eu quisesse resumir a história do meu aprendizado como ficcionista, diria que:

- Anatole France me deu a paixão da clareza.
 - Bernard Shaw a tendência para a sátira e para a irreverência.
 - Katherine Mansfield atenuou essa tendência, levando-me a assumir uma atitude mais terna e compreensiva para com as criaturas e as coisas. (...)
- (VERISSIMO, *apud* ARBEX, 2002: 90).

A leitura do trecho acima deixa evidente a proximidade do tradutor e do ficcionista Erico Verissimo com a obra de Katherine Mansfield. Sua tradução do livro *Bliss and Other Stories* foi publicada pela Coleção Nobel com o nome de *Felicidade*, tendo sido uma tarefa cuidadosamente realizada por seu tradutor.

Da sua experiência com a tradução da obra de Mansfield surgiu o conto *Conversa com o fantasma de K. Mansfield*, no qual o tradutor Feliciano, após um dia exaustivo de trabalho e tendo sido abandonado por seu anjo protetor, experimenta uma espécie de alucinação com o fantasma da autora. Apesar de ficcional, fica clara desde o início sua natureza autobiográfica. O diálogo entre o tradutor fictício e o fantasma da autora se assemelha a um labirinto intertextual, pois associa fatos biográficos da autora com sua obra e estabelece conexões com a obra literária de Aldous Huxley. Veríssimo revela assim sua maneira de perceber a tradução como ato solitário, que envolve dedicação, descoberta e doação, nem sempre com o alcance e o reconhecimento esperados.

Em sua tese de doutorado **Erico Verissimo, tradutor**, Paula Godoi Arbex, após analisar o conto acima referido, conclui que o trabalho do tradutor, para Verissimo, requer:

- a) o conhecimento simbólico e cultural do universo do autor;
- b) conhecimento histórico-biográfico;
- c) ampla leitura da obra do autor traduzido;
- d) leitura das obras que dialogam com o autor traduzido;
- e) descoberta do diálogo da obra literária com outras formas de arte.
Acerca da atividade tradutória em si, podem-se fazer igualmente algumas considerações a partir da leitura do conto:
 - a) a tradução literária se aproxima da crítica literária, ou seja, traduzir implica interpretar também, e, sobretudo, interpretar com conhecimento devido e com a necessária pertinência;
 - b) o trabalho do tradutor é necessariamente uma relação solitária com a obra do autor. Em sua tarefa, ele está desamparado (sem anjos, sem fantasmas iluminadores) diante da obra do autor que ele está traduzindo;
 - c) o trabalho do tradutor literário não é meramente textual, quase mecânico ou banal, mas implica a interpretação da obra literária. Somente o conhecimento crítico da obra do autor traduzido poderá iluminá-lo. (ARBEX, 2002: 125).

Ainda considerando a análise do conto, Verissimo deixa transparecer a tensão existente entre tradutor e autor. Isso se revela pelo fato de “o fantasma” não trazer consolo para o tradutor, mas antes estabelecer com ele uma espécie de disputa pelo conhecimento sobre a obra literária, objeto de tradução. Esse conhecimento intenso da obra traduzida e de todas as informações pertinentes ao criador e criação são, no entendimento de Erico Verissimo, indispensáveis para uma adequada transposição do texto estrangeiro ao sistema literário de chegada.

3.1.2 Ana Cristina César

Ana Cristina César (1952 - 1983) nasceu no Rio de Janeiro e ingressou no mundo das Letras muito cedo: com apenas 7 anos já tinha suas poesias publicadas no "Suplemento Literário" do jornal carioca *Tribuna da Imprensa*. cursou Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e cursou mestrado na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Master of Arts em Theory and Practice of Literary Translation pela Universidade de Essex, Inglaterra (1979 – 1981). Exerceu intensa atividade jornalística, editorial e como tradutora, introduzindo no cenário nacional importantes escritores estrangeiros. Escreveu para diversos jornais e revistas e, diferente da maioria dos escritores da época, que tinham suas obras veiculadas através de mimeógrafos, Ana C teve seu trabalho publicado na antologia **26 poetas hoje**, de 1976. Publicou **Luvax de Pelica**, **Cenas de Abril** e **Correspondência Completa** em edições independentes e, em 1980, *Literatura não é documento*, pesquisa sobre literatura no cinema. Em 1982 lançou **A teus pés**. Após sua morte, em 1983, seus escritos inéditos deram origem a três obras: **Inéditos e dispersos** (prosa e poesia), em 1985, **Escritos da Inglaterra** (ensaios sobre tradução e literatura), de 1988, e **Escritos no Rio** (artigos, textos acadêmicos e ensaios), de 1993.

A leitura dos textos de Ana C revela outras diferenças entre sua escrita e a dos demais autores de sua época. Enquanto a escrita literária de seu tempo é caracterizada pela experimentação, César praticava uma produção artística com construções feitas a partir de outras leituras, havendo nos seus escritos um conjunto de múltiplas vozes que ecoam, vozes de outros textos. Entendia ainda a tradução como um dos processos responsáveis pela formação de sua identidade autoral.

Certamente um conjunto de fatores motivou a tradutora a escolher especificamente o conto *Bliss* para realizar seu mestrado. A notoriedade do conto, a qualidade do original, a biografia da autora e seu estilo são possíveis respostas para esta escolha.

A tradução de *Bliss* por Ana Cristina César está no volume **Crítica e Tradução**, de 1999, composta pelos trabalhos *Literatura não é documento*, *Escritos no Rio* e *Escritos na Inglaterra*. O texto, composto da tradução propriamente dita e de 80 notas, serviu como dissertação de mestrado realizado em Essex. Segundo a tradutora, sua proposta inicial não era a de publicar o texto, mas, se decidisse fazê-lo, publicaria-o somente com a nota 1 (explicação da escolha para tradução do título). Foi somente após sua morte que a tradução veio a público, graças ao esforço de sua mãe em apresentar suas produções.

A leitura dos textos e das notas de Ana C oferece vários indícios de sua orientação sobre

o papel do tradutor, que ela afirma ser “alguém que procura absorver e reproduzir em outra língua a presença literária de um autor” (CÉSAR, 1999: 287). Sua prática pode ser associada às escritas femininas, à possibilidade de transcrição e ao respeito pela forma, o que se mostra particularmente interessante em se tratando do trabalho de Mansfield.

A tradução de *Bliss* por Ana Cristina César se deu em um momento de grande efervescência cultural. Havia um novo olhar sobre a função da mulher, do negro, dos homossexuais e as literaturas periféricas estavam emergindo. Além disso, o pensamento desconstrutivista possibilitou a valorização do ato de traduzir e a saliência do seu caráter histórico. A prática dos irmãos Campos, em território nacional, também relativizava as posturas de tradutor, autor, tradução, texto original, e defendia a iniciativa criativa por parte do tradutor. Em meio a todas essas mudanças significativas do modo de pensar e conceber o universo de valores, a tradução de Ana Cristina César aparece tomada de escolhas e notas que a descubrem como uma mulher do seu tempo.

Sobre o ato de traduzir e o ritmo, a autora afirma em “O Ritmo e a Tradução da Prosa”, ensaio presente no livro **Crítica e Tradução** (CÉSAR, 1999:365):

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. (...)

Em traduções de prosa, a “fluência” é uma necessidade óbvia. Mas estou me referindo a algo mais específico, a um aspecto da “fluência”, que se poderia denominar ritmo poético da prosa.

A leitura da passagem acima destaca a necessidade de que o tradutor esteja sensível, também na prosa, ao ritmo. Nas notas referentes à tradução do conto *Bliss* vê-se a preocupação constante de Ana C com o tom, o ritmo, o estilo, possibilitando reflexão sobre o próprio ato de traduzir. Comprova, ainda, que sua prática tradutória não se caracteriza pela transposição objetiva, mas pela constante apropriação e recriação por parte do tradutor, possibilitando novas leituras e interpretações.

Sobre suas convicções a respeito do ato de traduzir, a autora ainda informa, no texto *Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir*, publicado em **Crítica e Tradução** (1999: 233-4-grifos da autora):

Há dois movimentos possíveis no ato de traduzir.

1) um movimento tipo missionário-didático-fiel, empenhado em seu desejo de educar o leitor, transmitir cultura, tornar acessível o que não era. As variações vão desde o trot (= tradução literal, palavra a palavra, ao pé do original) à versão

literatizada. 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.

2) Um movimento não empenhado, livre de preocupações com o leitor iletrado ou de um projeto ideológico definido, que inclua digamos a importância de divulgar fulano no país. As variações vão desde bobagens e exercícios de pirotecnia, equivalentes adestrados do *trot* comprometido com o leitor, àquela coisa fascinante que são as “imitações” – o acesso de paixão que divide o tradutor entre 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.

Considerando-se as notas presentes em *O Conto 'Bliss' Anotado*, pode-se afirmar que Ana C traz à língua portuguesa uma visão pessoal do texto de Mansfield, usando o “recurso inevitável” por ela mencionado. Através de suas notas, a tradutora enriquece o texto-fonte, suplementando-o.

Em alguns textos traduzidos, o prefácio é usado como uma das estratégias adotadas pelas tradutoras feministas, no qual elas apresentam comentários referentes à sua prática tradutória, informando ao leitor os desvios por elas cometidos a favor de uma reescrita subversivamente feminina. O prefácio de Ana Cristina César também é direcionado para o seu exercício tradutório. Ele está dividido em duas partes: na primeira, classifica as notas de pé de página, sob os critérios de notas referentes aos problemas gerais de interpretação, aos problemas de sintaxe, às escolhas idiossincráticas (dicção e tom) e outras relacionadas a problemas estilísticos. A segunda parte, *Tradução*, traz análises acerca do conto *Bliss*, que se tornam necessárias para a compreensão de certas notas e as justifica. Devido ao grande número, as notas foram publicadas ao final da dissertação e se tornaram um recurso primordial para o processo tradutório.

Conforme Ana Cristina César:

Aqui as notas de pé de página, 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 um lugar mais privilegiado. (CÉSAR, 1999: 285).

Esta citação demonstra o quanto Ana C estava em sintonia com os estudos pós-estruturalistas que se desenvolviam nas décadas de 70 e 80. Derrida enfatizava em seus escritos a desestabilização dos conceitos binários, como a subversão das hierarquias original/tradução, texto/interpretação etc. Pretendia que o comentário fosse além do texto, ou

seja, que as margens ocupassem a posição de centro, relativizando-o e questionando o que deveria ser central e o que deveria ser marginal. Assim, a própria noção de periferia, associada tradicionalmente às notas, é revista. Há, hoje, vários estudos discursivos sobre a importância, para a significância da tradução, dos elementos externos ao corpo do texto propriamente dito – quais sejam prefácio, apresentação, palavra do tradutor, notas e anexos.

A escolha por traduzir *Bliss* comprova que as preocupações de Ana Cristina César se relacionam com os questionamentos acerca do gênero, iniciados na década de 70. Além disso, devemos considerar sua escolha por um conto de outra mulher, ainda mais especificamente Katherine Mansfield, que foi educada dentro do padrão de moral inglês do início do século passado e, apesar disso, viveu entre amores masculinos e femininos.

Ana C traduziu *Bliss* após um período tropicalista, marcado pela revolução sexual, em que o erotismo feminino e a homossexualidade emergiam nos textos literários. Nesse sentido, as notas 1 e 41 demonstram a atenção da tradutora para as questões de gênero, apontando os temas do homoerotismo da protagonista e a homossexualidade masculina, representada por Eddie Warren. Observe-se, ainda, que se fosse publicar o texto, a única nota que Ana Cristina publicaria seria a 1, com vistas a alertar o leitor para tais questões.

Outra estratégia presente na obra de Ana C é o suplemento. Esse recurso, que tem por objetivo compensar as diferenças existentes entre as línguas através de mudanças intervencionistas que são feitas ao longo da tradução, pode ser exemplificado com a escolha da manutenção do título em inglês entre parênteses, com o objetivo de mostrar ao leitor brasileiro que o termo português não esgota o sentido que a palavra inglesa *Bliss* tem.

Alguns traços mais específicos da proximidade da tradução de Ana C com as teorias pós-modernistas são a preocupação com a técnica, com a manutenção do tom e do ritmo. Sobre este último ela declara que utilizou vários recursos, como se vê pela transcrição abaixo:

Por isso, fui compelida, freqüentemente, a contrair a sintaxe, a fim de conseguir um enunciado mais sintético em português – pelo menos do ponto de vista literal. E havia giros sintáticos em inglês, que não teriam correspondência em português, pelo menos do ponto de vista literal. Esse procedimento incluiu a supressão consciente de pronomes supérfluos, a condensação de dois ou três períodos diferentes através de estruturas subordinativas e, às vezes, a alteração na ordem das palavras, para se conseguir melhor ritmo e tensão. (CÉSAR, 1999: 287).

Destaca-se ainda a aproximação entre leitor e a cultura do texto-fonte, a inglesa no caso. Diferentes momentos podem evidenciar essa tentativa, entre eles a explicação da tradução dos apelidos *Face and Mug* e a escolha da palavra *árvore* para a tradução de *pear tree*. Essa aproximação será melhor ilustrada quando da comparação de suas traduções.

3.1.3 Edla Van Steen

Edla Van Steen nasceu em Florianópolis, em 1936. Além de tradutora, é escritora de muito fôlego, tendo produzido entrevistas, contos, romances, literatura infanto-juvenil, peças de teatro. Tem quatro livros publicados nos Estados Unidos e recebeu críticas das mais variadas fontes americanas. Trabalha ainda como editora, sendo responsável por cinco coleções da Editora Global.

Sobre sua escrita, a dissertação de mestrado *A violência urbana na obra ficcional de Edla Van Steen*, de Maria de Lourdes Rodrigues dos Santos (2004: 44), traz as seguintes informações, sendo a primeira citação da própria tradutora: “Na minha obra trabalho muito aquela coisa interior, não tem exterior, sou incapaz de descrever uma paisagem, eu sou sem talento. Minha paisagem é o interior do personagem.” E ainda: “Afirmção passível de destaque em *Memórias do medo*; nele a alma das personagens se faz translúcida, permitindo que o leitor compartilhe os segredos, o cotidiano. A solidão de Rebeca parece se cristalizar; a imprevisibilidade e as tendências lésbicas sugeridas expõem o lado pessoal de Marta (...)”.

Das colocações acima, é possível perceber a proximidade entre a literatura praticada por Edla Van Steen e a praticada por Katherine Mansfield. A resenha de seu livro **No Silêncio das Nuvens** mostra ainda mais evidente a confluência do trabalho das duas escritoras:

(...) sem dramas arrebatadores, sem grandes aventuras (a falta aqui é valor), elimina o excesso e o acúmulo, para justamente proceder por depuração que vence o espontâneo, e para dar ênfase à arte de narrar que seduz pela delicadeza. Pela simplicidade, que vem de um trabalho de depuração, atinge o essencial identificado ao belo. Poda o acessório, para dar ênfase ao que interessa: os “interiores” (...) dos personagens, e os pequenos dramas do cotidiano, num arrastar cinzento, numa

atmosfera quase rarefeita, mais sugerida que documentada, que lembra Tchecov ou Katherine Mansfield. (GOMES *apud* KUHN, 2003: 62).

Com relação à tradução, vale ressaltar que no conto *Bliss*, Edla Van Steen e Eduardo Brandão apresentam sua leitura do título (“Infinita Felicidade”) e o original em inglês entre parênteses, com vistas a evidenciar sua intervenção no texto e a fim de destacar as diferenças entre as línguas em contato. Como já foi ressaltado na seção anterior (3.1.2) essa era conduta típica das tradutoras feministas. Ainda, as características das obras de Steen identificam-na como uma autora próxima ao feminino, sensível às peculiaridades do mundo do sentir e da ação femininos, o que pode fornecer pistas para explicar suas escolhas tradutórias.

3.1.4 Eduardo Brandão

Nasceu no Rio de Janeiro em 1946. Trabalhou como repórter no jornal *Correio da Manhã*, entre 1966 e 1968, dedicando-se à tradução a partir da década de 1970. Traduz especialmente obras literárias e de ciências humanas (particularmente filosofia e história), além de literatura infanto-juvenil. Traduz em maior volume do francês e do espanhol, dando especial atenção às literaturas espanhola e hispano-americanas contemporâneas. Trabalha para a editora Companhia das Letras.

3.1.5 Julieta Cupertino

Julieta Cupertino traduziu o conjunto da obra de Katherine Mansfield para a Editora Revan, além de trechos selecionados dos diários e cartas da escritora. A tese de doutorado de Denise Campos e Silva Kuhn, intitulada “A tradução da prosa poética: “Bliss” de Katherine Mansfield em português” apresenta uma carta escrita pela própria tradutora com detalhes de sua vida e obra. De acordo com o material, a tradutora nasceu em Uberlândia em 1907, lá residindo ainda hoje. Coursou somente o primário, tendo sido forçada ao autodidatismo em função dos compromissos familiares. Até os 50 anos de idade foi dona-de-casa.

Aos 51 anos prestou concurso para lecionar inglês, atividade que exerceu até a aposentadoria compulsória. Dos 72 aos 82 anos cuidou da mãe doente e depois passou por um período de inatividade. Então começou a traduzir com a filha livros para a Editora Nova Cultural. Em seguida teve contato com os originais em inglês de Katherine Mansfield, tendo sido solicitada sua tradução pela Editora Revan. Segundo a tradutora, *Bliss* foi o seu primeiro trabalho com literatura de qualidade e ela diz ter gostado da autora.

Terminada a tradução das obras de Katherine Mansfield, a Cupertino passou a trabalhar com Joseph Conrad, tendo várias de suas traduções já sido publicadas.

3.1.6 Maura Sardinha

Maura Sardinha é professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e trabalha como editora de variadas coleções. Seu nome aparece como responsável pela seleção de textos e tradução de diversas obras, mostrando seu interesse por literatura e seu acesso a diversas formas de escrita.

3.1.7 Luiza Lobo

Luiza Lobo é professora da pós-graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ainda, é escritora (contista, poeta), ensaísta e tradutora. Possui extensa produção acadêmica em diversas áreas do conhecimento literário, em especial sobre literatura feminina. Além disso, desenvolve trabalho editorial e de resgate da produção literária de escritoras femininas.

Com relação à sua concepção de tradução, manifesta-a em resposta dada na entrevista “Rimas de Ventos e Velas”, sobre a tradução de “To the Light House”, de Virginia Woolf:

“Re-criar é a meta de um tipo especial de tradução: a tradução arte. “To the Light House” seria esse tipo de tradução?

- Sim, To the Light House teve, na primeira edição, em 1968, o título de O Farol, na Gráfica Record (não é a editora Record), e o traduzi por devotação. Eu tinha 19 anos quando a comecei, e Virginia Woolf era minha escritora predileta. Propus o título ao dono da gráfica, e ele aceitou. Eu escrevi meu primeiro artigo sobre sua obra no Globo, em 1970 (31-01-1970), com o título “Virginia Woolf- o romance e as mulheres”. Revi muitas vezes o texto dessa tradução, que foi publicada pela Nova Fronteira (1982), depois pela Ediouro (1ª edição, 1993) e pelo Círculo do Livro, e hoje deve estar a 20ª edição. O desafio desta tradução é respeitar as inovações estilísticas de Woolf, que acompanham o fluxo da consciência, com um ritmo e uma respiração típicos de seu estilo. Só não estou de acordo com a recriação total ou transliteração livre, pois creio que se deve respeitar o contexto e a cultura do autor que se escolheu traduzir, uma vez que ele é o autor fundamentalmente.” (www.portalliteral.terra.com.br, acesso em 11.05.2010).

Suas considerações sobre a tradução da obra de Virginia Woolf revelam as concepções que nortearam suas escolhas tradutórias, inclusive, ao que se percebe, na tradução de *The Garden Party*.

3.1.8 Carlos Eugênio Marcondes de Moura

Carlos Eugênio Marcondes de Moura atua como tradutor, intérprete e escritor. Trabalha ainda como curador de diversas exposições nacionais e internacionais, além de dirigir, atuar, escrever e traduzir peças de teatro. Seus estudos acadêmicos iniciaram na Universidade de Genebra, onde cursou o semestre de verão e parte do semestre de inverno na Escola de Intérpretes, da Faculdade de Letras. Formado em Interpretação pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, estudou durante um ano na escola de Drama da Universidade de Yale. Foi um dos fundadores do serviço de teatro da Universidade Federal do Pará e foi professor no Departamento de Teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Bacharel em Ciências Políticas e Sociais, Doutor em Ciências e Pós-Doutor pelo Instituto de Estudos Brasileiros.

Sobre o tradutor, escreveu a antropóloga Rita Amaral, no site “www.aguaforte.com”, acesso em 12 de maio de 2010:

(...) é um profissional que atua em diferentes áreas de conhecimento. Mas pode-se perceber a existência de um tema comum a todas elas: a transposição de sentidos de um universo semântico para outros. Ele é tradutor e intérprete, não apenas no sentido estrito dos termos, mas também no mais amplo dos sentidos, transitando da linguagem formal para a artística, desta para a religiosa, para a dramática e assim por diante.

Donde se percebe que o tradutor transita em diversos universos da arte, buscando perceber as minúcias e particularidades de cada um deles.

3.1.9 Alexandre Barbosa de Souza

Alexandre Barbosa de Souza é natural de São Paulo. Trabalha como editor (Cosacnaify), tradutor e redator (revista *Bravo*). Estudou Medicina, Filosofia, Cinema e Letras, sem concluir nenhum dos cursos. É autor de quatro livros de poesia e uma novela para jovens leitores. Publicou ainda uma adaptação do Dom Quixote para crianças e traduziu com Irene Hirsch a obra *Moby Dick*, com a qual foi vencedor do prêmio Jabuti de 2009 na categoria tradução.

3.2 Comparação das Traduções de *Bliss*

Abaixo foram selecionados alguns dos pontos que geram maior tensão nas traduções de *Bliss*. Essa tensão advém tanto das escolhas tradutórias quanto do desenvolvimento do próprio conto por tratarem, no mais das vezes, de momentos reveladores das circunstâncias vividas

pela protagonista. Foram selecionados aqueles que evidenciam a presença do tradutor e de suas escolhas, recriando o conto para o público brasileiro.

As comparações foram feitas usando as siglas abaixo:

TI – texto em inglês

Verissimo- tradução de Erico Verissimo

Ana C- tradução de Ana Cristina César

Steen/Brandão- tradução de Edla Van Steen e Eduardo Brandão

Cupertino- tradução de Julieta Cupertino

Sardinha- tradução de Maura Sardinha

PONTO 1- TI- *Bliss*, p.1.

Verissimo- Felicidade, p. 7.

Ana C- Êxtase (*Bliss*), p. 310 .

Steen/Brandão- Infinita Felicidade (*Bliss*), p. 16 .

Cupertino- Felicidade (*Bliss*), p. 11.

Sardinha- Felicidade, p. 6.

Comentários: Para melhor comentar as escolhas tradutórias, em especial a de Ana C, tendo em vista que apresenta diferença mais relevante, é importante destacar os significados trazidos pelos dicionários sobre os vocabulários envolvidos:

Bliss – noun. Complete happiness. (Longman, 1992: 118).

Bliss – noun, perfect happiness; great joy / something providing such happiness / a state of spiritual blessedness, typically that reached after death. (mac101dictionary, acesso em 1º de setembro de 2011).

Êxtase – substantivo masculino. Estado de quem se encontra como que transportado para fora de si e do mundo sensível, por efeito de exaltação mística ou de sentimentos muito intensos de alegria, prazer, admiração, temor reverente etc. 2. patologia. Absorção como uma ideia fixa, acompanhada da perda de sensibilidade e de motricidade. (Houaiss, 2001: 1290).

Felicidade – substantivo feminino. Qualidade ou estado de feliz; estado de uma consciência plenamente satisfeita; satisfação, contentamento, bem-estar. 2. boa fortuna; sorte. 3. bom êxito; acerto, sucesso. 4. votos de feliz êxito, congratulações. (Houaiss, 2001:1323).

Como se percebe pelos verbetes acima, a palavra *bliss* não apresenta em português um sinônimo perfeito. A escolha por *felicidade*, feita pela maior parte dos tradutores, é mais tradicional, indica estabilidade e se apega mais ao significado de *happiness* do que de

complete happiness. Ana C, contudo, direciona seu público para outra leitura: sua tradução não vai falar de plena satisfação, mas de sentimentos intensos que flertam com a força da entrega ao desconhecido. Há aqui uma diferença marcante de leitura: Ana C destaca em *Êxtase* uma intensidade que não transparece em (*Infinita*) *Felicidade*.

Na sua nota de número 1 a tradutora explica a motivação de sua escolha:

Decidi usar a palavra êxtase porque ela exprime uma emoção que ultrapassa a palavra felicidade – ou é mais forte do que ela. Creio que é importante estabelecer a diferença entre êxtase e felicidade. Êxtase sugere a sensação de uma espécie de suprema alegria paradisíaca, que só pode ser sentida em ocasiões muito especiais: em momentos de satisfação na relação mãe/bebê, em outras relações apaixonadas “primitivas”, em fantasias homossexuais, no êxtase religioso e, muito raramente, na “vida real”, nos relacionamentos entre adultos. Poder-se-ia dizer que o êxtase é basicamente uma emoção imaginária, cheia de força e do poder próprio do imaginário. (CÉSAR, 1999: 323).

A leitura da passagem acima evidencia que Ana C conscientemente conduziu seu leitor para um universo de sensações desconhecidas, incontroláveis, que se aproximam do universo sexual e que, por isso, conduzem para uma interpretação a respeito das descobertas feitas pela protagonista no decorrer do conto. Além disso, orientam o leitor no sentido de chamar a atenção para o desejo de Bertha. Dessa forma, exemplificam proposição da semanálise, apresentada por Kristeva e neste trabalho exposta por Mario Laranjeira, no que se refere à tradução do texto como um todo, e não exclusivamente da palavra ou da frase.

A tradução de Steen/Brandão apresenta como alternativa para a tradução de *Bliss* o título “Infinita Felicidade”. A escolha também não transporta o significado presente no título em inglês, uma vez que o adjetivo “infinito” acrescenta a idéia de falta de limite, e não de intensidade, que parece ser o problema na tradução do vocábulo.

Ainda sobre o título, Cupertino acrescentou a seguinte nota:

Tal como saudade em português, *bliss* é uma palavra inglesa sem correspondente exato em outras línguas. Êxtase, felicidade total, euforia, há muitas traduções possíveis, mas nenhuma atende a todas as nuances da palavra original. Preferimos felicidade, simplesmente, por ser a opção mais simples, não excessiva, embora fique faltando alguma coisa. (MANSFIELD, 2000: 11).

Da leitura da nota se depreende a idéia de que Cupertino tentou intervir o mínimo possível em sua tradução, tornando seu texto “mais simples”. Ainda assim, reconhece a perda de significado, que não foi explicada na nota, somente explicitada. Com isso, impossibilita as antecipações sugeridas pelo título em inglês, ainda que as reconheça existentes.

PONTO 2- TI – *Although Bertha Young was thirty she still had moments like this when she wanted to run instead of walk, to take dancing steps on and off the pavement, to bowl a hoop, to throw something up in the air and catch it again or to stand still and laugh at – nothing – at nothing simply.* (p. 1).

Verissimo- Apesar dos trinta anos Bertha Young tinha ainda momentos como aquele em que desejava correr em vez de caminhar, dar passos de dança de um lado a outro da calçada, fazer rodar um arco, jogar alguma coisa para o ar e apanhá-la de novo, ou então ficar parada e rindo de... nada ... nada, simplesmente rindo. (p. 7).

Ana C- Apesar de seus trinta anos, Bertha Young ainda tinha desses momentos em que ela queria correr em vez de caminhar, ensaiar passos de dança subindo e descendo a calçada, sair rolando um aro pela rua, jogar qualquer coisa para o alto e agarrar outra vez em pleno ar, ou apenas ficar quieta e rir – rir – à toa. (p. 310).

Steen/Brandão- Embora com trinta anos, Bertha Young tinha momentos como aquele, em que sentia uma vontade louca de sair correndo, ao invés de andar normalmente, de ensaiar passos de dança pela calçada, de rodar aro, jogar uma coisa para cima e apanhá-la outra vez, ou de ficar parada e rir de ... nada. De nada. Rir simplesmente. (p. 17).

Cupertino- Embora Bertha Young já tivesse trinta anos, ainda havia momentos como aquele em que ela queria correr, ao invés de caminhar, executar passos de dança descendo e subindo a calçada, rolar um aro, atirar alguma coisa para cima e apanhá-la novamente, ou ficar quieta e rir de nada: rir, simplesmente. (p. 11).

Sardinha- Embora já estivesse com trinta anos, Bertha Young ainda experimentava momentos como esse, quando gostaria de correr ao invés de andar, sair dançando pela calçada, brincar, atirar alguma coisa para o ar e tornar a pegá-la ou ficar imóvel e rir – à toa - simplesmente à toa. (p. 7).

Comentários: O trecho de apresentação do conto já traz o clima que será desenvolvido e aprofundado no decorrer da narrativa. O sobrenome da protagonista é *Young* que, no caso de uma tradução, seria “Berta Jovem” ou “Bertha Moça”. Por aí já se vê que ela é ainda *young*, interpretação confirmada pela brincadeira realizada pela personagem na rua e que fortalece, ou pelo menos sugere, a leitura de que a protagonista é imatura no aspecto afetivo (seção 1.3 deste trabalho).

Especificamente quanto às escolhas tradutórias, vê-se que o texto de Cupertino é mais formal, dado o uso do verbo impessoal *haver*. No sentido oposto, Ana C e Sardinha optaram pelo uso das palavras *desses* e *esse*, respectivamente, buscando uma aproximação, uma

identificação por parte do leitor. Sardinha usou ainda a palavra *experimentava*, que salienta a idéia de desconhecimento, descoberta.

Possivelmente motivada novamente pela busca de identificação por parte do leitor, Sardinha optou ainda pela tradução de *to bowl a hoop* por *brincar* simplesmente, diferentemente dos demais tradutores que foram mais próximos do texto em inglês. A tradutora, que realizou seu trabalho na década de 90, procurou atualizar o texto excluindo a brincadeira com o aro, já incomum quando de seu trabalho (esta é uma boa ilustração do conceito de Walter Benjamin da tradução como sobrevida do original).

Com relação à pontuação, vê-se que Ana C, Steen/Brandão, Cupertino e Sardinha acrescentaram vírgulas ao período. Embora o acréscimo seja necessário para a adequação do trecho à gramática da língua portuguesa, não foi usado por Verissimo, que preferiu manter o ritmo do texto original. Essa dinamicidade é importante, pois aproxima a forma usada ao conteúdo narrado, relação valorizada na obra de Mansfield.

A expressão *stand still* opõe-se no trecho às várias ações que vinham sendo listadas. Em vista disso, parece que as escolhas mais acertadas, se a tradução quiser prender-se ao texto-fonte, como sugere Luiza Lobo, variam em torno de *ficar parada* e *ficar imóvel*, uma vez que expressam a oposição. Ana C optou por *ficar quieta*, que é mais facilmente associado a não falar do que a não se mexer.

No trecho final (... *and laugh at – nothing – nothing simply.*), vislumbra-se a função estética da escrita de Mansfield através da repetição. Como foi dito na seção 2.2, a perturbação da linearidade orienta para a significância do texto e, no conto de Mansfield, as repetições são identificadas em vários momentos de êxtase da protagonista, conduzindo à possibilidade de associação da própria estrutura com o desconhecimento e a desorientação da personagem sobre as sensações vividas.

Pontuação e vocabulário diferem nas escolhas dos tradutores. Verissimo e Steen/Brandão preferiram o uso de reticências, o que acrescenta um prolongamento ao período e, com isso, maior indefinição. Ana C manteve-se, com relação à pontuação, mais próxima do original, embora tenha salientado através dos travessões um significado diferente (o destaque se dá com relação ao verbo *rir* e não ao complemento *nada*) daquele em inglês, assim como o fizeram Steen/Brandão e Cupertino. Cupertino manteve a expectativa gerada pelo primeiro travesão através do uso de dois pontos, mas perdeu a ênfase dada à palavra “nothing”. Sardinha foi a que se manteve mais próxima do texto de partida nesse aspecto.

À exceção das traduções de Verissimo, Steen Brandão e Sardinha, as demais deram maior ênfase à ação do que ao complemento verbal, através da repetição do verbo *laugh* em

lugar de *nothing*, como sugere o original. Parece, contudo, que a escolha da repetição da palavra *nothing* – ao invés do verbo *laugh* – não foi despropositada, mas antes sugere a idéia de transbordamento do sentimento vivido.

Ainda, há que se comentar a escolha da expressão adverbial *à toa*, feita por Ana C e Sardinha. Tomada de significação forte e marcada pela informalidade, a expressão vem assim definida pelo dicionário: “(1) sem utilidade, desnecessário; (2) que pode ser feito sem trabalho ou esforço; fácil” (HOUAISS, 2001: 336). Sobre a escolha desta expressão, Ana C assim se manifestou em sua nota 4:

Cada iteração requeria uma solução diferente – e isso acontece na medida em que se verificam repetições de sons: um forte recurso fonético que tem ressonâncias diferentes em línguas diferentes.

No primeiro caso, transferei a ênfase para o verbo: “e simplesmente rir – rir à toa...” basicamente porque *à toa* é uma expressão demasiado forte e também porque a repetição do som *ee* em “rir – rir” me pareceu bastante efetiva. (CÉSAR, 1999: 325).

A leitura da nota acima revela uma tradutora preocupada com a manutenção da função estética verificada na repetição do som do original, o que implica atenção à forma final do texto. A interpretação de Ana C se revela no privilégio da repetição do verbo em detrimento da repetição do complemento. A mesma preocupação é vista na tradução de Veríssimo e na de Steen/Brandão, que substituíram a repetição do som *ee* acima mencionada pela do som *a*, garantindo a manutenção da poeticidade e do significado do texto. Reproduzem, assim, a sugestão de descontrole presente no original, e a fluidez sonora do texto.

PONTO 3- TI- *What can you do if you are thirty and, turning the corner of your own street, you are overcome, suddenly, by a feeling of bliss – absolute bliss! – as though you’d suddenly swallowed a bright piece of that late afternoon sun and it burned in your bosom, sending out a little shower of sparks into every particle, into every finger and toe?...*
(p. 1).

Verissimo- Que é que podemos fazer se temos trinta anos e ao dobrar a esquina da nossa própria rua, somos invadidos por uma sensação de felicidade – absoluta felicidade! – como se tivéssemos de repente engolido um rutilo pedaço deste sol da tardinha e ele estivesse a arder em nosso peito, a despedir um chuveiro de minúsculas faíscas em todas as partículas do nosso ser, até nos dedos das mãos e dos pés? (p. 7).

Ana C – O que fazer se aos trinta anos, de repente, ao dobrar uma esquina, você é invadida por uma sensação de êxtase – absoluto êxtase! – como se você tivesse engolido o sol

de fim de tarde e ele queimasse dentro de seu peito, irradiando centelhas para cada partícula, para cada extremidade do seu corpo? (p. 310).

Steen/Brandão- O que você poderia fazer, se tivesse trinta anos e, ao dobrar a esquina de sua rua, fosse invadida subitamente por uma sensação de infinita felicidade – a mais absoluta felicidade! – como se você tivesse engolido de repente um pedaço luminoso daquele sol de fim de tarde e ele queimasse dentro do seu peito, lançando uma chuva de centelhas em cada partícula sua, em cada um dos seus dedos? (p. 17).

Cupertino- O que pode alguém fazer quando tem trinta anos e, virando a esquina de repente, é tomado por um sentimento de absoluta felicidade – felicidade absoluta! – como se tivesse engolido um brilhante pedaço daquele sol da tardinha e ele estivesse queimando o peito, irradiando um pequeno chuveiro de chispas para dentro de cada partícula do corpo, para cada ponta de dedos? (p.11).

Sardinha- O que fazer se, com trinta anos, ao virar a esquina de sua própria rua, você é repentinamente tomada por um sentimento de felicidade – felicidade absoluta! – como se repentinamente tivesse engolido um pedaço brilhante daquele sol do entardecer e ele queimasse em seu peito, enviando uma chuvinha de faíscas para cada partícula, dos pés à cabeça. (p. 7).

Comentários: O primeiro ponto a destacar no trecho analisado refere-se à tradução da passagem *What can you do...*, que inicia o fragmento. Isso porque a escolha do tempo e do modo verbais agrega ao texto maior ou menor definição. Assim, Verissimo, Cupertino e Sardinha optaram pelo verbo no presente do indicativo somado ao infinitivo, oferecendo maior carga de certeza ao texto. Ana C optou pelo uso do infinitivo somente, mantendo as mesmas características dos até agora mencionados. Somente Steen/Brandão optaram pelo uso do futuro do pretérito, o que acrescenta um caráter de possibilidade mais remota à experimentação ou à vivência da emoção de se descobrir profundamente viva.

Outro ponto a destacar é a escolha da tradução dos pronomes *you* (3 vezes) e *your* (2 vezes). Ana C, Steen/Brandão e Sardinha optaram pelo uso de *você* (duas, duas e uma vez, respectivamente) e *seu / sua / seus* (duas, três e uma vez, respectivamente). O uso dos pronomes presentes no texto em inglês cria uma aproximação entre o leitor e a experiência vivida por Bertha, buscando uma identificação com o que está sendo relatado. *Você* parece alcançar esse objetivo adequadamente.

Verissimo substituiu *you* e *your* por *nós* (elíptico em *podemos*, *temos*, *somos* e *tivéssemos*) e *nosso/nossa* (3 vezes), o que também mantém a aproximação entre leitor e texto, intensificando-a.

Cupertino optou pelo uso do pronome *alguém* que acrescenta ao contexto um distanciamento entre as sensações descritas e o leitor. A indefinição sugerida pelo pronome *alguém* afasta a possibilidade de identificação, uma vez que introduz a idéia de outra pessoa, um terceiro, que não se sabe quem é ou mesmo se existe.

Além disso, o trecho *it burned in your bosom, sending out a little shower of sparks into every particle, into every finger and toe?* merece atenção especial dada a poeticidade apresentada. Uma tradução simplesmente literal (*queimava em seu peito, enviando um banhozinho de faíscas em cada partícula, em cada dedo da mão e do pé*) apequenaria a carga semântica do texto, pois anularia o uso da figura de linguagem de comparação, aqui a serviço da carga poética do trecho.

Foram escolhas feitas pelos tradutores:

Verissimo- (...) ele estivesse a arder em nosso peito, a despedir um chuveiro de minúsculas faíscas em todas as partículas do nosso ser, até nos dedos das mãos e dos pés?

As soluções encontradas por Verissimo parecem bastante satisfatórias, pois foi mantida a poeticidade do original através da sonoridade das palavras *minúsculas faíscas*. Com relação à escolha da palavra *chuveiro*, hoje seu sentido pode ser contaminado por seu significado mais corrente de aparelho elétrico, ao invés de pancada de chuva, que parece ser o significado pretendido. Possivelmente essa escolha fosse considerada a mais adequada da época, período em que provavelmente o público leitor não faria a referida confusão. Embora o leitor atento logo percebesse que a confusão aludida é desautorizada pela construção da frase, fica um certo ruído de comunicação.

Ana C- (...) ele queimasse dentro do seu peito, irradiando centelhas para cada partícula, cada extremidade do seu corpo?

A tradução de Ana C traz a bela escolha pela palavra *centelha*, que mantém a poeticidade presente no original. Possivelmente em busca do prevailecimento do caráter poético do trecho, há no fim uma generalização da expressão *finger and toe* (... *cada extremidade do seu corpo*).

Steen/Brandão- (...) ele queimasse dentro do seu peito, lançando uma chuva de centelhas em cada partícula sua, em cada um dos seus dedos?

Observa-se também aqui o cuidado com a forma, oferecendo uma tradução bastante adequada do trecho.

Cupertino- (...) ele estivesse queimando o peito, irradiando um pequeno chuveiro de chispas para dentro de cada partícula do corpo, para cada ponta de dedo?

Na tradução acima, vemos novamente a palavra *chuveiro* que, conforme já foi comentado na análise da tradução de Veríssimo, pode trazer alguma confusão ao leitor. A época de realização da tradução, porém, não foi a mesma, sendo previsível que na década de 90 a associação com o aparelho elétrico fosse realizada. Observa-se também que houve um acréscimo de significado no trecho *ponta de dedo* em lugar de *finger and toe*, tornando em português o trecho bastante delicado e poético.

Sardinha- (...) ele queimasse em seu peito, enviando uma chuvinha de faíscas para cada partícula, dos pés à cabeça?

O uso das palavras *chuvinha* e *faísca* parece bastante adequado, uma vez que elimina a associação com um aparelho elétrico e ainda mantém o caráter poético do trecho. Contudo, a escolha de *dos pés à cabeça* como tradução de *every finger and toe* apresenta uma omissão do caráter poético presente no detalhamento de cada dedo da mão e do pé. *Dos pés à cabeça* destaca a generalidade do corpo, mas perde o significado presente no detalhamento do texto de partida.

PONTO 4- Para a análise a seguir serão considerados trechos em que Bertha conversa com a funcionária de sua casa, revelando um importante aspecto da vida social da época. As passagens revelam somente a voz de Bertha e foram aqui aproximadas a fim de verificar a maneira através da qual os tradutores apresentaram sua relação com a personagem.

TI- - *Thank you, Mary.*

- *Is nurse back?*

- *And has the fruit come?*

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

- *No, thank you, I can see quite well.* (p. 2 e 3).

Verissimo- - Obrigada, Maria.

- *A nurse* voltou?

- E as frutas vieram?

- Traze as frutas para cá, sim? Quero arranjá-las antes de subir.

- Não, obrigada. Eu enxergo muito bem. (p. 8).

Ana C- - Obrigado, Mary.

- A babá já voltou?
- E as frutas, chegaram?
- Traga as frutas para a sala de jantar por favor que eu quero fazer um arranjo antes de subir.
- Não, obrigada. Ainda está dando para ver. (p. 310 e 311).

Steen/Brandão - - Obrigada, Mary.

- A babá já voltou?
- E as frutas, chegaram?
- Leve as frutas para a sala de jantar, está bem? Quero arrumá-las antes de subir.
- Não, obrigada, estou enxergando direito. (p. 17 e 18).

Cupertino- - Obrigada, Mary.

- A babá já voltou?
- E as frutas?
- Traga as frutas para a sala de jantar. Vou dar um jeito nelas antes de subir.
- Não, obrigada, ainda posso ver bastante bem. (p. 12).

Sardinha- - Obrigada, Mary.

- A enfermeira já voltou?
- E as frutas, chegaram?
- Traga as frutas para a sala de jantar, sim? Vou fazer o arranjo antes de subir.
- Não, obrigada. Posso ver muito bem. (p. 8 e 9).

Comentários: A leitura do texto em inglês permite afirmar que a protagonista mantém uma relação de delicadeza com sua funcionária. Conforme orientara Machado e Pageaux em momento oportuno deste trabalho, as relações estabelecidas entre personagens revelam as imagens que os personagens têm de si mesmos e dos outros, tudo através da maneira através da qual está construída. De um modo geral a gentileza da protagonista foi mantida, à exceção da terceira frase de Cupertino, onde se vê a supressão do trecho *will you?*, tornando a frase menos afetiva. Além disso, a tradução da palavra *nurse* dividiu os tradutores. Verissimo manteve a palavra no original, direcionando o leitor brasileiro a entender pelo contexto seu significado (o que provavelmente só fosse possível quando Bertha subisse para ver a criança). Possivelmente a palavra *nurse* fosse usada mesmo no Brasil quando da tradução, ao ponto de

seu texto não causar estranhamento aos leitores da época. Ana C, Steen/Brandão e Cupertino traduziram adequadamente a palavra por *babá*, conforme orienta o dicionário: a woman employed to take care of a young child; nanny. (LONGMAN, 1992: 913).

Sardinha traduziu por *enfermeira*, vocábulo que não parece se adequar ao contexto, conforme orienta o dicionário: “indivíduo que se formou em enfermagem e/ou trabalha profissionalmente nesse setor; 2. qualquer um que cuide de enfermos” (HOUAISS, 2001: 1144). Dado que não há traços no texto que permitam interpretar que o bebê é enfermo (na verdade, ao contrário disso, Bertha diz que ela é perfeita) a escolha pelo primeiro significado de *nurse* constitui erro de caráter denotativo.

PONTO 5- TI- *But in her bosom there was still that bright glowing place – that shower of little sparks coming from it. It was almost unbearable. She hardly dared to breath for fear of fanning it higher, and yet she breathed deeply, deeply.* (p. 2).

Verissimo- Em seu peito, porém, havia ainda aquela zona fulgurante e ardente – que emitia o chuveiro de minúsculas faíscas. Era quase insuportável. Ela mal ousava respirar com medo de avivar mais o fogo com seu sopro, e no entanto respirava, profundamente. (p. 8).

Ana C- Mas no seu peito ainda havia aquela ardência – aquela irradiação de centelhas que queimavam. Era quase insuportável. Bertha mal ousava respirar com medo de atijar esse fogo, e no entanto ela respirava, respirava profundamente. (p. 310).

Steen/Brandão- Porém, dentro do peito, ainda havia aquele lugar ardente e luminoso, e a chuva de centelhas que dele jorrava. Era quase insuportável. Mal ousava respirar, temendo avivá-lo – no entanto, respirava profundamente, profundamente. (p. 18).

Cupertino- Dentro do peito, no entanto, havia ainda aquele ponto brilhante incandescente, de onde saía uma chuva de pequenas fagulhas. Era quase insuportável. Ela mal tinha coragem de respirar, por medo de atijar aquele fogo ainda mais; contudo, respirava, fundo... fundo. (p. 12).

Sardinha- Mas em seu peito ainda existia aquele lugar brilhante e ardente – de onde vinha aquela chuva de pequenas faíscas. Era quase intolerável. Mal ousava respirar com receio de aumentar o fogo ainda mais e, no entanto, respirou profundamente, profundamente. (p. 8).

Comentários: As dificuldades de tradução do trecho estão intimamente relacionadas com a delicadeza da cena criada por Mansfield. Muito é sugerido e pouco é dito, sendo seu silêncio tão responsável quanto o dito pela criação do efeito textual advindo das imagens. Para a tradução de *bright glowing*, Verissimo, Ana C, Steen/Brandão e Sardinha escolheram a

palavra *ardente*, que oferece uma tradução intensa do original. Cupertino optou pela palavra *incandescente* que, embora seja mais próxima no que tange à luminosidade da palavra *glowing*, parece tornar o texto menos intenso do que em inglês, dada sua associação com o estado em brasa e não diretamente com o fogo, ainda que mantenha a sutileza e o caráter poético presentes no texto-fonte. Além disso, *ponto* diminui o espaço, o tamanho mesmo do *espaço incandescente*.

Novamente a expressão *shower of little sparks* aparece e as escolhas dos tradutores são coerentes com as já mencionadas no PONTO 3.

O pronome *it*, presente no último período analisado, foi traduzido por *fogo* (Verissimo, Ana C, Cupertino e Sardinha). O texto em inglês não utiliza a palavra fogo, mas a sugere através das expressões *bright glowing place, sparks, fanning*. Contudo, como se salientou, o *fogo* é sugerido, e não mencionado, tendo ocorrido uma explicitação ou acréscimo do original, bem vindos porque não quebram o processo de significância nem ferem a imagem poética das traduções. Steen/Brandão parecem também ter encontrado uma saída adequada ao leitor brasileiro, traduzindo o pronome *it* por *lo* e deixando para o leitor a construção do referente, embora o pronome *lo* restrinja o referente ao *lugar ardente* e exclua a chuva de centelhas.

Há ainda a se destacar o verbo presente no trecho *and yet she breathed deeply, deeply*. Verissimo, Ana C, Steen/Brandão e Cupertino optaram pelo uso do pretérito imperfeito do indicativo, *respirava*. Com isso, agregam ao texto a idéia de prolongamento da ação, adequada ao contexto. Sardinha, contudo, usou o pretérito perfeito do indicativo, *respirou*, atribuindo somente a idéia de ação executada.

Por fim, há que se mencionar que a passagem apresenta uma série de repetições que aparecem nos momento em que Bertha está tentando compreender o que sente e que compõem as agramaticalidades que conduzem à significância do texto. No trecho em análise tem-se a repetição de *deeply*. Houve a transposição para o português nas traduções de Ana C, Steen/Brandão, Cupertino e Sardinha. Verissimo não a transpôs, embora o tenha destacado através da vírgula que o antecede. Ainda assim, impede o leitor brasileiro de construir o paralelo com as demais repetições presentes ao longo do texto sempre que se fala na descoberta dos sentimentos de Bertha. Ana C transferiu a repetição para o verbo, alterando a intensidade dos acontecimentos retratados. Steen/Brandão, Cupertino e Sardinha mantiveram a repetição no advérbio de modo (*profundamente e fundo*), aproximando-se mais da idéia proposta no original.

PONTO 6- TI- *There were tangerines and apples stained with strawberry pink. Some yellow pears, smooth as silk, some white grapes covered with a silver bloom and a big cluster of purple ones. These last she had bought to tone in with the new dining-room carpet. Yes, that did sound rather far-fetched and absurd, but it was really why she had bought them. She had thought in the shop: “I must have some purple ones to bring the carpet to the table”. And it had seemed quite sense at the time.* (p. 3).

Verissimo- Havia tangerinas e maçãs tingidas dum róseo de morango. Pêras amarelas, lisas como seda, uvas brancas cobertas dum ténue poeira de prata e mais um grande cacho de uvas cor-de-púrpura. Estas últimas haviam sido compradas para sintonizar com o tapete novo da sala-de-jantar. Sim, parecia um pouco rebuscado e absurdo, mas fora essa a verdadeira razão porque Bertha comprara as uvas cor-de-púrpura. Pensara na loja: “Preciso de umas uvas dum cor que me traga o tapete para cima da mesa”. A ideia lhe parecera absolutamente sensata no momento. (p. 9).

Ana C- Havia tangerinas e maçãs tocadas por manchas avermelhadas. Havia pêras amarelas lisas como seda, uvas brancas cobertas por uma floração prateada, e um cacho repleto de uvas vermelhas, comprado especialmente para combinar com os tons do novo tapete da sala. Que idéia pomposa e absurda! Mas na verdade ela havia comprado as uvas exatamente por essa razão. “Eu preciso daquelas uvas vermelhas para puxar o tapete para a mesa”, ela pensara na loja, e o seu desejo lhe parecera então absolutamente sensato. (p. 311).

Steen/Brandão- Havia tangerinas e maçãs de uma cor rosa-morango. Algumas pêras amarelas, sedosas, algumas uvas brancas cobertas de um leve pó cinza e um grande cacho de uvas roxas. Ela comprou estas últimas para combinar com o tapete novo da sala de jantar. É, pode parecer meio esquisito e absurdo, mas foi por isso mesmo que as comprou. Pensou na loja: “Preciso comprar umas uvas roxas para trazer a cor do tapete para cima da mesa.” O que lhe pareceu perfeitamente sensato, então. (p. 18).

Cupertino- Havia tangerinas, laranjas e maçãs, misturadas com o vermelho dos morangos. Algumas pêras amarelas, lisas como seda, uvas brancas, cobertas por uma florescência prateada, e um grande cacho de uvas roxas. Estas últimas, ela havia comprado para combinar com o tapete novo da sala de jantar. Sim, aquilo parecia bastante afetado e absurdo, mas era realmente a razão pela qual ela as tinha comprado. Na loja, havia pensado: “Preciso de algumas frutas cor de púrpura para aproximar o tapete da mesa”. E na ocasião isto pareceu fazer muito sentido. (p. 12 e 13).

Sardinha- Havia tangerinas e maçãs, coloridas com o rosa dos morangos. Algumas pêras amarelas, macias como seda, umas uvas verdes cobertas por fina camada prateada e um

grande cacho das vermelhas. Estas últimas tinham sido compradas para combinar com o novo tapete da sala de jantar. Sim, isso parecia um pouco exagerado e absurdo, mas foi a real razão de tê-las comprado. Pensara na loja: - Preciso de umas vermelhas para trazer o tapete para a mesa. – E isso lhe parecera bastante sensato na ocasião. (p. 9).

Comentários: A estrutura do trecho em análise aproxima-se fortemente de características da linguagem da poesia: aliterações com /s/, a sucessão de sílabas fortes e sílabas fracas, a ausência de verbos de ação nas duas primeiras frases (a primeira é iniciada pelo verbo *there were*), a composição de imagens pictóricas através da descrição e o uso de uma metonímia que relaciona a cor de um arranjo de frutas com um tapete, resgatando todo o exagero do sentimento de Bertha. Como já foi dito nas considerações gerais sobre o conto (capítulo 1.3), a comida tem um caráter de sensualidade, que aqui fica especialmente evidente na descrição da pêra, fruta que pode ser associada ao corpo feminino e à sua sexualidade. Essa é uma das várias passagens em que são construídas imagens de prazer e plenitude associadas à comida e ao seu desenho, mas há igualmente uma sensualidade que ultrapassa o caráter mais específico da sexualidade, despertada pela descrição das demais frutas que levam o leitor a imaginar e ‘sentir’ a materialidade sensorial daquelas frutas. Katherine Mansfield poderia aqui ser caracterizada como uma escritora do imagismo.

Verissimo parece ter mantido a poeticidade do trecho, através da sonoridade da alternância entre sílabas fortes e sílabas fracas e a segunda frase sem verbos. Além disso, encontrou uma saída bastante poética com a tradução do trecho *tênue poeira de prata*, metáfora que sintoniza com o original *covered with a silver bloom*.

Ana C interrompeu a lista de frutas “cobertas de metáforas” ao acrescentar um segundo verbo *havia* no início da segunda frase. Em suas notas ela informa que o trecho foi traduzido com cautela, e justifica suas escolhas:

Esta frase recebeu uma tradução cuidadosa, para poder transmitir, com o devido destaque, a sensação de prazer visual com ressonâncias sensuais e fortes tonalidades de plenitude, natureza e fertilidade. Dei ao verbo *there were* uma forma explícita, introduzindo a palavra *havia* no início da frase, como que para retirar algum efeito rítmico da repetição (a frase anterior também começa com *havia*). Senti, também, as implicações rítmicas contidas na enumeração da fruta, sua textura e cor. Por isso, para reforçar o paralelismo, eliminei a palavra *some* e busquei a belíssima palavra *repleto* (coisa possível através do desaparecimento do adjetivo *big*) e repeti a palavra *uvas*. (CÉSAR, 1999: 332 – grifos da autora).

Como se vê pela transcrição acima, as escolhas tradutórias tiveram o claro objetivo de recriar na tradução o caráter poético do original através de compensações, como já nos falou José Paulo Paes. Contudo, parece-nos que a repetição do verbo *havia*, mais do que produzir

efeito sonoro, interrompe a belíssima enumeração e construção de imagens presente no texto. Além disso, a alteração na pontuação da terceira frase (tradução do trecho *Some tallow pears, smooth as silk, some white grapes covered with a silver bloom and a big cluster of purple ones. These last she had bought to tone with the new dining room carpet.* como *Havia peras amarelas lisas como seda, uvas brancas cobertas por uma floração prateada, e um cacho repleto de uvas vermelhas, comprado especialmente para combinar com os tons do novo tapete da sala*) diminuiu o destaque dado à descrição de que as frutas haviam sido compradas para combinar com o tapete da sala, que pode ser uma alusão à maneira que Bertha se refere ao exagero de seu sentimento.

Steen/Brandão, Cupertino e Sardinha também mantiveram a poeticidade do trecho. Steen/Brandão iniciaram a segunda frase por *algumas* e mantiveram-na sem verbo, garantido a estrutura da listagem. Promoveram uma clarificação do original ao traduzirem “trazer a cor do tapete para cima da mesa”, que diminui o caráter de estranhamento da passagem. Cupertino e Sardinha acrescentaram morangos ao texto em inglês, possivelmente em função da comparação entre cor e fruta presente no trecho. Sardinha apresentou a bela tradução *fina camada prateada*, mantendo uma possível ambigüidade com relação à existência ou não de morangos.

Na quarta frase vê-se a oposição entre *yes* e *but*, que só foi recuperada nas traduções de Verissimo, Cupertino e Sardinha. Ana C optou pelas traduções de *que* e *mas*, enfraquecendo o paralelismo presente no original, que passa a ser percebido pelo todo da frase em conexão com o resto do conto. Steen/Brandão também mantiveram a quebra do paralelismo lexical, traduzindo o trecho por *é* e *mas*, estabelecendo oposição, ainda que menos intensa.

Então tem início o trecho em que é retratada a relação de Bertha com sua filha, *Little B*. Bertha chegou ao quarto da criança e encontra a babá dando-lhe o jantar. Ela pergunta como o bebê se comportou e a babá responde que foi boazinha. Pelo trecho, pode-se perceber a distância que Bertha tem de sua filha. Sobre a passagem, Ana C transcreveu o primeiro parágrafo do capítulo “The Nanny”, do livro *Class*, de Jilly Cooper em suas notas:

Quando uma pessoa estuda o sistema social inglês, nota certas similaridades entre a classe de padrão de vida mais alto e a classe popular: rigidez, xenofobia, indiferença pela opinião pública, paixão por corridas e jogos, gosto pela linguagem clara e por comida simples, caseira. Jonathan Gathorne-Hardy em *The rise and the fall of the British Nanny* explica o porquê dessas características: “nos dois últimos séculos, as classes dominantes foram criadas quase que exclusivamente por babás pertencentes

à classe operária, tendo os pais abdicado de qualquer responsabilidade para com os filhos.” (CÉSAR, 1999: 335- grifos da autora).

A transcrição acima explica o comportamento de Bertha com relação à criança e sua condescendência com relação à babá. Ao mesmo tempo em que reconhece a necessidade da babá, imposta inclusive por exigências sociais, Bertha gostaria de conseguir se relacionar com a filha sem o intermédio dela no momento em que se sente tão especial. A experiência da maternidade plena é uma dos alvos do sentimento descoberto por Bertha, daí sua importância para a construção de significado do texto.

PONTO 7- TI- *“She’s been a little sweet all the afternoon”, whispered Nanny. “We went to the park and I sat down on a chair and took her out of the pram and a big dog came along and put its head on my knee and she clutched its ear, tugged it. Oh, you should have seen her.”* (p. 4).

Verissimo- - Esteve uma riquezazinha toda a tarde – murmurou a “nurse”. – Fomos ao parque, eu me sentei num banco, tirei o nenê do carrinho, um cachorro grande chegou, botou a cabeça no meu joelho e ela agarrou as orelhas do cachorro e puxou. Ah, eu queria que a senhora visse... (p. 10).

Ana C- “Ela foi um amor a tarde toda”, murmurou a babá. “A gente foi ao parque e eu sentei e tirei ela do carrinho e apareceu um cachorro enorme e ele deitou a cabeça no meu colo e ela agarrou a orelha dele e deu um puxão, só vendo.” (p. 311).

Steen/Brandão- - Uma doçura, a tarde toda – sussurrou Nanny. – Fomos ao parque, eu me sentei numa cadeira e a tirei do carrinho. Aí apareceu um cachorrão, que botou a cabeça nos meus joelhos; ela agarrou as orelhas dele e deu um puxão. Ah! A senhora devia ter visto! (p. 19).

Cupertino- “Ela se comportou muito bem toda a tarde”, murmurou Nanny. “Fomos ao parque; eu me sentei em uma cadeira e tirei-a do carrinho. Um cachorro enorme veio até nós, e pôs a cabeça sobre meus joelhos. Ela agarrou as orelhas dele, e puxou. Ah! A senhora devia ter visto.” (p. 13).

Sardinha- - Esteve um docinho a tarde toda – sussurrou a babá. Fomos ao parque e eu me sentei numa cadeira e a tirei do carrinho e um cachorrão veio e pôs a cabeça no meu joelho e ela agarrou sua orelha e lhe deu um puxão. Oh, a senhora devia ter visto. (p. 10).

Comentários: O trecho tenta reproduzir os traços de informalidade da fala da babá. Sendo a linguagem coloquial rica em recursos típicos da linguagem oral e impossíveis de

reproduzir na escrita – tais como pausa, melodia, entonação e até mesmo silêncio –, Katherine Mansfield buscou recuperar essas características através da repetição do conector *and* (5 vezes) e dos sinais de pontuação. Além disso, a estrutura do texto em inglês confere certa infantilidade à linguagem da babá, aproximando sua descrição daquela típica de uma criança.

Verissimo alterou essa marca ao substituir os quatro usos da palavra *and* por três vírgulas e um conector *e*. Cupertino fez escolha semelhante, alterando a composição da personagem. Ana C e Sardinha mantiveram a coloquialidade, traduzindo os quatro conectores por *e*. Ana C usou ainda palavras como *a gente* e *só vendo*, reforçando a intimidade da fala da babá. Steen/Brandão corrigiram a coloquialidade da personagem através da alteração da pontuação, descaracterizando-a.

Outra tradução que merece destaque é a da expressão *little sweet*. Foram escolhas dos tradutores: *riquezinha* (Verissimo), *um amor* (Ana C), *uma doçura* (Steen/Brandão) e *docinho* (Sardinha). Através dessa verificação, é possível perceber a história diacrônica das expressões, especialmente as de caráter informal, mais sujeitas a mudanças. Ainda, exemplifica novamente a possibilidade de atualização do original proposta por Benjamin, através do uso de expressões cada vez mais próximas do contexto de produção do texto traduzido. Cupertino, tradutora mais recente de Katherine Mansfield, optou por traduzir somente a avaliação do comportamento da criança, eliminado o trecho (“*She’s been a little sweet all the afternoon*”) foi traduzido por “Ela se comportou muito bem toda a tarde”).

Há ainda de se considerar a manutenção das palavras *nanny* ou *nurse*, como já foi tratado no PONTO 4.

PONTO 8- TI- *She ate delightfully, holding up her lips for the spoon and then waving her hands. Sometimes she wouldn’t let the spoon go; and sometimes, just as Bertha had filled it, she waved it away for the four winds.* (p. 5).

Verissimo- Comeu com delícia, espichando os lábios para a colher e depois sacudindo as mãos. Às vezes não queria soltar a colher; outras, mal Bertha enchia, ela a arremessava aos quatro ventos. (p. 11).

Ana C- Ela comeu que foi um encanto, fazendo bico para a colher e sacudindo as mãozinhas. Às vezes ela não soltava a colher; e outras vezes, assim que Bertha enchia uma colherada, era comida para os quatro ventos. (p. 312).

Steen/Brandão- Ela comeu que foi um amor, abrindo a boquinha para a colher e, depois, sacudindo as mãozinhas. Às vezes, não soltava a colher; às vezes, mal Bertha enchia, dava um safanão e a jogava longe. (p. 20).

Cupertino- A criança comeu fazendo festa, abrindo a boca para receber a colher e depois agitando as mãos. Às vezes prendia a colher na boca e outras, logo que Bertha enchia a colher, lançava a comida aos quatro ventos. (p. 14).

Sardinha- Comeu com grande satisfação, espichando os lábios para a colher e agitando as mãos. Às vezes não queria soltar a colher; e, às vezes, assim que Bertha enchia, atirava-a aos quatro ventos. (p. 11).

Comentários: A passagem caracteriza com riqueza de detalhes o movimento de uma criança ao comer. O trecho *she ate delightfully* merece atenção do tradutor, por associar prazer e comida. O advérbio de modo indica como o bebê realizou a refeição, independentemente da interpretação que sua mãe tem do acontecimento (especialmente por se tratar de um dos trechos em que o narrador fala afastando-se de Bertha). Assim, o sentido original foi recriado somente nas traduções de Verissimo e Sardinha. Ana C, Steen/Brandão e Cupertino transpuseram-no de modo a indicar como a mãe percebeu a menina comendo.

PONTO 9- TI- *When the soup was finished Bertha turned round to the fire.*

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

And indeed, she loved Little B so much – her neck as she bent forward, her exquisite toes as they shone transparent in the firelight – that all her feeling of bliss came back again and again she didn’t know how to express it – what to do with it. (p. 5).

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

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

E na verdade ela amava tanto a Pequena B – aquele seu pescocinho, quando ela se atirava para a frente, os delicados dedinhos dos pés, quando eles brilhavam transparentes à luz do fogo – amava-a tanto, que toda a sua sensação de felicidade lhe voltou. E de novo Bertha não soube como exprimi-la – que fazer com ela. (p. 11).

Ana C- Terminada a sopa, Bertha se virou para a lareira.

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

E realmente, ela amava tanto a pequena B – seu pescocinho se inclinando para a frente, seus dedinhos do pé brilhavam transparentes contra o fogo da lareira – e toda aquela sensação de êxtase voltou novamente, e novamente ela não sabia como exprimir aquilo – e o que fazer daquilo. (p. 312).

Steen/Brandão- Quando ela acabou a sopinha, Bertha foi para junto da lareira.

- Você é um doce! Você é uma fofura! – exclamou, beijando o bebezinho. – Sou louca por você. Te adoro.

De fato, ela amava tanto a sua Bezinha – o pescocinho dela se inclinando para frente; seus dedinhos adoráveis parecendo transparentes à luz das chamas da lareira -, que aquela sensação de infinita felicidade voltou novamente. E, novamente, ela não sabia como expressá-la, que fazer com ela. (p. 20).

Cupertino- Terminada a refeição, Bertha virou-se para a lareira.

“Você é linda, muito linda!” disse, beijando seu bebê. “Sou louca por você.”

E, realmente, ela a amava tanto! – Seu pescoço, quando ela o inclinava para frente, os artelhos delicados, quase transparentes à luz do fogo... Todo aquele sentimento de felicidade voltou e, ainda uma vez, Bertha não sabia como expressar essa sensação nem o que fazer com ela. (p. 14).

Sardinha- Quando a sopa acabou, Bertha virou-se em direção à lareira.

- Você é linda – muito linda! – disse ela beijando seu morno bebê. – Tenho carinho por você. Gosto de você.

E a verdade é que amava tanto a Bezinha – seu pescoço, quando se inclinava, seus lindos dedos do pé, brilhando transparentes à luz do fogo – que todo seu sentimento de felicidade novamente veio à tona e, novamente, ela não sabia como expressá-lo – o que fazer com ele. (p. 11 e 12).

Comentários: A primeira frase do trecho apresenta a palavra *fire* que, como já foi comentado em momentos anteriores, tem grande importância na constituição do significado do conto. O fogo remete a todos os sentimentos inomináveis vividos por Bertha, e compõe um dos vários elementos de perturbação da linearidade na narrativa. Além disso, em seguida que ela se vira para o fogo, é mais uma vez invadida por um universo de sensações desconhecidas. Assim, à exceção de Verissimo, as demais traduções, ao usarem a palavra *lareira*, dificultaram a associação do momento descrito com os momentos de êxtase da personagem.

Enquanto Bertha se apercebe dos seus sentimentos com relação à filha, surgem vários elementos descritivos com relação à bebê, como bem salientou Ana C em sua nota 19: “Em português não soa bem falar sobre mãos, pescoço ou dedos do pé de um bebê sem se usar a forma diminutiva, especialmente dentro de um contexto carinhoso” (CÉSAR, 1999: 335). A tradutora revela aqui buscar em seu texto a naturalidade prescrita por Nida e tantos outros, buscando a aproximação com o público leitor. Verissimo e Steen/Brandão compartilham da mesma idéia. Porém Ana C optou pela eliminação do adjetivo *exquisite*, no que não foi

acompanhada por Verissimo e Steen/Brandão. O primeiro optou pela adequada palavra *delicados*, enquanto Steen/Brandão escolheram *adoráveis* para sua tradução.

Cupertino e Sardinha não optaram pelo uso do diminutivo nas descrições relativas ao bebê. Cupertino ainda opta pela palavra *artelhos* para a tradução de *toes*, o que parece bastante inadequado para o contexto por ser um item lexical de uso formal. Ainda que se deva considerar que, nas palavras de Laranjeira, a fidelidade semântica possa ser variável, a transposição proposta por Cupertino apresenta um item lexical que estranharia mesmo em um texto original. Assim, o trecho restou datado e sem naturalidade. Sardinha resolveu o problema com o uso da expressão *dedos do pé* que, embora seja uma das possibilidades de tradução, não parece adequada ao contexto carinhoso de expressão dos sentimentos da mãe pela filha.

PONTO 10- TI- *The window of the drawing-room opened on to a balcony overlooking the garden. At the far end, against the wall, there was a tall, slender pear tree in fullest, richest bloom; it stood perfect, as though becalmed against the jade-green sky. Bertha couldn't help feeling, even from this distance, that it had not a single bud or a faded petal. Down below, in the garden beds, the red and the yellow tulips, heavy with flowers, seemed to lean upon the dusk. A grey cat, dragging its belly, crept across the lawn and a black one, its shadow, trailed after. The sight of them, so intent and so quick, gave Bertha a curious shiver.* (p. 8).

Verissimo- As janelas da sala se abriram para um balcão que dava para o jardim. No fundo, contra o muro, erguia-se uma pereira alta e esguia, na mais rica floração; estava ali perfeita, serena contra o céu verde-jade. Bertha não pode deixar de sentir, mesmo daquela distância, que a árvore não tinha um só botão, uma só pétala fanada. Mais abaixo, nos canteiros do jardim, as tulipas vermelhas e amarelas, pesadas de flores, pareciam debruçadas sobre a penumbra. Arrastando o ventre um gato cinzento deslizou através da relva, e um gato preto, sombra do primeiro, seguiu-lhe os passos. Ao vê-los tão resolutos e rápidos, Bertha sentiu um calafrio estranho. (p. 13 e 14).

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

atravessou furtivamente o gramado, seguido por um gato negro, como se fosse a sua sombra. A passagem dos dois gatos, tão precisa e rápida, provocou em Bertha um estranho arrepio. (p. 314).

Steen/Brandão- As janelas da sala de visitas abriam para uma varanda que dava num jardim. Ao fundo, junto do muro, havia uma pereira grande e esguia, na mais plena e rica floração. Lá estava ela, perfeitamente ereta, como que parada contra o céu verde-jade. Até mesmo daquela distância, Bertha não podia deixar de sentir que ela não tinha um único botão, uma única pétala murcha. No chão, nos canteiros do jardim, as tulipas vermelhas e amarelas, pesadas de flores, pareciam debruçadas sobre a penumbra. Um gato cinzento atravessou rastejando o gramado, e um gato preto, a sombra do outro, seguiu-o. Ao vê-los, tão decididos e tão velozes, Bertha sentiu um curioso calafrio. (p. 22).

Cupertino- As janelas da sala abriam-se para um balcão, e davam para um jardim. No fundo, perto do muro, havia uma esguia pereira, toda florida, esplêndida, que permanecia imóvel contra o céu verde-jade. Bertha não podia deixar de sentir, mesmo a essa distância, que não havia um só botão por abrir, nem uma pétala murcha. Embaixo, nos canteiros do jardim, as tulipas vermelhas e amarelas, carregadas de flores, pareciam inclinar-se na penumbra. Um gato cinzento, arrastando-se de barriga, esgueirava-se através do gramado, e um gato preto, como se fora a sua sombra, ia logo atrás. Ela temeu, curiosamente, ao vê-los tão atentos e rápidos. (p. 16).

Sardinha- As janelas da sala de estar davam para uma sacada com vista para o jardim. Lá no final, encostado ao muro, havia uma pereira alta e esguia, no auge de sua floração; destacava-se perfeita, como que apaziguada de encontro ao céu verde-jade. Bertha não pode deixar de sentir, apesar da distância, que não tinha um único botão fechado ou pétala murcha. Abaixo, nos canteiros do jardim, tulipas vermelhas e amarelas, carregadas de flores, pareciam se apoiar na penumbra. Um gato cinzento, arrastando a barriga, rastejava pelo gramado, e um preto, sua sombra, o seguia. A visão deles, tão intensos e rápidos, provocou um curioso calafrio em Bertha. (p. 14 e 15).

Comentários: Novamente a escritora se aproxima das ideias do imagismo, através de um trecho apresenta caráter poético bastante intenso, através da composição visual que introduz um elemento importante para o conto: a pereira. Esta é apresentada com riqueza de detalhes que garantem se construa a imagem de exuberância do símbolo da vida de Bertha. Mesmo o céu, potencialmente um símbolo forte, é descrito como cenário para compor a imagem da árvore. A cena é, assim, uma metáfora do momento vivenciado por Bertha, uma projeção das descobertas da protagonista. Além disso, destaca o caráter romântico da

experiência da protagonista, que percebe a natureza a seu redor como um reflexo das experiências vividas em seu interior.

Estão presentes as seguintes aliterações e assonâncias: *wall/tall, fullest/richest, bloom/stood*. Na tradução de Verissimo foram mantidas as assonâncias em *erguia/esguia/rica*. A escolha dos adjetivos também manteve a poeticidade.

Ana C optou pela tradução de *pear tree* simplesmente como *árvore*. Em sua nota 29, a tradutora explica a motivação de sua escolha:

Esta frase constituiu um problema muito sério na tradução de *Bliss*. O símbolo central da história se concentra na pereira florescente do jardim. Muito já foi dito a respeito desse símbolo, representado pela pereira: não faltam também, nessa ordem de comentários, as sugestões biográficas e citações tiradas do *Diário*. No ensaio que escreveu sobre *Bliss*, Malvin Magalaner vai mais longe ainda: “A relação de Bertha com Pearl – fruto híbrido e místico da única pereira do jardim (ou árvore-par) – tem seu contraponto na criação e forte presença literária de personagens que aparecem aos pares, no decorrer da história. Na realidade, há muitas explicações a respeito da preferência da autora por essa árvore, que tem grande significado para os leitores ingleses: é a pereira que floresce no quintal das casas e é nela que irão pousar os pássaros da época do Natal. A presença da pereira toca particularmente a sensibilidade do povo inglês e traduz uma experiência do dia-dia.”

Pensando em tudo isso, notei, em primeiro lugar, que o nome dessa árvore corresponde, em português, ao termo *pereira*, uma palavra desarmoniosa e inexpressiva (em termos de experiência). Na expressão “*pear tree*” existe uma suave conotação familiar que não existe na palavra *pereira*, usada frequentemente como nome próprio, tal qual Smith ou Brown. Em inglês a palavra *pereira* sugere uma imagem que não tem correspondência na experiência de um leitor de língua portuguesa.

O parágrafo que apresenta a figura da pereira é um parágrafo-chave. É um daqueles momentos em que o narrador aceita a qualidade poética da experiência de Bertha: por isso a linguagem é de primeira qualidade. Todo o cenário transmite um impacto estranho e simbólico e sentimos que há uma integração perfeita entre a intenção simbólica e a percepção do personagem. Senti tudo isso e fiz o possível para obter, em português, um parágrafo bem trabalhado, com linguagem exata e fiel. Contudo, a palavra *pereira* não servia; era um sério obstáculo, uma palavra maciça demais, que levava a associações incorretas e transmitia um som desagradável. Por fim, novamente decidi optar pela generalização e usei a palavra *árvore* (uma palavra proparoxítona, forte e bonita por natureza). Examinei o conto cuidadosamente e concluí que essa palavra não prejudicaria a intenção da autora. Além disso, também se destacaria na última frase – a fundamental. Não me seria possível terminar a história com uma *pereira*, mesmo que estivesse coberta de flores. (CÉSAR, 1999: 338/9).

Contudo, conforme a própria Ana C afirma em sua nota e já foi mencionado neste trabalho (seção 1.3), a substituição de pereira por *árvore* não passa despercebida. Na verdade, ocorre um empobrecimento do conto em significado, dado que *pereira* constrói uma porção de possibilidades interpretativas no contexto (o fato de gerar um fruto macio, doce e suave, cujo formato pode ser associado à figura feminina). A *árvore pereira*, embora não nos seja tão

próxima quanto aos ingleses, tem um importante papel na composição do conto e, na tradução de Ana C, esse significado se perde. Ainda assim, observa-se que a tradutora fez uma escolha consciente por um vocábulo cuja composição melhor se adequasse ao contexto do conto, no que se aproxima da orientação de Haroldo de Campos no sentido de que a tradução de textos poéticos deve buscar a transposição da iconicidade do signo artístico, não somente de seu significado. É nossa avaliação, contudo, que o produto final acabou por diminuir de forma importante o significado, diminuindo as possibilidades interpretativas do conto.

Além disso, *luxuriantemente* parece pomposo, formal demais para um trecho que visa retratar uma descoberta tão íntima. Na terceira frase, *feeling* acrescenta o significado de *intuir*, diferente da objetividade contida em *notar*. A escolha de *céu de jade*, contudo, enriquece o texto, tornando-o bastante poético ao possibilitar o acréscimo das características da joia à composição do cenário (brilho das estrelas associado ao brilho da pedra, por exemplo).

Com relação à tradução de Steen/Brandão, observa-se que *tall slender* foi transposto *grande e esguia*, que dificilmente recupera a composição delicada criada em inglês, que pode remeter à leveza do sentimento de Bertha, mas antes sugere a imagem de uma árvore disforme. Cupertino conseguiu fazer uma tradução bastante enxuta do trecho e Sardinha, embora não tenha sido tão sintética, manteve a poeticidade presente no original, especialmente com a utilização da comparação presente em “pareciam apoiar-se na penumbra”, que tanto expressa a participação das flores na composição do cenário quanto agrega mistério e desconhecimento associados à palavra penumbra.

Ainda tendo em consideração o trecho dos gatos, estão presentes ritmo e paralelismo em inglês, formados pelos dois verbos de ação e os dois apostos contendo *its*. Ana C e Cupertino não mantiveram a forma do original, ao acrescentarem elementos de comparação que explicitam o trecho. Verissimo, Steen/Brandão e Sardinha produziram suas traduções mais próximas das idéias presentes no texto em inglês, uma vez que utilizam fraseados que transmitem movimentos mais precisos dos gatos, que se tornam plurissignificativos no contexto do conto (como já foi comentado na seção 1.3).

PONTO 11- TI- - *Really – really – she had everything. She was young. Harry and she were as much in love as ever, and they got on together splendidly and were really good pals. She had an adorable baby. They didn’t have to worry about money. They had this absolutely satisfactory house and garden. And friends – modern, thrilling friends, writers and painters and poets or people keen on social questions – just the kind of friends they wanted. And then there were books, and there was music, and she had found a wonderful*

little dressmaker, and they were going abroad in the summer, and their new cook made the most superb omelets... (p. 8 e 9).

Verissimo- Para falar a verdade, a verdade mesmo – tinha tudo. Era jovem. Harry e ela se amavam como sempre, entendiam-se esplendidamente e eram na realidade bons camaradas. Tinham um bebê adorável. Não se preocupavam com questões de dinheiro. Possuíam aquela casa, aquele jardim e estavam em absoluto satisfeitos com ambas as coisas. Além disso, tinham boas relações – amigos modernos, vibrantes, escritores e pintores e poetas ou gente interessada em questões sociais – exatamente a espécie de amigos que ela desejava. E depois havia livros, música; ela descobrira uma costureirinha maravilhosa; eles iam viajar pelo estrangeiro no próximo verão e a nova cozinheira lhes fazia as mais soberbas omeletes... (p. 14 e 15).

Ana C- Era verdade – ela tinha tudo. Era jovem. Harry e ela se amavam como nunca, davam-se esplendidamente bem, eram realmente bons companheiros. Ela tinha um bebê adorável. Não havia que se preocupar com dinheiro. A casa e o jardim eram absolutamente satisfatórios. E os amigos – amigos modernos, envolventes, escritores e pintores e poetas ou pessoas interessadas em questões sociais -, exatamente os amigos que eles desejavam. E havia livros, e a música, e uma ótima costureirinha recém-descoberta, e eles iam viajar para o exterior no verão, e a cozinheira nova fazia omeletes fantásticas... (p. 314).

Steen/Brandão- Sim, sim, não lhe faltava nada. Era jovem. Harry e ela se amavam como sempre, eles se entendiam maravilhosamente bem e eram amigos de verdade. Uma filhinha adorável. Não precisavam se preocupar com dinheiro. Possuíam aquela casa bastante boa, com aquele jardim. E os amigos, amigos modernos, sensacionais: escultores, pintores, poetas ou gente interessada em questões sociais – exatamente o tipo de amigos que queriam. E, depois, havia os livros, a música, ela descobrira uma costureirinha maravilhosa, eles iam viajar para o exterior no verão, a nova cozinheira fazia os omeletes mais deliciosos do mundo... (p. 22).

Cupertino- Realmente – realmente – ela tinha tudo. Era jovem, Harry e ela se amavam como nunca, davam-se muito bem e eram realmente bons companheiros. Ela tinha um adorável bebê. Não precisavam se preocupar com dinheiro. Tinham esta casa e este jardim, que eram absolutamente satisfatórios. E amigos modernos, interessantes; amigos escritores, pintores e poetas ou pessoas voltadas para as questões sociais, justo a espécie de amigos que eles queriam. Além disso, havia os livros, havia a música, e ela encontrara aquela costureirinha maravilhosa, sua cozinheira fazia omeletes deliciosos, e eles iam fazer uma viagem ao exterior, no verão. (p. 17).

Sardinha- Realmente – realmente – ela tinha tudo. Era moça. Harry e ela estavam mais apaixonados do que nunca e se davam maravilhosamente bem, sendo bons companheiros de verdade. Tinham um bebê adorável. Não precisavam se preocupar com dinheiro. Possuíam essa casa e esse jardim absolutamente satisfatórios. E amigos – modernos, excitantes amigos, escritores, pintores e poetas ou pessoas interessadas em questões sociais – exatamente o tipo de amigos que queriam. E havia os livros, e a música, e ela tinha encontrado uma maravilhosa costureira, e iam viajar para o exterior no verão, e sua nova cozinheira fazia umas omeletes soberbas... (p. 15 e 16).

Comentários: O trecho apresenta a constatação de Bertha de que sua vida é completa materialmente, o que expressa sua racionalização do sentimento descoberto, e de que, com relação o marido, possui uma ligação estável e na qual, a seu ver, há compreensão. A ordem com que se dá essa constatação é importante, uma vez que expressa gradação através da qual a protagonista se apercebe dos motivos de sua satisfação exterior. Observa-se ainda o caráter exagerado dos elementos listados por Bertha, aproximando-se do extravagante na medida em que enumera, em um mesmo conjunto, família, residência, situação financeira, costura e alimentação.

As traduções diferem com relação ao trecho *as much in love as ever*, tendo Verissimo e Steen/Brandão optado por *se amavam como sempre*, enquanto Ana C, Cupertino e Sardinha apresentaram *se amavam como nunca / estavam mais apaixonados do que nunca* (Sardinha). Há mudança de significado, uma vez que no primeiro caso os dois sempre se amaram e permanecem nesse estado (situação que parece ser a do texto). Nas outras duas escolhas, transparece a ideia de que eles viviam uma situação especial no casamento o que, dado o desfecho do conto, não se confirma. Sardinha optou ainda pelo uso de *apaixonados*, que parece inadequado na medida em que o trecho estabelece uma relação de estabilidade, incoerente com o estado eufórico típico da paixão.

Além disso, o texto em inglês faz uma distinção bastante clara entre as satisfações que se referem especificamente a Bertha e as que se referem ao casal, através do uso dos pronomes *she* e *they*. Nas traduções, essas distinções não permaneceram tão claras. Verissimo, Steen/Brandão e Sardinha atribuíram a satisfação de ter um bebê ao casal, embora assim não o seja no original. Ana C e Cupertino mantiveram os pronomes como no original, fazendo algumas elipses indispensáveis à língua portuguesa.

Cupertino alterou a ordem de apresentação dos elementos relacionados por Bertha como uma justificativa para a sua felicidade. Ao colocar a viagem ao exterior como o último elemento, Cupertino destaca-o, perdendo a força e a extravagância presentes no último

elemento do texto em inglês. Ao mencionar as omeletes preparadas pela cozinheira por fim, o texto destaca a euforia vivida pela personagem, que vê em simples omeletes motivação para seu sentimento de completude, além de mais uma vez associar prazer e comida.

PONTO 12- TI- *A white dress, a string of jade beads, green shoes and stockings. It wasn't intentional. She had thought of this scheme hours before she stood at the drawing room window* . (p. 9).

Verissimo- Um vestido branco, um colar de contas de jade, sapatos e meias verdes. Não havia nenhuma intenção nisso. Ela pensara nessa combinação horas antes de ir à sala-de-visitas, para contemplar o jardim. (p. 15).

Ana C- Um vestido branco, um colar de contas de jade, sapatos verdes e meias de seda. Não fora intencional. Ela havia imaginado essa combinação horas antes de ter se deixado ficar diante da janela da sala. (p. 314).

Steen/Brandão- Um vestido branco, um colar de contas de jade, sapatos e meias verdes. Não era ocasional. Ela pensou naquela combinação antes de se pôr à janela da sala. (p. 23).

Cupertino- Um vestido branco, um fio de contas de jade, sapatos verdes e meias. Era coincidência. Ela havia decidido esse arranjo horas antes de ter estado à janela da sala. (p. 17).

Sardinha- Um vestido branco, um colar de contas de jade, sapatos verdes e meias. Não era intencional. Planejara isso horas antes de estar na janela da sala de estar. (p. 16).

Comentários: Aqui está retratado o momento em que Bertha se apercebe de que está vestida como a pereira, e constata que seu estado de espírito já era de florescência mesmo antes do contato com a árvore. Com isso, reforça o caráter romântico de sua experiência, já que mesmo já vivenciando a experiência de *bliss* antes do encontro com a árvore, ela ainda assim atribui à natureza características coerentes com seu estado de espírito.

As traduções de Ana C e Sardinha parecem as mais adequadas para o trecho. Cupertino também apresentou proposta interessante, embora o uso da palavra *coincidência* acrescente ao trecho um aspecto externo, em oposição à *intencional*, que se relaciona com o íntimo da personagem.

Contudo, a tradução que parece menos adequada é a proposta por Steen/Brandão. Nela ocorre um erro de caráter denotativo na tradução de *It wasn't intentional* por *não era ocasional*. Assim, o texto propõe que a personagem intencionalmente se vestia de modo semelhante à árvore, o que se torna incoerente com o restante da frase.

Verissimo clarifica o trecho ao traduzir *...stood at the drawing room window por ir à sala-de-visitas,para contemplar o jardim*. Assim, seu leitor dispõe de menos espaço para interpretação, direcionando a leitura em sua tradução para o português.

PONTO 13- TI- *Her petals rustled softly into the hall, ...* (p. 9).

Verissimo- Com um rustido macio de seda, ... (p. 15).

Ana C- As pregas do vestido farfalharam suavemente entrando no vestíbulo, ... (p. 315).

Steen/Brandão- Suas saias, como pétalas, farfalharam suavemente no hall, ... (p. 23).

Cupertino- As dobras de sua saia produziram um suave farfalhar ao deslizar rente ao chão, ... (p. 17).

Sardinha- Suas pétalas farfalharam suavemente ... (p. 16).

Comentários: Há aqui outra identificação da personagem com a pereira, elegantemente apresentada através de uma metáfora. Uma oração sintética e de grande efeito, que mais uma vez caracteriza a função estética da linguagem de *Bliss*.

Verissimo ignorou a presença da metáfora, optando pelo uso de *um vestido* (presumimos que *rustido* seja um erro de impressão, uma vez que não está adequado ao contexto), que desloca o trecho do resto do texto, uma vez que o vestido de seda já havia sido mencionado no parágrafo anterior, diminuindo assim o caráter poético do trecho. Ana C, através de recursos bastante adequados à língua portuguesa, deu a sua tradução efeito poético, especialmente através do ritmo obtido com a seqüência *farfalharam suavemente entrando no vestíbulo*. Steen/Brandão preferiram transformar a metáfora em comparação, perdendo força de significado e facilitando o trabalho do leitor, que deixa de ter “lacunas” para preencher. Cupertino eliminou a metáfora com as pétalas, desconsiderando a manutenção da fidelidade linguística-estrutural e das combinatórias do original defendidas por Laranjeira e impossibilitando a associação do leitor com a pereira. Sardinha obteve a tradução mais adequada e concisa, ao manter a associação com a árvore através do uso de *pétalas* e a manutenção do som em *farfalhar*.

PONTO 14- TI- “...Why! Why! Why is the middle-class so stodgy – so utterly without a sense of humour! My dear, it’s only by a fluke that I’m here at all – Norman being the protective fluke. For my darling monkeys so upset the train that it rose to a man and simply ate me with its eyes. Didn’t laugh – wasn’t amused that I should have loved. No, just stared – and bored me through and through.”(p. 9).

Verissimo- “Ora! Ora! Por que será que a classe burguesa é tão grosseira, tão supinamente desprovida de humor? Minha querida, só por um acaso é que estou aqui. Norman foi o deus do acaso. Porque os meus queridos macacos causaram um tal alvoroço no trem, que todos os passageiros se levantaram como um só homem e simplesmente me comeram com os olhos. Não riram... não acharam divertido... coisa que me teria agradado. Não. Ficaram apenas me contemplando de olhos parados... e isso foi me deixando cada vez mais danada.” (p. 15).

Ana C- “Mas por quê? Por quê? Por que a classe média é tão indigesta – tão completamente sem senso de humor? Minha querida, é por pura sorte que eu estou aqui esta noite – Norman foi o meu anjo protetor. Os meus macacos queridos provocaram um verdadeiro escândalo no trem – chegou ao ponto de o trem inteiro simplesmente me devorar com os olhos. Ninguém riu, ninguém achou graça, nada disso que eu teria adorado. Simplesmente me devoraram com os olhos – e eu me entediei como o diabo.” (p. 315).

Steen/Brandão- -... Por quê! Por quê! Por que a classe média é tão chata, tão completamente sem humor? Querida, estou aqui graças a uma sorte incrível, sendo Norman minha estrela protetora. Imagine que os macaquinhos escandalizaram de tal modo o trem que todos os passageiros se levantaram juntos de um pulo e simplesmente me devoraram com os olhos. Não riram... não acharam engraçado... o que eu teria adorado. Não. Apenas cravaram os olhos em mim, torrando a minha paciência. (p. 23).

Cupertino- “Por quê? Por quê! Por que a classe média é tão tola, tão completamente desprovida de senso de humor?! É por pura sorte que estou aqui, minha querida, e Norman é meu anjo protetor. Meus queridos macacos chocaram tanto as pessoas do trem que elas simplesmente se puseram a me devorar com os olhos. Não riram, não estavam achando graça, o que eu teria gostado. Apenas olharam-me fixamente e me fuzilaram com os olhos.” (p. 17).

Sardinha- -... Por quê? Por que a classe média é tão enfadonha – tão absolutamente desprovida de senso de humor? Minha querida, estou aqui por mero acaso – Norman sendo o acaso protetor -, pois meus queridos macacos provocaram tal perturbação que o trem inteiro simplesmente me comeu com os olhos. Não riu – não achou graça – isso eu teria adorado. Não, limitou-se a me encarar – e me aborrecer até não poder mais. (p. 16).

Comentários: O trecho, como nos informa Ana C em sua nota 37 (CÉSAR, 1999: 341), apresenta uma linguagem bastante coloquial, revelando por vezes a intenção de ser engraçada. Além disso, há cinco interrupções na fala da Sra. Knight - através de travessões- que apresentam o caráter parentético da fala e revelam toda a sua indignação com o acontecido.

A linguagem escolhida para a Sra. Knight é um dos elementos através dos quais podemos compor a personagem. Além disso, possibilitam a construção da imagem dos amigos com os quais Bertha estava satisfeita, possibilitando a interpretação sobre quem Bertha é, conforme as orientações de Machado e Pageaux. Por isso, o tradutor deve estar atento ao uso de gírias, a fim de possibilitar ao seu leitor as informações sobre a personagem presentes no texto em inglês.

A tradução da palavra *stodgy* apresentou bastante variação. Assim a definem os dicionários:

Stodgy- *adj.* 1. (of food) heavy, filling and sticky: stodging puddins 2. uninteresting and difficult: a stodgy book 3. (of a person) dull and rather formal in manner. (LONGMAN, 1992: 1307).

Stodgy- dull and uninspired: some of the material is rather stodgy and top-heavy with facts 2. (Brit) of food – heavy, filling and high in carbohydrates; bulky or heavy in appearance: this stodgy three-story building (Mac101Dictionary, acesso em 18 de agosto de 2011).

Verissimo optou pelo uso da palavra *grosseira*, que se associa a mal educado, rude. Embora seja uma leitura possível, parece menos adequada ao contexto traduzido, que sugere a falta de percepção das pessoas presentes no trem para compreenderem o composée proposto pela personagem. Além disso, não transmite a coloquialidade presente no original. Ana C usou a palavra *indigesta*, associando o comportamento da classe média à comida e apresentando uma tradução adequada do trecho, uma vez que em português a palavra pode ser associada a pessoas. Contudo, o caráter coloquial da fala da Sra. Knight também não foi mantido. Steen/Brandão escolheram a palavra *chata* que, embora tenha carga semântica semelhante à *stodgy*, apresenta diferenças importantes, como a idéia de importuna, que não parece se adequar ao contexto. Cupertino preferiu a palavra *tola*, o que atribuiu à classe media falta de inteligência, incapacidade. Sardinha aproximou-se bastante do significado presente no texto em inglês ao optar por *enfadonha*, mas parece que a palavra se torna inadequada considerando a coloquialidade e o humor presentes na fala da sra. Knight. Uma alternativa para a tradução do termo seria *tapada*, que destaca a falta de compreensão das pessoas do trem e, ao mesmo tempo, mantém o caráter informal do trecho.

Além dessa, a expressão *it rose to a man* provocou dificuldades ao ato de traduzir. Ela indica que um grande número das pessoas que estavam no trem tomou a mesma atitude ao mesmo tempo. Verissimo e Steen/Brandão traduziram-na literalmente, diminuindo a naturalidade do significado presente no original (Verissimo- “... todos os passageiros se

levantaram como um só homem...” e Steen/Brandão- “...todos os passageiros se levantaram juntos de um pulo...”). Ana C e Sardinha, através da expressão *o trem inteiro*, mantiveram-se bastante próximas do texto em inglês, tendo Ana C, em nota, manifestado a busca consciente por manter o tom *agudo* da fala da sra. Knight. Cupertino traduziu por “... elas se puseram a me devorar com os olhos...”, sendo o pronome em destaque um substituto de pessoas, escolha que, ainda mantendo o significado, perde o caráter exagerado da fala da personagem no que se refere ao número de passageiros.

O trecho final da última frase da fala da sra. Knight “- *and bored me through and through*”, reforça a idéia de constrangimento já mencionada no parágrafo anterior. Os passageiros a olharam com tal intensidade que a aborreceram. Essa passagem foi eliminada na tradução de Cupertino, o que diminui as possibilidades interpretativas do leitor ao não reconstruir os jogos de significação do original. Verissimo traduziu por “... e isso foi me deixando cada vez mais danada”, que mantém a idéia de crescimento do sentimento da personagem, mas não reproduz a repetição e o tédio presentes no original. Ana C optou por “- e eu me entediei como o diabo”, que mantém o tédio, mas não a repetição do original, além de tornar a passagem mais exagerada do que o original. O mesmo vale para a escolha de Steen/Brandão, “...torrando minha paciência”. Sardinha traduziu por “- e me aborrecer até não poder mais”, aproximando-se bastante do original, ainda que não reproduza a repetição.

Em seu trabalho “A tradução da prosa poética: “*Bliss*” de Katherine Mansfield em português”, Denise Campos e Silva Kuhn apresenta na p. 116 uma alternativa para a tradução do trecho: “Não, encararam-me – e só fizeram me entediar e me entediar”, salientando que há a manutenção da repetição presente no trecho e reforço na idéia de *tédio*. Contudo, sugere desalento através da repetição da palavra *tédio*. Talvez a alternativa mais adequada fosse a repetição da ideia e não do vocábulo, a fim de evitar a sugestão de desolação ao invés de indignação, como sugere a conduta da senhora Knight. Assim, cremos seja a tradução mais adequada fosse “só fizeram me deixar cada vez mais chateada, um tédio só!” por, ao mesmo tempo, manter o caráter coloquial da passagem e ainda assegurar a repetição da manifestação do sentimento da personagem.

PONTO 15- TI- (*In their home and among their friends they called each other Face and Mug*) (p. 9 e 10).

Verissimo- (Em casa e entre amigos eles se chamavam um ao outro Face e Mug) (p. 16).

Ana C- (Em casa e entre amigos eles sempre se tratavam de Careta e Coroa) (p. 315).

Steen/Brandão- (Em casa e entre amigos, eles se chamavam de Cara e Coroa) (p. 23).

Cupertino- (Na intimidade eles se chamavam de Face e Mug) (p. 18).

Sardinha- (Em casa e entre amigos chamavam um ao outro de Cara e Careta) (p. 17).

Comentários: A tradução dos nomes e dos apelidos assume no conto de Mansfield uma função especial, uma vez que, como se disse na nota anterior, eles são elementos que orientam o leitor na composição das personagens. Assim, a escolha dos apelidos revela a complementaridade dos convidados, uma vez que ambas palavras se referem à mesma parte do corpo humano (face), sendo a segunda, *mug* usada informalmente para demonstração de desaprovação relativa à face de alguém (conforme http://www.dictionary.cambridge.org/dictionary/ritish/mug_3, acesso em 18 de agosto de 2011).

Verissimo e Cupertino mantiveram os apelidos em inglês, assim como o fizeram com todos os nomes, diminuindo as possibilidades interpretativas de seus leitores e não promovendo a construção dos jogos de significados presentes no original. Steen/Brandão traduziram pelo par que mais se aproxima na cultura brasileira dos apelidos em inglês. Ana C, conforme informa na nota 38 (CÉSAR, 1999: 341/2), manipulou o par presente em português, substituindo *cara* por *careta*, por considerar que o primeiro poderia ser confundido com seus outros significados, *querida* ou *rosto*. Apesar disso, parece que as duas palavras usadas não se relacionaram como par, e a tradução perdeu em significado.

Diferentemente, Sardinha oferece uma tradução que estabelece um novo par em português, dado que tanto *cara* quanto *careta* referem-se à face, sendo o primeiro um substituto da palavra e o segundo um acréscimo de humor, uma deformação. Assim, propõe ao leitor brasileiro uma possibilidade de interpretação dos apelidos, o que colabora na composição dos personagens.

O contexto talvez exigisse, contudo, uma maior intervenção do tradutor, que deixaria não só sua leitura mais evidente como também promoveria uma tradução mais natural, como proposta por Nida, do texto estrangeiro. O uso de gírias, a coloquialidade a elas pertinente e a sugestão de complementaridade e de semelhança proposta pelo par original orientam para a tradução do trecho como *corda e caçamba* que, embora não façam referência ao par original, é uma expressão da língua portuguesa e que reconstrói a ideia de complementaridade sugerida em inglês.

PONTO 16- TI- “*Why doth the bridegroom tarry?*”(p. 11).

Verissimo- - Por que tarda o esposo vosso? (p. 18).

Ana C- “Por que deve o noivo sempre tardar?” (p. 316).

Steen/Brandão- - Por que será que “a noiva” está demorando tanto? (p. 24).

Cupertino- “Por que será que o noivo está demorando tanto?” (p. 19).

Sardinha- - A que se deve o atraso do noivo? (p. 19).

Comentários: A fala do sr. Knight está marcada de arcaísmos, o que denota sua tentativa de mostrar erudição. *Doth* significa *does* e *to tarry* pode ser traduzido por *tardar*. A sutileza da escolha das palavras deve ser mantida, a fim de que o leitor brasileiro possa construir adequadamente o personagem e de que haja em português o mesmo jogo de criação de significados do texto em inglês. Contudo, somente Verissimo e Ana C mantiveram o tom pomposo da fala do sr. Knight, tendo os demais traduzido o trecho de maneira simplificada. Verissimo perdeu a ironia presente no uso da palavra *bridegroom*, ao traduzi-la por *esposo*. Steen/Brandão também diminuíram sua força ao escolher a palavra “noiva”, que gera dificuldade de referencial, embora esteja entre aspas e seja uma expressão jocosa conhecida e que se aplica a alguém que se demora excessivamente em seus cuidados e preparativos para sair de casa, apresentar-se ao público, ir a uma festa etc. A ironia também se manteve presente nas traduções de Ana C, Cupertino e Sardinha.

PONTO 17- *And the others? Face and Mug, Eddie and Harry, their spoons rising and falling – dabbing their lips with their napkins, crumbling bread, fiddling with the forks and glasses and talking.*(p. 13).

Verissimo- E os outros? Face e Mug, Eddie e Harry, com suas colheres subindo e descendo – passavam os guardanapos nos lábios, esmigalhavam o pão, brincavam com os garfos e copos, conversavam... (p. 20).

Ana C- E os outros? Careta e Coroa, Eddie e Harry, colheres subindo e baixando, guardanapos tocando os lábios, migalhas de pão, tilintar de garfos e copos e conversas. (p. 317).

Steen/Brandão- E os outros? Cara e Coroa, Eddie e Harry estavam com as colheres subindo e descendo, limpando os lábios nos guardanapos, partindo pedaços de pão, brincando com os garfos e os copos, conversando. (p. 26).

Cupertino- E os outros? Face e Mug, Eddie e Harry, suas colheres subindo e descendo, tocando os lábios com os guardanapos, fazendo bolotas com o miolo de pão, brincando com garfos e copos, conversavam. (p. 20 e 21).

Sardinha- E os outros? Cara e Careta, Eddie e Harry, suas colheres subindo e descendo – tocavam os lábios com seus guardanapos, esmigalhavam pão, brincavam com os garfos e copos e conversavam. (p. 21).

Comentários: O trecho requer atenção. Bertha acaba de sair de um momento de *bliss* muito intenso, provocado pela percepção de que Pearl Fulton a compreende perfeitamente. O trecho acima mostra o movimento de Bertha para o exterior, depois de um momento de intimismo muito forte. Além disso, há um paralelismo cuidadoso na descrição das ações das personagens, o qual deve ser mantido na tradução. Ainda, observa-se que Pearl Fulton não faz parte do universo externo de Bertha: ela ainda está em uma espécie de transe com a personagem. Criam-se mais dúvidas sobre o caráter da convidada que parece ser como os demais, mas não se comporta como eles, sugerindo que o sentimento experimentado por Bertha se associa de modo diferente com relação a Pearl (ou até mesmo possa ser despertado por ela, como propõe nossa interpretação do conto).

Coerentemente com a delicadeza dos sentimentos vivenciados por Bertha, a passagem está repleta de figuras de harmonia que enriquecem o texto e o aproximam da poesia. Há aliterações em *falling, fiddling* e *forks*. Ainda, há assonâncias em *falling, dabbling, napkins, glasses, talking*; em *Eddie, Harry, rising, falling, dabbling, lips, with, napkins, crumbling, fiddling* e *talking*; e a repetição da terminação em *-ing* em *rising, falling, dabbling, crumbling, fiddling* e *talking*. Essa construção revela toda musicalidade e poeticidade que as descobertas de Bertha conduziram-na a perceber no mundo.

Verissimo oferece uma tradução bastante adequada do trecho, especialmente com relação à recriação das figuras de harmonia. Há assonâncias em *suas, passavam, lábios, esmigalhavam, brincavam, garfos* e *conversavam* além das terminações verbais *-ndo* em *subindo* e *descendo* e *-am* em *passavam, esmigalhavam, brincavam* e *conversavam*. Com isso, reproduziu de maneira bastante adequada a construção da estrutura do texto em inglês. O uso da palavra *brincavam*, que atribui ao trecho um caráter infantil inexistente em inglês, talvez se justifique pela proximidade com o significado e pela manutenção do ritmo proposto.

Ana C reproduziu a assonância em *Eddie, Harry, subindo, baixando, lábios, migalhas e tilintar*. Apesar da belíssima escolha deste último, não houve na tradução a tentativa de manutenção do jogo de sons presente no original, especialmente através das terminações verbais (que foram substituídas por formas nominais).

Steen/Brandão também reproduziram assonância em *Eddie, Harry, subindo, limpando, lábios, partindo* e *brincando*. Ainda, recriaram a musicalidade do original através da repetição da terminação típica de gerúndio *-ndo* em *subindo, descendo, limpando, partindo, brincando*

e *conversando*. Novamente aparece o verbo *brincavam* que, uma vez que não há assonâncias, talvez pudesse mais adequadamente ser substituído por *distrair-se*, que tanto se aproxima do significado proposto como mantem a assonância em *i*.

Cupertino também reproduziu a assonância em *suas, tocando, lábios, guardanapos, fazendo, bolotas, pão, brincando, garfos e conversavam*. Ainda, manteve a musicalidade através da repetição da terminação *-ndo* presente em *subindo, descendo, tocando, fazendo e brincando*. A sequência é interrompida, porém, pelo uso de *conversavam* no fim da frase, que quebra a expectativa gerada pelas escolhas anteriores. Além disso, novamente há a geração de um clima infantil, nesse caso não somente pelo uso da palavra *brincando* mas também pela tradução *bolotas com o miolo de pão (crumbling bread)* que, como já se disse, não é coerente com a sutileza e a densidade presentes no original.

Por fim, Sardinha oferece uma tradução que também reproduz assonância em *Cara, Careta, suas, tocavam, lábios, guardanapos, esmigalhavam, pão, brincavam, garfos e conversavam*. Além disso, tal como Verissimo, também recriou o ritmo proposto no original através da repetição das terminações *-ndo* em *subindo e descendo* e *-am* em *tocavam, esmigalhavam, brincavam e conversavam*. Ainda, produziu uma tradução bastante adequada do texto, embora se deva ressaltar novamente o caráter infantil acrescido pelo uso de *brincavam*, incoerente com o original.

PONTO 18- TI- *They were dears – dears- and she loved having them there, at her table, and giving them delicious food and wine. In fact, she longed to tell them how delightful they were, and what a decorative group they made, how they seemed to set one another off and how they reminded her of a play by Tchekof!*(p. 14).

Verissimo- Eles eram queridos, queridos – ela gostava de tê-los ali à sua mesa, de dar-lhes comidas, vinhos capitosos. De fato, ela ansiava por lhes dizer o quanto os achava deliciosos, e como eles formavam um grupo decorativo, como pareciam completar-se e como lhe lembravam uma peça de Tchecov! (p. 20).

Ana C- Eram todos uns amores – uns amores – E ela adorava tê-los ali, na sua mesa, e dar-lhes comida e vinho esplêndidos. Ela até desejava dizer-lhes que ótimos todos eles eram, e que grupo tão decorativo que formavam, e como pareciam deslanchar uns aos outros e como a lembravam uma peça de Tchecov! (p. 318).

Steen/Brandão- Gostava muito deles, apreciava tê-los ali, à sua mesa, e de oferecer-lhes uma comida deliciosa e um ótimo vinho. Tinha vontade de dizer-lhes quão encantadores

eram e que grupo harmonioso formavam, como pareciam completar-se e como lembravam uma peça de Tchekov! (p. 26).

Cupertino- Mas eram queridos – queridos – e ela gostava muito de tê-los ali, em sua mesa, oferecendo-lhes comida e vinho deliciosos. Na verdade, ela desejava dizer-lhes o quanto eles eram encantadores e que grupo decorativo formavam; como eles pareciam avivar uns aos outros e como eles lhe faziam lembrar uma peça de Tchekov! (p. 21).

Sardinha- Eram queridos – queridos – e ela adorava tê-los ali, a sua mesa, oferecendo-lhes deliciosos vinhos e comidas. Na verdade, ansiava por lhes dizer como eram encantadores, e que grupo decorativo formavam, como pareciam realçar um ao outro e como a faziam lembrar uma peça de Tchekov! (p. 22).

Comentários: Bertha vive mais um momento de sentimentos intensos e efusivos, que se manifestam tanto nas observações que faz sobre os amigos quanto no ritmo da narrativa. Sobre esse trecho, Ana C afirma, em sua nota 51: “ Em seu livro sobre KM, Silvia Berkman afirma que os ritmos da prosa tem a batida rápida e ligeira. Na melhor hipótese esse ritmo será veloz e borbulhante: será irregular e histérico, como se vê nas obras *The singing lesson* e em alguns trechos de *Bliss*.” (CÉSAR, 1999: 346).

Com relação ao ritmo, marcado pela seqüência de constatações de sentimentos com relação aos amigos, somente Cupertino provocou a quebra, através do uso de ponto e vírgula. Os demais mantiveram a estrutura do texto em inglês, garantindo sua intensidade.

A expressão *set off* foi uma dificuldade enfrentada pelos tradutores. Assim a definem os dicionários: **Set off-** (set sbdy off) to cause sudden activity in (LONGMAN, 1992: 1203); **Set off** – (set somebody off) – cause someone to start doing something, esp. laughing or talking (mac101dictionary, acesso em 19 de agosto de 2011) e **set sb off-** to cause someone to start doing something (<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/set-sb-off>, acesso em 19 de agosto de 2011). Assim, parece adequado afirmar que, no contexto, a o significado assumido pelo verbo indica que no confronto entre os convidados é que se percebia as características de cada um, dado que era em seu contraste que eles verdadeiramente revelavam quem eram. Nesse sentido, Verissimo e Steen/Brandão traduziram a expressão por *completar-se*, assim definida pelo dicionário **Completar** v 1 *t.d. e pron.* Acrescentar a (algo) o que lhe falta para torná-lo completo ou perfeito <c. um discurso> <como duas partes de um todo, uniram-se, completaram-se>. (HOUAISS, 2001: 776). Ainda que seja uma tradução bastante adequada do termo, já que estabelece uma relação entre os presentes e a complementaridade sugerida pelo fato de ser o grupo “decorativo”, percebe-se que falta nela a

ideia de revelação das características de cada um. Apesar disso, foi a tradução que melhor se aproximou do significado sugerido por nossa interpretação.

Ana C optou por *deslanchar*, escolha que apresenta problemas graves. Assim o dicionário define a palavra:

Deslanchar- 1. *T.d. int.* pôr (-se) em marcha, em atividade, ger. de modo repentino ou brusco, arrancar <consequiram d. a motocicleta> <o automóvel deslançou sem dificuldade> 2 *t.d.int. fig.* Dar ou ter seguimento; prosseguir <as negociações, afinal, deslançaram> 3 *t.d.int. fig.* Fazer progredir ou progredir; evoluir <a concorrência deslançou novas campanhas publicitárias> <o trabalho com cooperativas fez a produção agrícola d. consideravelmente> 4 *int.* ir embora; partir. (HOUAISS, 2001: 997).

Como se observa pelo verbete transcrito acima, o verbo não se presta prontamente para o uso relativo a pessoas, mas sim a seres inanimados, com exceção da significação de número 4 que não deve ser a escolha da tradução, uma vez que, nessa significação, ele é intransitivo. Mesmo assim, ainda que a proposta fosse a de estabelecer uma analogia, o significado atribuído às formas transitivas diretas do verbo não se aproximam da proposta em inglês (em português o verbo sugere iniciar, prosseguir ou progredir enquanto em inglês o verbo sugere que as pessoas se estimulavam umas às outras).

Cupertino e Sardinha traduziram por *avivar* e *realçar*, respectivamente. Assim as define o dicionário:

Avivar v 1 *t.d. e pron.* Tornar ou tornar-se mais vivo; animar(-se), avigorar(-se) <a música avivou o ambiente> <avivou-se-lhe, por fim, a memória> 2 *t.d.int. e pron.* Reanimar ou reanimar-se; recobrar(-se), despertar <avivou o desfalecido com amoníaco> <com a chuva, o bêbebo avivou(-se)> 3 *t.d. e pron.* Tornar(-se) mais forte, mais intenso; aumentar, aviventar(-se), intensificar(-se) <sua presença aviva ressentimentos> <a antiga ambição avivou-se com a oferta> 4 *t.d. e pron.* Tornar(-se) mais realçado, mais nítido; destacar(-se), aviventar(-se) <o blush avivou-lhe a face> <a pintura avivou-se com a moldura dourada> 5 *t.d. e pron.* Tornar(-se) mais ativo (diz-se do fogo, brasa etc.); ativar(-se); aviventar(-se) 6 *t.d.* tornar-se mais ágil (o passo); apressar 7 *t.d.* ornar com vivos ('debruns ou tiras coloridas') <a. um vestido> (HOUAISS, 2001: 358).

Realçar v. 1 *t.d.bit.* ativar traços ou cores de; salientar <r. detalhes de uma natureza-morta> <r. com batom a cor dos lábios> 2 *t.d.* fazer sobressair; destacar, <a roupa pode r. a beleza> 3 *t.d.* colocar em lugar mais alto; elevar <r. o procedimento exemplar de um funcionário> 4 *t.d. pron.* Fazer ressaltar a importância de (algo, alguém ou de si mesmo); dar ou adquirir realce; exaltar(-se) <r. o mérito de uma ação> <realçou-se pelo talento>. (HOUAISS, 2001: 2391).

Nesse caso, a tradução parece destacar o caráter decorativo do grupo, de complementação, tal como também sugeriram Verissimo e Steen/Brandão. Contudo, os usos

apresentados pelo dicionário não são pertinentes aos propostos pelas traduções, que, no contexto, aproximam pessoas que se complementam e se estimulam a serem quem realmente são. Em vista disso, por uma questão de colocação³⁰, entendemos que a escolha que melhor sugere o significado presente no contexto parece ser *completar-se*, dado que apresenta o uso relativo a pessoas mais próximo da proposta de interpretação aqui apresentada.

PONTO 19- TI- *Harry was enjoying his dinner. It was part of his – well, not his nature, exactly, and certainly not his pose – his – something or other – to talk about food and to glory in his “shameless passion for the white flesh of the lobster” and “the green of pistachio ices – green and cold like the eyelids of Egyptian dancers”* (p. 14).

Verissimo- Harry apreciava o seu jantar. Fazia parte de sua... – não da sua natureza, precisamente, e muito menos de sua pose – mas de sua... nem sabia quê... falar a respeito de comida e glorificar sua “cínica paixão pela carne branca da lagosta” e pelos “verdes dos gelados de pistache, verdes e frios como as pálpebras das dansarinas egípcias.” (p. 20 e 21).

Ana C- Harry estava degustando o jantar com prazer. Era parte da sua – não bem da sua natureza, e certamente não da sua pose – bem, ou de uma coisa ou de outra – falar de comida e se vangloriar de sua “paixão desenfreada pela carne branca da lagosta” e “sorvetes de pistache – verdes e frios como as pálpebras das dançarinas egípcias”. (p. 318).

Steen/Brandão- Harry estava apreciando seu jantar. Era parte da sua – bem, não da sua natureza, propriamente, e do seu jeito de ser também não é, é claro -, da sua... não sei quê..., falar de comida e exaltar a sua “descarada paixão pela carne branca da lagosta” e pelo “verde dos sorvetes de pistache, verdes e gelados como as pálpebras das dançarinas egípcias.” (p. 26 e 27).

Cupertino- Harry estava gostando do jantar. Era próprio dele – bem, não sua natureza, exatamente, e não, certamente, uma pose – bem, um pouco de cada coisa – falar sobre comida e alardear sua paixão “impudica por carne branca de lagosta e o verde dos sorvetes de pistache, verdes e frios como pálpebras de bailarinas egípcias.” (p. 21).

Sardinha- Harry estava apreciando o jantar. Era parte de sua – bem, não exatamente sua natureza, e certamente não de sua pose – de sua – alguma coisa nele – falar sobre comida e se vangloriar de sua “desavergonhada paixão pela carne branca da lagosta” e “o verde dos sorvetes de pistache” – verde e frio como as pálpebras de dançarinas egípcias. (p. 22).

³⁰ Colocação é o termo usado em linguística para descrever a combinação aparentemente livre de palavras, geradas a partir de regras da língua, mas onde se encontra qualquer tipo de restrição lexical determinada pela norma ou pelo uso. (Conforme <www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/portugues/0031.html>, acesso em 7 de setembro de 2011.).

Comentários: O trecho concorre para o delineamento da personagem Harry e possibilita a verificação do quanto ele e Bertha são diferentes. Harry é um sujeito consciente e satisfeito com seus desejos e vontades sensuais. Não é à toa que suas preferências culinárias são descritas com comparações exageradas e nas cores branca e verde, referência direta à pereira, símbolo de todo o *bliss* e da epifania da personagem central. A escolha das palavras do parágrafo deve, assim, ser atenciosamente feita, a fim de manter todas as sutilezas da composição da personagem.

Na primeira frase do trecho verifica-se a utilização do pronome possessivo *his*, indicando que Harry estava vivendo um momento interno, de prazer interior, e não com os convidados. Esse pronome foi suprimido nas traduções de Ana C, Cupertino e Sardinha, retirando do texto em português essa possibilidade interpretativa.

A palavra *shameless* também merece atenção. Foram escolhidas para sua tradução *cínica, desenfreada, descarada, impudica e desavergonhada*, cada uma delas contendo alguns traços semânticos comuns com o vocábulo em inglês. Contudo, as que parecem melhor se adequar ao contexto são *descarada, cínica e desavergonhada*, dado que *impudica* aproxima ainda mais a fala de Harry do desejo sugerido pelas cores branca e verde, associadas por ele à comida e à sensualidade das dançarinas e, no conto, à pereira. Além disso, a palavra *impudica* está fortemente marcada por traços negativos, associados à falta de honestidade, destoantes no contexto. *Desenfreada* acrescenta à cena uma noção de falta de limite, que também não está presente no texto-fonte.

Outra leitura possível da palavra *shameless* que se encaixa no contexto é *sem culpa, sem pecado*. Esta, porém, não foi contemplada em nenhuma das traduções estudadas.

PONTO 20- TI- *And still, in the back of her mind, there was the pear tree. It would be silver now, in the light of poor dear Eddie's moon, silver as Miss Fulton, who sat there turning a tangerine in her slender fingers that were so pale a light seemed to come from them.* (p. 15).

Verissimo- E lá no fundo do seu espírito se erguia ainda a pereira. Devia estar prateada agora à luz da lua do pobre Eddie, prateada como Miss Fulton que ali se achava sentada a rodar uma tangerina entre os dedos esguios, que eram tão pálidos que pareciam despedir luz. (p. 21).

Ana C- E no fundo de sua mente ainda havia a árvore, que devia estar toda prateada agora, à luz da lua do pobre Eddie querido, prateada como Miss Fulton, que estava ali sentada

virando uma tangerina nos seus dedos finos e tão pálidos que pareciam emanar uma luz. (p. 318).

Steen/Brandão- E, imóvel, no fundo da sua mente, a pereira. Ela devia estar prateada agora, à luz da coitada da lua do Eddie, prateada como Miss Fulton, sentada ali, rodando uma tangerina em seus dedos delgados, tão pálidos que pareciam emanar uma luz. (p. 27).

Cupertino- E havia ainda, no fundo de sua mente, a pereira. Ela estaria prateada, agora, prateada sob a luz da lua do pobre Eddie, prateada como Pearl Fulton, que lá estava, sentada, fazendo girar uma tangerina com seus dedos finos e tão pálidos que um raio de luz parecia sair deles. (p. 22).

Sardinha- E, no entanto, no fundo de sua mente, estava a pereira. Provavelmente prateada agora, à luz da lua do pobre Eddie, prateada como a senhorita Fulton, que estava sentada, girando uma tangerina entre os dedos esguios, tão pálidos que deles parecia emanar uma luz. (p. 22).

Comentários: O trecho apresenta uma certa melancolia quando Bertha retoma a pereira, além de ser mais uma das passagens que associam Pearl e Eddie à lua, elemento que, conforme foi dito na seção 1.3, é importante para a recriação do sentimento de Bertha. Verissimo, Cupertino e Sardinha mantiveram o clima de melancolia e ao mesmo tempo as ênfases dadas no texto original. Ana C apresenta uma proposta de tradução que diminui a ênfase dada à lembrança da pereira, ao retirar o ponto final presente após *pear tree*. Sobre o assunto, a tradutora tratou na nota 53: “eliminei o ponto que finalizava a expressão *pear tree*; introduzi, em seguida, uma frase subordinada – o que dá ao parágrafo um período fluente e macio...” (CÉSAR, 1999: 347). Contudo parece que o suprimido ponto determina uma importante interrupção no pensamento. Primeiro ela lembra da pereira, símbolo de seu *bliss*, para somente depois associá-la aos convidados que marcadamente se destacam do convencional, seja pela escolha sexual de Eddie, seja pelo mistério que cerca Pearl.

Quanto à tradução de Steen/Brandão, há de se observar que a leitura do texto em inglês não permite a interpretação de que *poor* referia-se à lua e não a Eddie, estabelecendo pouca relação com o contexto.

PONTO 21- TI- *How long did they stand there? Both, as it were, caught in that circle of unearthly light, understanding each other perfectly, creatures of another world, and wondering what they were to do in this one, with all this blissful treasures that burned in their bosoms and dropped, in silver flowers, from their hair and hands?* (p. 16 e 17).

Verissimo- Quanto tempo ficaram elas como presas no círculo daquela luz imaterial, compreendendo-se uma a outra perfeitamente, como criaturas de um outro mundo, a se perguntarem a si mesmas o que deviam fazer neste mundo com todo aquele tesouro de felicidade que lhes ardia no peito e que lhes caía, em flores de prata, dos cabelos e das mãos? (p. 23).

Ana C- Por quanto tempo elas ficaram ali? Era como se as duas estivessem presas naquele círculo de luz extraterrena, entendendo-se uma à outra perfeitamente, criaturas de um outro mundo, perguntando-se o que fazer neste mundo com todo aquele tesouro sublime que queimava dentro do peito e se derramava em flores prateadas pelos seus cabelos e mãos? (p. 319).

Steen/Brandão- Quanto tempo ficaram ali? Ambas enjauladas, por assim dizer, naquele círculo de luz extra-terreno, compreendendo-se perfeitamente, criaturas de outro mundo, e indagando-se o que estavam fazendo neste com todo aquele tesouro de infinita felicidade que ardia dentro do peito e que gotejava, em flores prateadas, dos cabelos e das mãos. (p. 28).

Cupertino- Quanto tempo elas ficaram ali? Ambas como que presas àquele círculo de luz sobrenatural, compreendendo-se perfeitamente uma à outra, criaturas de um outro mundo, perguntando-se o que iriam fazer neste mundo com todo aquele alegre tesouro de felicidade que queimava em seus peitos e caía, como flores de prata, de seus cabelos e mãos? (p. 23).

Sardinha- Por quanto tempo ficaram ali? Ambas apanhadas naquele círculo de luz extraterrena, compreendendo-se perfeitamente uma à outra, criaturas de um outro mundo, perguntando-se o que estavam fazendo neste aqui, com todo este tesouro de felicidade que queimava em seu peito e caía, em flores prateadas, de seus cabelos e mãos? (p. 24 e 25).

Comentários: O trecho apresenta o momento em que Bertha e Pearl Fulton identificam-se plenamente em seus sentimentos ou, pelo menos, é o que Bertha crê estar acontecendo (embora a cena seja descrita pelo narrador, ele adota claramente o ponto de vista de Bertha). Tem caráter etéreo e sublime, além de grande poeticidade, especialmente visível através dos trechos *unearthly light, creatures of another world* e *blissful treasures that burned in their bosoms and dropped, in silver flowers, from their hair and hands*. É o ponto alto da percepção do sentimento de Bertha, momento em que ela se sente finalmente compreendida naquilo que nem ela mesma tem consciência do que seja.

Na passagem “... *as it were, caught...*” Steen/Brandão optaram pela tradução “*enjauladas, por assim dizer...*”, que quebra o ritmo do texto, interferindo em sua

composição. Além disso, há de se considerar que a palavra *enjauladas* está inadequada ao contexto, que sugere a leveza através de um círculo de luz extraterrena.

O trecho *unearthly light* acrescenta a ideia de uma outra dimensão, traço semântico que não está presente em imaterial, escolha feita por Verissimo. Verissimo, Ana C e Cupertino optaram pela repetição da palavra *mondo*, o que, além de desnecessário, não condiz com o texto enxuto de Mansfield. Sardinha resolveu o problema através do uso da palavra *aqui*, que elimina qualquer tipo de ambigüidade e mantém o texto poético e enxuto.

PONTO 22- TI- *Then the light was snapped on and Face made the coffee and Harry said: “My dear Mrs. Knight, don’t ask me about my baby. I never see her. I shan’t feel the slightest interest in her until she has a lover”, and Mug took his eye out of the conservatory for a moment and then put it under glass again and Eddie Warren drank his coffee and set down the cup with a face of anguish as though he had drunk and seen the spider.*(p. 17).

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

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

Mug tirou por um momento o olho da redoma e depois pô-lo de novo atrás do vidro. Eddie Warren bebeu o seu café e desceu a xícara com a cara de angústia, como se tivesse visto e bebido uma aranha. (p. 23).

Ana C- Então a luz se acendeu de repente e Careta fazia café e Harry dizia “Minha querida, não me pergunte nada sobre o bebê. Eu nunca vejo a minha filha. E não vou me interessar o mínimo até o dia que ela arranjar um amante”, e Coroa tirava por um minuto o olho da estufa e outra vez o metia sob vidro e Eddie Warren bebia café e pousava a xícara com a expressão de angústia como se ele tivesse engolido uma aranha e percebido. (p. 319 e 320).

Steen/Brandão- A luz se acendeu, Cara fez o café e Harry disse:

- Querida sra. Knight, não me faça perguntas sobre a minha filhinha. Nunca a vejo. Não me interessarei nem um pouquinho por ela, enquanto ela não tiver um namorado.

Coroa tirou, por um instante, o monóculo do olho, depois tornou a botá-lo. Eddie Warren bebeu o seu café e pôs a xícara na bandeja com uma expressão aflita, como se tivesse visto que engolira uma aranha. (p. 28 e 29).

Cupertino- Então a luz foi acesa, Face fazia o café e Harry dizia: “Minha querida sra. Knight, não me pergunte pela minha filha. Eu jamais a vejo. Não terei por ela o menor

interesse até o dia em que tenha um amante”, e Mug tirou o monóculo, e tornou a coloca-lo, e Eddie Warren tomou seu café e colocou a xícara no lugar com um rosto angustiado, como se ele tivesse engolido uma aranha e percebido o que fizera. (p. 23).

Sardinha- Então a luz foi acesa, Cara fez o café e Harry disse: - Querida senhora Knight, não me pergunte por minha filhinha. Eu nunca a vejo. Não vou sentir o menor interesse por ela até que tenha um amante – e Careta tirou seu olho da estufa, por breve momento, para em seguida tornar a pô-lo sob o vidro, e Eddie Warren tomou seu café e pousou a xícara com uma expressão de angústia como se tivesse bebido e visto aranhas. (p. 25).

Comentários: O trecho marca a interrupção do momento de plenitude de Bertha com Pearl Fulton. O verbo utilizado para marcar a interrupção foi *snap*, que traz em seu significado a idéia de bruscamente, repentinamente (dado que Bertha estava absorta em seus pensamentos e a narrativa estava sendo feita claramente sob sua perspectiva, é natural que qualquer evento que interrompesse este momento fosse brusco). Contudo, somente Verissimo e Ana C mantiveram esse significado para o leitor brasileiro, através do uso das palavras *bruscamente* e *de repente*, respectivamente.

Outro aspecto interessante a salientar na aproximação dos textos diz respeito à tradução da palavra *lover*. Foram usadas as palavras *amante* (Ana C, Cupertino e Sardinha), *namorado* (Steen/Brandão) e *noivo* (Veríssimo), revelando o período em que a tradução foi realizada e os padrões de aceitabilidade de conduta social. Mais uma vez fica exemplificada a proposta de Benjamin referente à tradução como atualizadora do original.

Em seguida, a passagem referente a Eddie Warren é emblemática. O texto em inglês não apresenta opção fácil para o tradutor, como se vê pela variedade de traduções oferecidas. Veríssimo traduziu “como se tivesse visto e bebido uma aranha”, que evidentemente altera o significado do texto em inglês, uma vez que a aranha é determinada (*the spider*). Além disso, a inversão da ordem dos verbos altera claramente o sentido, pois primeiro *drunk* e depois *seen*. Ana C e Cupertino também traduziram o artigo por *uma* e interpretaram *drunk* como *engolido*, menos adequado ao objeto *café*. *Seen* como *percebeu/percebido*, contudo, parece mais próximo do texto em inglês que, todavia, não sugere que tenha sido bebida também a aranha. Ainda assim, foram as traduções que mais se aproximaram da proposta original. Steen/Brandão também acrescentaram indefinição à aranha e sua interpretação altera a ordem dos acontecimentos descritos no original, gerando uma simplificação. Sardinha traduziu o trecho por *bebido e visto aranhas*, que contém indefinição com relação à palavra *aranhas* e

ambigüidade com relação ao acontecimento (pela leitura, não é possível saber se ele bebeu aranhas ou somente as viu).

Denise Campos e Silva Kuhn, em sua já mencionada tese, apresenta uma interpretação alternativa para o trecho. Segundo ela, a passagem poderia estar relacionada à cafeomania, significando que Eddie Warren teria bebido o café e visto o desenho da aranha na borra. Segundo o referido trabalho, o significado da aranha na cafeomania é “espere sete meses” e seria essa a mensagem presente no trecho de Eddie Warren. Ressalve-se, porém, que nos vastos escritos de cartas e diários deixados por Mansfield não há referência ao conhecimento ou à prática da cafeomania pela autora.

Observa-se que o texto em inglês estabelece relação com a obra *The Winter's Tale*, de William Shakespeare. Nela, o rei Leonte usa a expressão *I have drunk, and seen the spider* quando descobre que supostamente sua rainha o esteja traindo. De acordo com um provérbio mencionado pelo protagonista da peça, se um sujeito for envenenado por uma aranha colocada em seu café e ele não perceber a aranha, o veneno não terá efeito. Mas, assim como a traição de sua mulher, se a aranha for percebida por ele, então seu veneno funcionará.

Nos diários deixados por Katherine Mansfield ela informa, em mais de uma passagem, ser grande admiradora da obra de Shakespeare, tendo passado muitas tardes lendo seus textos em voz alta com seu marido, percebendo as sutilezas e a sonoridade da escrita do dramaturgo. Essa informação reforça a associação acima descrita.

Feita a associação ora sugerida, o trecho passa a caracterizar o desconforto que Eddie Warren tem com relação ao comportamento sexual manifestado por Harry. A percepção da aranha mostra que o *veneno* tem *efeito* em Eddie, personagem que, possivelmente em função da sensibilidade que o caracteriza ao longo do conto, se comove frente à postura adotada por Harry com relação à filha e a seu interesse associado exclusivamente ao comportamento sexual.

Sendo assim, pensamos que a tradução mais adequada do trecho seria *Eddie Warren bebeu o seu café e pousou a xícara com expressão de angústia como se tivesse bebido e visto a aranha*, mantendo o enigma presente no texto em inglês, mas incluindo uma nota de rodapé a fim de possibilitar a associação aqui sugerida.

PONTO 23- TI- *Oh, she'd loved him – she'd been in love with him, of course, in every other way, but just not in that way. And equally, of course, she'd understood that he was different. They'd discussed it so often. It had worried her dreadfully at first to find that*

she was so cold, but after a time it had not seemed to matter. They were so frank with each other – such good pals. That was the best of being modern. (p. 19).

Verissimo- Oh! Ela o amava – ela o amara, sempre, estava claro, de outra maneira, mas não exatamente “daquela”. E era do mesmo modo ardente que ela compreendia que Harry estava diferente. Tinham discutido isso tantas vezes! No princípio ela ficara terrivelmente atormentada. Eles eram tão francos um com o outro, tão bons camaradas. Era a melhor maneira que tinham de serem modernos. (p. 25).

Ana C- Ela o tinha amado, claro, e tinha estado apaixonada por ele, mas nunca exatamente daquele jeito. E ela havia compreendido, é claro, que ele era diferente. Eles haviam discutido tantas vezes sobre isso. A princípio ela se preocupara terrivelmente ao descobrir que era tão fria, mas depois de um tempo não parecia mais importar. Eles eram tão francos um com outro – tão bons companheiros. Nisso residia o melhor de ser moderno. (p. 321).

Steen/Brandão- Ela o amava – tinha paixão por ele, é claro, de todas as outras maneiras, mas não daquela maneira. Entendia também, é óbvio, que ele era diferente. Tinham conversado várias vezes sobre isso. No começo, afligira-a muito achar que era fria, mas com o tempo pareceu não ter mais importância. Eram tão sinceros um com o outro, tão bons amigos! Um perfeito casal moderno! (p. 30).

Cupertino- Ah! Ela o amava! Ela o amara sempre, é claro, mas com outras formas de amor, não com o que sentia agora. E também, é claro, ela havia compreendido que ele era diferente. Havia discutido isso inúmeras vezes. Ela havia se afligido horrivelmente, a princípio, ao descobrir sua própria frigidez, mas, com o passar do tempo, isso deixara de incomodá-la. Havia tanta franqueza entre os dois, eles eram tão bons companheiros! Nisso estava a grande vantagem de serem modernos. (p. 25).

Sardinha- Oh, ela o amava – ela o vinha amando, é claro, de todas as outras maneiras, mas não exatamente daquela. E da mesma forma, é claro, ela compreendeu que para ele era diferente. Discutiram isso com tanta frequência. No começo ficara terrivelmente preocupada ao descobrir que era tão fria, mas depois de algum tempo isso não parecia ter importância. Eram tão francos um com outro – tão bons companheiros. Isso era o que havia de melhor em ser moderno. (p. 27).

Comentários: Bertha descobre que deseja o marido. A interjeição *oh*, que inicia o trecho, confere naturalidade e expressa a surpresa de Bertha sobre sua constatação, não tendo sido mantida nas traduções de Ana C e Steen/Brandão. Sardinha optou por *ela o vinha amando* para a tradução do trecho seguinte, um uso pouco adequado do verbo *amar* em língua

portuguesa. Com isso, a tradução perdeu a *naturalidade*, uma vez que o leitor brasileiro um pouco mais experiente e com um pouco de conhecimento de língua inglesa facilmente reconhecerá no trecho uma tradução.

Cupertino optou pela palavra *frígida* como tradução de *cold*, o que causa uma explicitação do original incoerente com a sutileza da obra de Mansfield. Ainda que o parágrafo trate da relação sexual do casal e da descoberta do desejo de Bertha, a palavra *frígida* parece ser forte demais para o contexto. Assim, perdeu-se parte da poeticidade presente no trecho, que não deixa os *espaços* a serem complementados pelo nível semiótico do leitor.

Outro ponto a ser comentado é a tradução do verbo *to find* presente na frase *to find that she was so cold, but after a time it had not seemed to matter*. Ana C, Cupertino e Sardinha traduziram-no por *descobrir*, sugerindo que era uma característica da personagem revelada pelo contexto. Steen/Brandão traduziu por *achar*, propondo que era a opinião que a personagem tinha sobre si mesma, mais distante da ideia presente no original. Além disso, Verissimo eliminou o trecho, o que provoca um importante empobrecimento do texto, diminuindo as possibilidades interpretativas do leitor brasileiro. Uma hipótese para a sua escolha seria a de adequação do texto à expectativa do leitor brasileiro da época, que possivelmente não estivesse pronto, na avaliação do tradutor, para ler sobre uma mulher refletindo a vida sexual do casal, ainda que de maneira sutil. Assim, Verissimo se mostra um tradutor disposto a intervir em seu texto, a fim de aproximar tanto quanto possível o original das expectativas do público.

PONTO 24- TI- *But now – ardently! ardently! The word ached in her ardent body! Was this what the feeling of bliss had been leading up to?* (p. 19).

Verissimo- Mas agora, com que ardor, com que ardor! A palavra lhe doía no corpo ardente! Era a isso que aquele sentimento de felicidade a conduzia? (p. 25).

Ana C- Mas agora – ardentemente! Ardentemente! A palavra doía no seu corpo ardente! Era para aí que a levava toda aquela sensação de êxtase? (p. 321).

Steen/Brandão- Mas, agora... ardentemente! Ardentemente! Aquela palavra ardeu em seu corpo ardente. Será que era a isto que aquela sensação de infinita felicidade a estava levando? (p. 30).

Cupertino- Mas agora – era com desejo! Com tesão! A palavra doía em seu corpo em brasa. Era a isso que seu sentimento de felicidade tinha levado? (p. 25).

Sardinha- Mas agora – ardentemente! Ardentemente! A palavra doía em seu corpo ardente! Foi nisso que viera dar aquela sensação de felicidade? (p. 27).

Comentários: O trecho, ainda que trate do desejo intenso que Bertha descobriu sentir pelo marido, o faz de forma sutil. Essa sutileza se perde na tradução de Cupertino, em função do uso das expressões *tesão* e *brasa*, que, embora sejam possibilidades de interpretação do léxico em inglês, apresentam um problema de colocação com relação ao contexto. É interessante notar, porém, que esta é a tradução mais recente do texto, o que pode justificar a escolha do vocábulo, uma vez que a tradutora pode ter entendido que a palavra havia perdido sua vulgaridade. Assim, ainda que em nossa leitura a palavra esteja inadequada, é possível que a inadequação tenha ocorrido em função de uma tentativa de aproximação do texto ao público leitor.

Além disso, há que se ressaltar a feliz escolha do verbo *conduzia*, feita por Verissimo, para a tradução de *leading up to*, a qual salienta o descontrole de Bertha frente à situação.

PONTO 25- TI- “Your lovely pear tree – pear tree – pear tree!”(p. 22).

Verissimo- - Como é linda a tua pereira... pereira... pereira! (p. 28).

Ana C- “Sua árvore linda – linda – linda! (p. 322).

Steen/Brandão- “Como é linda a sua pereira... pereira... pereira! (p. 32).

Cupertino- “Sua linda pereira...” (p 27).

Sardinha- Sua adorável pereira – pereira – pereira! (p. 30).

Comentários: Conforme se observa pela leitura dos comentários ao PONTO 5, as repetições têm um caráter importante para a construção do significado, pois ocorrem em momentos de sentimento intenso por parte da personagem. No trecho acima não é diferente, pois Bertha acaba de descobrir a infidelidade do marido e se pergunta o que vai fazer agora com todos aqueles sentimentos desconhecidos. A repetição ganha ainda um caráter de eco, que acentua a desilusão da protagonista. Essas agramaticalidades são importantes para a construção da significância do texto. Todas essas considerações são, contudo, perdidas na tradução de Cupertino, que usou somente reticências para indicar a idéia de desilusão, desencanto da personagem. Sardinha traduziu *lovely* por *adorável*, que acrescenta ao trecho menos um caráter estético, sensual (que parece mais coerente com as associações feitas com a pereira) e mais um traço de encantamento, doçura. Verissimo e Steen/Brandão mantiveram-se mais próximos do texto em inglês, tanto na escolha das palavras quanto na repetição dos termos.

Ana C optou pela repetição da palavra *linda* a fim de obter efeito sonoro, conforme explica na nota 78, parcialmente transcrita:

Não é por coincidência que a maior parte das repetições (pelo menos as mais importantes) sejam usadas para descrever a paixão; algumas relacionam metaforicamente esse sentimento com o fogo. Vejamos este esquema:

A feeling of bliss – absolute bliss

Deeply, deeply

Passionately – passionately

Fan – fan – start blazing – blazing

Ardently! Ardently!

Pear tree – pear tree – pear tree

Entenderemos, então, que a expressão “pear tree” constitui uma curiosa exceção dentro da tendência geral. Trata-se da única repetição tripla e é a única que é “substantiva”, como que oposta aos poderes qualificativos e descritivos das outras repetições. O que ecoa incessantemente na mente de Bertha é a existência de uma pereira, a única coisa que restou de tudo.

Ciente desse fato, a tradutora (que já havia proibido a presença inesperada de uma pêra) ignorou o senso comum e focalizou a intensidade dos sentimentos no adjetivo. Não há realmente argumentos racionais que justifiquem minha escolha, que é predominantemente emocional: eu desejava concentrar-me inteiramente naquele momento, no efeito do eco, que realmente funciona melhor quando se usa a palavra paroxítona curta, como “linda”. O som do fonema /i/ perdura em nosso ouvido, quase como na repetição “tree, tree, tree”.

Meu desejo era fazer com que o leitor percebesse esse efeito, com a intensidade do eco que ressoava na mente de Bertha. (CÉSAR, 1999: 354).

Sobre a tradução oferecida por Ana C, já foi comentado (PONTO 10) que a generalização da palavra *árvore* com relação à palavra *pereira* traz importantes perdas de significado. A solução encontrada nesse ponto, porém, foi bastante adequada, dado que de fato acresce ao texto em português uma sonoridade próxima à do original e ressalta ainda o efeito estético da árvore, que, no texto, pode ser associado a múltiplos significados (corpo feminino, capacidade de reprodução), ainda que a tradução de Ana C possa tê-los reduzido ao eliminar a palavra *pereira*. Assim, vemos a tentativa de reconstrução dos jogos sonoros em português, a fim de recriar para o leitor brasileiro as mesmas possibilidades interpretativas presentes no texto em inglês, além de novamente a busca pelas compensações sugerida por José Paulo Paes.

3.3 Comparação das Traduções de *Miss Brill*

Abaixo foram selecionados alguns dos pontos que apresentam mudanças mais significativas nas interpretações de *Miss Brill*. Eles foram selecionados atendendo a critérios de escolha de vocabulário e manutenção do ritmo, essencialmente, embora outras considerações também tenham sido feitas.

As comparações foram feitas usando as siglas abaixo:

TI – texto em inglês

Steen/Brandão- tradução de Edla Van Steen e Eduardo Brandão

Cupertino- tradução de Julieta Cupertino

Moura/Souza- tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Alexandre Barbosa de Souza

PONTO 1- TI- *Although it was so brilliantly fine – the blue sky powdered with gold and great spots of light like white wine splashed over the Jardins Publiques – Miss Brill was glad that she had decided on her fur.*(p. 182).

Steen/Brandão- Embora estivesse lindo e luminoso – o céu azul, empoadado de ouro e de grandes focos de luz, como vinho branco derramado sobre os Jardins Publiques -, Miss Brill ficara contente por ter resolvido usar a sua pele. (p. 45).

Cupertino- Embora o tempo estivesse esplêndido – um céu azul polvilhado de ouro e grandes manchas de luz espalhando-se sobre os Jardins Publiques -, a srta. Brill estava contente por ter resolvido por sua estola de pele de raposa. (p. 73).

Moura/Souza- Embora estivesse radiantemente bom – um céu azul polvilhado de dourado e grandes manchas de luz como vinho branco derramado sobre os Jardins Publiques – a srta. Brill estava contente por ter se decidido a usar sua pele. (p. 87).

Comentários: O trecho acima anuncia o tom através do qual será conduzido o texto. A personagem Miss Brill é caracterizada através dos exageros presentes em suas manifestações, os quais se mantêm nos momentos em que o narrador assume o ponto de vista próximo da protagonista. Dessa maneira é construída a agramaticalidade característica do poético, de que nos fala Mario Laranjeira.

Na passagem em destaque já se verifica no uso de *brilliantly fine*, que foi percebido nas traduções de Cupertino e Moura/Souza. Steen/Brandão optaram pelo uso de *lindo e luminoso* que, embora seja uma leitura possível do texto em inglês, não conserva o exagero presente no original. Assim, tanto Cupertino como Moura/Souza tiveram postura mais evidente na tradução, intervindo de modo a revelar sua leitura do texto.

Ainda, há que se observar a escolha da forma de tratamento. O conto em inglês chama-se *Miss Brill*, indicando que Brill é uma mulher solteira, possivelmente jovem. Pode ainda estar relacionado com a tradição britânica de chamar as professoras de ensino fundamental e médio de *Miss*, independentemente do estado civil. Seja como for, a manutenção do pronome em inglês provoca a perda dos significados mencionados, além da inevitável comparação com o concurso de beleza. A tradução *senhorita*, associa a personagem à idéia de juventude, o que

não é adequado ao conto, uma vez que não se sabe precisar a idade da protagonista, ainda que os jovens ao final do conto a chamem de velha (o que fica atenuado pelo fato de a comparação ser feita por jovens). Talvez a melhor escolha fosse traduzir simplesmente por *Brill*, uma vez que se aproxima a tradução do uso corrente em português (considerando que não se sabe o primeiro nome da protagonista, resta-nos a opção de manter somente o nome de família) e, conseqüentemente, do leitor brasileiro. Além disso, fica mantida a dúvida com relação à idade da protagonista.

Há uma comparação característica da escrita de Mansfield, na qual ocorre aproximação em que um dos elementos é uma comida/bebida. Essas comparações não podem ser suprimidas do texto, pois enriquecem-no possibilitando ao leitor uma melhor interpretação das características da personagem. Ainda assim, Cupertino optou por excluí-la, causando empobrecimento de sua tradução. Steen/Brandão optaram pelo uso da estranha palavra *empoadado* que, em função de sua relação com *pó*, parece inadequada. *Polvilhado*, por sua vez, está mais próximo do contexto, dada sua associação com receitas culinárias. Em seguida, Cupertino apresenta um acréscimo (*de raposa*), que clarifica o texto, sem prejuízo para a tradução.

Conforme já foi citado neste trabalho, Mansfield teve preocupação constante com a forma que assumiria este conto. Por isso, essa deve ser uma preocupação a mais para o tradutor. Na frase identifica-se assonância em *fine – sky- light- white- wine*. Ainda que a tradução para o português não possa manter a repetição desse som, é importante que ela tenha o máximo de cuidado possível em manter a cadência e a leveza do texto, que, como já foi dito acima, são responsáveis pela poeticidade do texto. Nesse sentido, percebe-se que os três tradutores buscaram manter o ritmo do original, ainda que Cupertino tenha conseguido um texto mais leve através da supressão de um trecho (“like White wine”), que, apesar disso, empobreceu a construção do significado.

PONTO 2- TI- *The air was motionless, but when you opened your mouth there was just a faint chill from a glass of iced water before you sip, and now and again a leaf came drifting – from nowhere, from the sky.*(p. 182).

Steen/Brandão- O ar estava parado, mas quando a gente abria a boca sentia apenas um friozinho, como o frio de um cubo de gelo antes de se começar a beber, e de vez em quando caía uma folha, de qualquer lugar, do céu. (p. 45).

Cupertino- O ar mantinha-se parado, mas ao abrir a boca a gente sentia um leve arrepio, como ao tocar os lábios em um copo de água gelada antes do primeiro gole; e de vez em quando aparecia uma folha flutuando no ar – vinda de lugar nenhum, do céu. (p. 73).

Moura/Souza- O ar estava imóvel, mas quando se abria a boca, havia apenas um vago calafrio, como o calafrio de um copo de água gelada antes de se beber e volta e meia aparecia uma folha vagueante – vinda de nenhures, do céu. (p. 87).

Comentários: O trecho apresenta novamente o olhar romântico que Katherine Mansfield atribui a suas protagonistas. Essa afirmativa é corroborada pelo fato de que toda a natureza é descrita como parte do sentimento manifestado por Miss Brill, adequada a suas sensações. Esta característica já havia sido observada nas comparações do conto anterior, e novamente se faz presente no momento da descrição dos sentimentos iniciais da protagonista.

Além disso, uma comparação é feita logo no início, introduzida pelo pronome *you* a fim de estabelecer a aproximação com o leitor. Sua observação é importante para a manutenção do estilo de escrita de Mansfield que, parece-nos, tenta aproximar tanto quanto possível as extravagâncias da protagonista com a naturalidade que as circunstâncias corriqueiras relatadas exigem. Steen/Brandão e Cupertino traduziram-no por *a gente*, que mantém a estrutura próxima do leitor, como o uso do pronome em inglês, e ao mesmo tempo garante a universalização do pronome *you*. Moura/Souza optaram pelo uso do verbo *haver*, impessoal, que exclui o leitor da comparação no texto e não reconstrói as combinatórias de significação do original.

A parte final do trecho apresenta ainda uma bela tradução de Cupertino, em especial com o uso de *flutuando* e *lugar nenhum*. Steen/Brandão simplificaram o texto ao traduzirem *drifting* por *caía*, perdendo o poder imagético da palavra em inglês, uma vez que ela sugere a suspensão que ocorre com as folhas antes de cair propriamente. Moura/Souza obtiveram efeito interessante com o uso da palavra *vagueante*, mas que se perdeu com a formalidade de *nenhures*.

PONTO 3- TI- *Oh, how sweet it was to see them snap at her again from the red eiderdown!* (p. 182).

Steen/Brandão- Ah, como era bom vê-los falar novamente com ela, de cima do edredom vermelho, daquele jeito impertinente! (p. 45).

Cupertino- Ah, como era bom vê-los ali sobre o edredom vermelho, piscando para ela mais uma vez! (p. 73).

Moura/Souza- Oh, como era delicioso vê-los brilhar de novo, sobre o edredom vermelho! (p. 87).

Comentários: O trecho introduz uma das características mais marcantes de Miss Brill: ela estabelece relações com o resto do mundo sem que seu interlocutor perceba isso. Para tanto, presume como verdadeiras várias de suas deduções e atribui vida a seres inanimados. A raposa é um elemento forte para a constituição dessa característica de Miss Brill, além de simbolizar o caráter de escolha da situação da protagonista. Embora o animal naturalmente não se relacione com ela, lhe são atribuídos vida, vontade, gostos, sentimento. Essa é uma das maneiras através das quais percebemos a solidão em que vive Miss Brill.

Com relação às traduções, foram dadas as mais variadas soluções para *snap at*. O dicionário apresenta a seguinte explicação: “**Snap at-** (of an animal) make a sudden audible bite.” (LONGMAN, 1992: 1253); “**Snap at-** to speak or say quickly, usu. in an annoyed way; to close the jaws quickly.”(mac101dictionary, acesso em 25 de agosto de 2011). Sendo assim, parece mais adequada a tradução de Steen/Brandão, uma vez que nela há a tentativa de comunicação por parte da raposa com Miss Brill. Contudo, o acréscimo do trecho *daquele jeito impertinente* no fim da frase parece desnecessário, ainda que seu significado esteja presente na expressão *snap at*, uma vez que torna a frase comprida e demasiado detalhista. Na tradução de Cupertino a comunicação entre a protagonista e o animal é menor, já que ele somente pisca para ela, o que pode significar simplesmente que ele está retomando a vida, sem que nisso haja comunicação. A tradução de Moura/Souza perde o sentido de relação entre a protagonista e o animal, uma vez que os olhos só brilham para ela, inexistindo uma comunicação. Possivelmente essa escolha se justifique por uma leitura menos emotiva do texto em inglês, que não abre espaço para a sutileza da raposa conversar com a protagonista. Contudo, dificulta a imagem da protagonista como uma pessoa solitária.

PONTO 4- TI- *Little rogue! Yes, she really felt like that about it. Little rogue biting its tail just by her left ear.*(p. 182).

Steen/Brandão- Seu malandrinho! Sim, era isto mesmo que ela achava. Um malandrinho, sacudindo o rabo junto da orelha esquerda dela. (p. 45).

Cupertino- Malandrinho... Sim, era isso mesmo o que ela pensava a respeito da estola: um malandrinho mordendo a própria cauda bem ao lado de sua orelha esquerda. (p. 73).

Moura/Souza- Malandrinha! Sim, era como se sentia em relação aquilo. Malandrinha, mordendo a cauda, junto à sua orelha esquerda. (p. 87).

Comentários: A ausência de um pronome neutro em português pode trazer às traduções uma ambigüidade inexistente em inglês. Nessas situações, como nos ensina José Paulo Paes, é indispensável a intervenção do tradutor a fim de promover as compensações necessárias à adequada reconstituição do texto. Assim, Miss Brill pensa que a raposa é malandrinha. Em português, as palavras *pele* e *raposa*, que também foram usadas pelos tradutores, são femininas. Sendo assim, não há motivo aparente para que a raposa seja chamada de *malandrinho*, uma vez que não se sabe o gênero do animal utilizado. Além disso, a tradução de Steen/Brandão da palavra *biting* como *sacudindo* atribui à estola ainda mais animação do que no texto em inglês, clarificando-o.

PONTO 5- TI- *For although the band played all the year round on Sundays, out of season it was never the same. It was like someone playing with only the family to listen; it didn't care how it played if there weren't any strangers present.* (p. 183).

Steen/Brandão- Embora a banda tocasse todos domingos o ano inteiro, fora da temporada nunca era a mesma. Era como uma pessoa tocando para a família: não se preocupa como toca, se não houver nenhum estranho presente. (p. 46).

Cupertino- Pois a banda tocava aos domingos o ano inteiro, mas fora da estação não era a mesma coisa; era como se alguém tocasse para a família – não era importante como se tocava, já que não havia estranhos ouvindo. (p. 74).

Moura/Souza- Embora a banda tocasse o ano inteiro aos domingos, nunca era o mesmo fora da temporada. Era como alguém que tocasse apenas para a família ouvir; não tinha importância como tocavam se não houvesse ninguém de fora. (p. 88).

Comentários: Outra característica marcante do texto, como já foi dito (capítulo 1.4), diz respeito à postura do narrador que, embora esteja em terceira pessoa, permite ao leitor exclusivamente o ponto de vista de Miss Brill. Aqui se revela como será a narrativa com relação ao mundo externo, ou seja, saberemos somente o que Miss Brill nos permite saber. Sendo assim, ela pensa que a banda toca mais alegre na temporada, o que pode ou não ser factual, mas que certamente diz respeito ao fato de ela se sentir parte da *família* que habitualmente assiste aos espetáculos. Reafirma a imagem de que Miss Brill é profundamente solitária e que busca enfrentar essa solidão se sentindo parte de um grupo.

Com relação às traduções, percebe-se uma curiosa escolha de conector feita por Cupertino ao traduzir *for although* por *pois*, perdendo assim a idéia de oposição presente entre os fatos mencionados por Miss Brill, que só vai ser construída através do conector *mas* presente na segunda oração subordinada da frase. Além disso, Cupertino optou pela subtração

de um ponto, o que altera a estrutura do trecho, tornando-o pesado e menos claro. Steen/Brandão e Moura/Souza mantiveram estrutura mais próxima do texto em inglês, o que tornou suas traduções mais claras.

PONTO 6- TI- *Now there came a little “flutey bit” – very pretty! – a little chain of bright drops.*(p. 183).

Steen/Brandão- Tocavam agora um pequeno trecho “flauteado” - uma graça!- pequena sequência de gotinhas brilhantes. (p. 46).

Cupertino- Agora havia um trechinho – muito lindo! – em solo de flauta, uma curta cadeia de notas brilhantes. (p. 74).

Moura/Souza- Então ouviu-se um trecho aflautado – tão bonito! – um pequeno encadeamento de gotas reluzentes. (p. 88).

Comentários: o trecho em questão está inserido num parágrafo de frases curtas, imitando o som da banda. A frase em contenda, por sua vez, apresenta assonância em *little – flutey – bit – very – pretty – little – chain*, o qual reproduz o som agudo típico das flautas. Mais uma vez se destaca uma das agramaticalidades que compõem o poético presente no texto. Nenhum dos tradutores recuperou essa aproximação. Os mais próximos foram as traduções de Cupertino com o uso de *havia / trechinho / muito / lindo / cadeia / brilhante*, que reproduzem a assonância também em português aproximada ao som da flauta. Moura/Souza optaram pelo uso de *encadeamento / reluzentes*, que não pode ser associado ao som da flauta, mas apresenta preocupação com o ritmo.

Uma alternativa para a tradução do trecho seria *agora havia um trechinho – muito lindo!- ínfima cadeia de gotinhas brilhantes* que, ao mesmo tempo que recupera o significado da frase, reproduz o som agudo da flauta através da assonância presente em quase todas as palavras do trecho.

PONTO 7- TI- *And she’d gone on the whole time about how she ought to wear spectacles; she knew she needed them; but it was no good getting any; they’d be sure to break and they’d never keep on.*(p. 184).

Steen/Brandão- Ela falou o tempo todo sobre por que devia usar óculos; sabia que precisava, mas não valia a pena comprar: tinha certeza de que se quebrariam, que nunca iriam parar no lugar. (p. 46).

Cupertino- Ela discorria o tempo todo sobre a necessidade de usar óculos; sabia estar precisando de óculos, mas achava que não valia a pena comprá-los; eles provavelmente se quebrariam; nunca duram. (p. 75).

Moura/Souza- E o tempo todo ela ficava falando que precisava usar óculos; sabia que precisava, mas não adiantava nada; pois com certeza se quebrariam e não parariam no nariz. (p. 88).

Comentários: O trecho trata da observação de Miss Brill sobre uma conversa ouvida no domingo anterior. No texto em inglês vê-se uma escolha de pontuação bastante característica, como se a protagonista estivesse repetindo mentalmente os argumentos usados por sua companheira de banco. São indicativos dessa interpretação o uso de ponto-e-vírgula, que sugere a pausa típica do pensamento entre as frases, e a reprodução da linguagem oral, que apresentam o caráter parentético da fala. Além disso, há um paralelismo importante para a manutenção do ritmo da frase, que também se associa à cadência da fala. Tais características não foram, contudo, mantidas nas traduções. Steen/Brandão mudaram a pontuação, diminuindo o caráter parentético do trecho e tornando a frase mais clara para o leitor. Com relação ao paralelismo, porém, mantiveram-no de maneira adequada. Cupertino optou pelo acréscimo de uma ironia através do verbo *discorreu* para se referir à fala da personagem, o que seria mais apropriado se sua companheira de banco estivesse em um contexto formal. Além disso, modificou a pontuação, o que altera o ritmo do trecho, além de desconsiderar o paralelismo presente em inglês. Moura/Souza parecem ter feito as escolhas mais acertadas com relação à pontuação e ao paralelismo, embora tenham acrescentado a palavra *nariz*, inexistente em inglês, sem prejuízo para a tradução.

PONTO 8- TI- *The old people sat on the bench, still as statues. Never mind, there was always the crowd to watch. To and fro, in front of the flower-beds and the band rotunda, the couples and the groups paraded, stopped to talk, to greet, to buy a handful of flowers from the old beggar who had his tray fixed to the railings. Little children ran among them, swooping and laughing; little boys with big white silk bowls under their chins, little girls, little French dolls, dressed up in velvet and lace. And sometimes a tiny staggerer came suddenly rocking into the open from under the trees, stopped, stared, as suddenly sat down “flop”, until its small high-stepping mother, like a young hen, rushed scolding to its rescue. Other people sat on the benches and green chairs, but they were nearly always the same, Sunday after Sunday, and – Miss Brill had often noticed – there was something funny about nearly all of them. They were odd, silent, nearly all old, and from the way they*

stared they looked as though they'd just come from dark little rooms or even – even cupboards.(p. 184/5).

Steen/Brandão- Os velhotes sentados no banco, imóveis como estátuas. Não fazia mal, sempre havia o público para observar. Diante dos canteiros de flores e do coreto, os casais e os grupos passeavam, paravam para conversar, cumprimentar-se, comprar um buquê de flores de um velho mendigo, cujo tabuleiro estava fixado no gradil do jardim. Crianças corriam brincando de pegar e dando risadas: garotinhos com enormes laços de seda branca sob o queixo; garotinhas – bonequinhas francesas – vestidas de veludo e rendas. De vez em quando, um trôpego pimpolho surgia repentinamente no espaço aberto, vindo de sob as árvores, parava, olhava e, de repente, caía sentado no chão e ali ficava, até que sua mãe, pequenina e com passos ligeiros, como uma jovem galinha, viesse ralhando em seu socorro. Outras pessoas sentavam-se nos bancos e nas cadeiras verdes, mas eram, praticamente, sempre as mesmas, sai domingo, entra domingo, e – Miss Brill notara várias vezes – havia algo de especial em quase todas elas. Eram esquisitas, caladas, quase todas velhas e, do jeito que olhavam, pareciam ter acabado de sair de quartinhos sombrios ou, até mesmo... até mesmo de um guarda-louça! (p. 47).

Cupertino- Os velhos continuavam no banco, parados como estátuas. Não importava, sempre havia a multidão para observar. Pares e grupos desfilavam para cá e para lá, em frente aos canteiros de flores e ao coreto da banda; paravam para se cumprimentar, para conversar, para comprar ramalhetes de flores do velho mendigo com seu tabuleiro preso ao gradil. Criancinhas corriam entre eles, se esbarrando e rindo; garotinhos com enormes laços de seda branca sob o queixo, e garotinhas, muito bem vestidas em veludo e renda, como bonecas francesas. E de vez em quando surgia um bebê. Aparecia de repente, vindo de debaixo das árvores e parava, atento, para logo cair sentado – flop!- e era socorrido pela mãe, que chegava como uma galinhazinha, correndo e ralhando. Algumas pessoas, sempre mais ou menos as mesmas, sentavam-se nos bancos e nas cadeiras verdes, domingo após domingo e - a srta. Brill notava com frequência – havia algo de engraçado em quase todas. Eram esquisitas, silenciosas, quase sempre velhas e, pela maneira como olhavam, pareciam mal saídas de compartimentos escuros – ou mesmo de armários! (p. 75).

Moura/Souza- Os velhos estavam sentados no banco, imóveis como estátuas. Não importava, sempre havia a multidão para observar. De um lado para o outro, diante dos canteiros de flores e do coreto, casais e grupos desfilavam, paravam para conversar, cumprimentavam-se, compravam buquês de flores do velho mendigo que prendia seu tabuleiro nos gradis. Crianças pequenas corriam entre eles, pulando e rindo; menininhos com

grandes laçarotes brancos de seda sob o queixo, meninas, pequenas bonecas francesas, com vestidos de veludo e renda. E, de vez em quando, um garotinho desgarrado aparecia subitamente, cambaleando por entre as árvores, parava, olhava, e então sentava pesadamente no chão, até que sua mãezinha acorria pressurosa, como uma jovem galinha que vem ralhando resgatar a cria. Outras pessoas sentavam nos bancos e nas cadeiras verdes, mas eram quase sempre as mesmas, domingo após domingo, e – a srta. Brill reparava com frequência – havia algo engraçado em quase todas elas. Eram esquisitas, silenciosas, quase todas idosas e, pelo modo como fitavam os outros, pareciam ter acabado de sair de pequenos cômodos escuros ou mesmo – até mesmo de armários! (p. 88/9).

Comentários: O parágrafo é fundamental para o conto sob vários aspectos. Com relação à trama, é nele que Miss Brill descreve como vê as pessoas a sua volta e, principalmente, como é capaz de observar detalhadamente o ambiente, contemplá-lo. Além disso, é importante ter em conta as palavras de Nora Moll já citadas neste trabalho (seção 2.4). Isso porque a autora destaca a imagem veiculada em um texto se constitui através de uma comparação entre a identidade e a alteridade e que o que se fala sobre os outros também revela um pouco daquele que fala. Assim, é possível perceber no trecho que Miss Brill não se vê parecida com as demais pessoas que frequentam o concerto, a quem ela chama de *odd*, além de outros adjetivos. Nesse sentido, através da imagem criada pela protagonista para descrever os demais, é possível perceber que ela se vê diferente deles, embora o contexto do conto forneça indicativos de que ela é exatamente como o resto do público do concerto.

Com relação à forma, o parágrafo é exemplar do estilo de Mansfield neste conto. O texto em inglês apresenta grande número de sinais de pontuação, que marcam o ritmo do parágrafo. Como já foi comentado anteriormente (PONTO 6), muitas vezes esse encadeamento de frases pode ser associado à reprodução do ritmo da banda, uma vez que apresenta pausas claras e repetições, aproximando-o de uma música. Além disso, pode ser associado ao pensamento da protagonista, acompanhando o ritmo através do qual ela percebe os acontecimentos ao seu redor. De modo geral, os três tradutores buscaram reproduzir esse ritmo em seus textos. Steen/Brandão introduziram cinco vírgulas em sua tradução, o que deixou o texto mais interrompido. Além disso, acrescentaram reticências no fim da última frase, o que diminuiu a dinamicidade do trecho.

Ainda, logo na terceira frase do parágrafo há a expressão *to and fro*, que anuncia tanto a movimentação dos transeuntes quanto o próprio ritmo que será utilizado para descrever essa movimentação. A expressão foi ignorada na tradução de Steen/Brandão. Na de Cupertino ela aparece após o verbo *desfilavam*, perdendo o seu poder informativo. Somente a tradução de

Moura/Souza manteve a expressão no início da frase, possibilitando ao leitor brasileiro a associação de seu significado com o ritmo empregado nas frases seguintes.

Especificamente quanto à escolha de vocabulário, alguns comentários merecem ser feitos. A palavra *funny* em *there was something funny about nearly all of them* foi traduzida por *especial* por Steen/Brandão. O contexto, contudo, torna tal interpretação difícil, uma vez que o motivo de eles serem *funny* vem imediatamente esclarecido: são *odd, silent, old* e *come from dark little rooms*. Essas características estão longe de torná-los especiais, adjetivo com carga semântica positiva. Uma possibilidade de tradução seria *estranho*, que garantiria fosse informado o caráter peculiar do grupo sem atribuir carga semântica positiva. Ainda, o parágrafo descreve as ações do bebê como *suddenly sat down “flop”*, que não parece ser *então sentava pesadamente no chão*, escolhido por Moura/Souza. O uso da onomatopéia traz leveza e graciosidade, próximas da situação que está sendo descrita. Está, assim, muito distante da palavra *pesadamente*, escolhida para o trecho.

PONTO 9- TI- *Two young girls in red came by and two young soldiers in blue met them, and they laughed and paired and went off arm-in-arm. Two peasant women with funny straw hats passed, gravely, leading beautiful smoke-coloured donkeys. A cold, pale nun hurried by. A beautiful woman came along and dropped her bunch of violets, and a little boy ran after to hand them to her, and she took them and threw them away as if they'd been poisoned. Dear me! Miss Brill didn't know whether to admire that or not! And now an ermine toque a gentleman in gray met just in front of her. He was tall, stiff, dignified, and she was wearing the ermine toque she'd bought when her hair was yellow. Now, everything, her hair, her face, even her eyes, was the same colour as the shabby ermine, and her hand, in its cleaned glove, lifted to dab her lips, was a tiny yellowish paw. Oh, she was so pleased to see him – delighted! She rather thought they were going to meet that afternoon. She described where she'd been – everywhere, here, there, along by the sea. The day was so charming – didn't he agree? And wouldn't he, perhaps? ... But he shook his head, lighted a cigarette, slowly breathed a gret deep puff into her face, and even while she was still talking and laughing, flicked the match away and walked on. The ermine toque was alone; she smiled more brightly than ever. But even the band seemed to know what she was feeling and played more softly, played tenderly, and the drum beat, “The Brute! The Brute!” over and over. What would she do? What was going to happen now? But as Miss Brill wondered, the ermine toque turned, raised her hand as though she'd seen someone else, much nicer, just over there, and pattered away. And the band changed again, and*

played more quickly, more gayly than ever, and the old couple on Miss Brill's seat got up and marched away, and such a funny old man with long whiskers hobbled along in time to the music and was nearly knocked over by four girls walking abreast. (p. 186).

Steen/Brandão- Duas mocinhas de vermelho surgiram e dois jovens soldados de azul encontraram-se com elas. Eles riram, formaram pares e se foram de braços dados. Duas camponesas com uns chapéus de palha engraçados passaram, graves, conduzindo bonitos jumentos cor-de-fumaça. Uma freira fria e pálida afastou-se apressada. Uma mulher bonita passou, deixando cair o seu buquê, e um garotinho correu para entregá-lo, mas ela pegou as flores e jogou-as fora, como se estivessem envenenadas. Meu Deus! Miss Brill não sabia se devia admirar-se ou não com aquilo! Naquele instante, um chapéu de arminho e um cavalheiro de cinza encontraram-se bem na sua frente. Ele era alto, ereto, digno, e ela estava usando o chapeuzinho de arminho que havia comprado quando seus cabelos ainda eram louros. Hoje, tudo – seus cabelos, seu rosto, até mesmo seus olhos – eram da mesma cor que o desbotado arminho, e a mão, na luva gasta, que ela erguia para levar aos lábios, era uma patinha amarelecida. Ah, estava tão contente em vê-los, tão encantada! A mulher pressentira que eles iriam encontrar-se naquela tarde. Contou onde tinha estado – por toda parte, aqui, ali, à beira-mar. O dia estava tão bonito, ele não achava? E, quem sabe, ele não queria...? Mas ele fez que não, acendeu um cigarro, soltou lentamente uma grande baforada no rosto dela e, muito embora ela ainda estivesse falando e rindo, jogou fora o fósforo com um piparote e se afastou. A chapeuzinho de arminho ficou sozinha. Sorria mais alegremente do que nunca. Até mesmo a banda parecia saber o que ela estava sentindo e tocou mais baixinho, tocou ternamente, e o tambor rufou – bruto! Bruto! – uma porção de vezes. Que será que ela iria fazer? O que iria acontecer? Mas, tal como Miss Brill supusera, a chapeuzinho de arminho virou-se, ergueu a mão como se tivesse visto outra pessoa, muito mais atraente, bem ali, e afastou-se rapidamente a passinhos miúdos. A banda mudou novamente, tocou mais rápido, mais alegremente do que nunca, e o casal de velhos que estava sentado perto de Miss Brill levantou-se e foi embora. Um velhinho engraçado, de suíças compridas, cambaleou ao compasso da música e quase foi abalroado por quatro mocinhas caminhando lado a lado. (p. 48).

Cupertino- Duas jovens de vermelho se aproximaram, e dois soldados vestidos de azul vieram a seu encontro, rindo, e formaram pares, e lá se foram eles, de braços dados. Duas senhoras camponesas, com esquisitos chapéus de palha, passaram sérias, conduzindo seus belos burros cor de fumaça. Uma freira pálida passou apressada. Uma linda mulher se aproximou e deixou cair um ramo de violetas. Um garotinho correu para apanhá-lo e o

devolveu; ela pegou-o e o atirou longe, como se as flores contivessem veneno. Ora, vejam! A Srta. Brill não sabia se devia ou não assombrar-se com aquilo. Aí então uma mulher com um chapéu de arminho e um cavalheiro vestindo um terno cinza se encontraram bem à sua frente. Ele era alto, empertigado, um ar digno, e ela usava o chapéu de arminho que comprara quando seus cabelos eram louros. Agora, tudo – os cabelos, o rosto, até os olhos, tudo tinha a mesma cor de arminho surrado, e a mão que ela levou aos lábios, em sua luva muito lavada, parecia uma patinha amarelada. Ah! Ela estava tão contente de vê-lo! Encantada! Jamais imaginara que fossem se encontrar naquela tarde! E contou onde tinha estado – por toda parte, aqui, lá, à beira-mar... O dia estava tão agradável, ele não achava? E ele não gostaria, talvez?... Mas o homem balançou a cabeça, acendeu um cigarro, soprou devagar uma larga baforada no rosto dela e, enquanto ela ainda falava e ria, atirou longe o fósforo e se foi. O pequeno chapéu de arminho ficou só; ela sorriu, com mais brilho do que nunca. Mas até mesmo a banda parecia saber o que ela sentia, e tocava com mais suavidade e com mais ternura. O bumbo bateu “Bruto! Bruto!” muitas vezes. O que ela iria fazer? O que aconteceria agora? Mas, enquanto a Srta. Brill cismava, o pequeno chapéu de arminho virou-se, acenou a mão como se tivesse visto ali bem perto alguém muito mais simpático e afastou-se depressa. A banda voltou a tocar mais rápida e mais alegre do que nunca, e o casal de velhos no banco da Srta. Brill levantou-se e foi embora, e um senhor muito engraçado, com longas suíças, aproximou-se ao compasso da música, e quase foi derrubado por quatro moças que caminhavam lado a lado. (p. 77).

Moura/Souza- Duas jovens de vermelho foram chegando e dois jovens soldados de azul as encontraram, e riram, formaram pares e se afastaram de braços dados. Duas mulheres de aspecto agradável com curiosos chapéus de palha passaram, graves, puxando dois belos burricos cinzentos. Uma freira de ar gélido, pálida, passou apressada. Uma mulher bonita apareceu e deixou cair seu buquê de violetas, e um menino correu atrás dela para entregar as flores, e ela pegou e jogou-as longe como se estivessem envenenadas. Que coisa! A srta. Brill não sabia se admirava aquilo ou não! E agora um chapéu de arminho e um cavalheiro de cinza paravam bem na frente dela. Ele era alto, empertigado, sério, e ela usava o chapéu de arminho, que devia ter comprado quando o cabelo era amarelo. Agora era tudo, o cabelo, o rosto, até mesmo os olhos, era da mesma cor do surrado arminho, e sua mão, na luva que foi tirada, e que ela passou de leve nos lábios, era uma pata minúscula, amarelada. Oh, ela estava tão contente em vê-lo – encantada! Ela chegou mesmo a pensar que iriam se encontrar naquela tarde. Ela descreveu por onde estivera – todos os lugares, aqui, acolá, à beira-mar. O dia estava tão agradável – ele não achava? E quem sabe ele, talvez...? Mas ele sacudiu a

cabeça, acendeu um cigarro, soltou lentamente uma baforada no rosto da mulher e, enquanto ela ainda falava e ria, jogou longe o fósforo e foi embora. O chapéu de arminho ficou só; ela sorria mais animada do que nunca. Mas até mesmo a banda de música parecia saber o que ela estava sentindo e tocou com mais suavidade, tocou com ternura, e a batida do tambor não cessava de repetir: “Que grosso! Que grosso!”, mais e mais. O que ela faria? O que iria acontecer agora? Enquanto a srta. Brill remoía seus pensamentos, o chapéu de arminho voltou-se, levantou a mão, como se tivesse visto outra pessoa, muito mais agradável, bem do outro lado, e afastou-se com passos miúdos. E a banda passou para outra música e agora tocava mais rapidamente, mais alegre do que nunca. O casal idoso, sentado no banco da srta. Brill, levantou-se e foi embora; um senhor muito engraçado, de longas suíças, andava ao compasso da música e quase foi atropelado por quatro garotas que andavam abraçadas. (p. 90).

Comentários: O trecho apresenta ritmo bastante especial, próximo daquele descrito por Miss Brill como sendo o da banda. O texto em inglês não apresenta pontos finais, somente vírgulas, e narra uma série de acontecimentos. Com isso, o texto é dinâmico, assim como é dinâmica a música da banda. Somente Cupertino manteve esse ritmo na tradução, tendo os demais tradutores acrescentado sinais de pontuação que interrompem as ações. Além disso, Steen/Brandão escolheram para a tradução de *hobbled along* a palavra *cambaleou*, comumente associada à embriaguez, sentido que não está presente no texto em inglês. Assim, pensamos que a tradução mais adequada seja a de Cupertino, já que mantem a forma e o conteúdo do texto em inglês.

PONTO 10- TI- *Just at that moment a boy and a girl came and sat down where the old couple had been. They were beautifully dressed; they were in love. The hero and the heroine, of course, just arrived from his father’s yacht. And still soundlessly singing, still with that trembling smile, Miss Brill prepared to listen.*

“No, not now,” said the girl. “Not here, I can’t.”

“But why? Because of that stupid old thing at the end there?” Asked the boy. “Why does she come here at all – who wants her? Why doesn’t she keep her silly old mug at home?”

“It’s her fu-ur which is so funny,” giggled the girl. “It’s exactly like a fried whiting.”

“Ah, be off with you!” said the boy in an angry whisper. Then: “Tell me, ma petite chère –”

“No, not here,” said the girl. “Not yet.” (p. 188/9).

Steen/Brandão- Naquele momento, um rapaz e uma moça chegaram e sentaram no lugar que o casal de velhos sentara. Vestiam roupas bonitas – eram namorados. O herói e a heroína, é claro, tinham acabado de chegar do iate do pai dele. E ainda cantando em silêncio, ainda com aquele sorriso trêmulo, Miss Brill apressou-se a escutar.

- Não, agora não – dizia a moça. – Aqui não, não posso.

- Por quê? Só por causa daquele traste velho ali no canto? – perguntou o rapaz. – Afinal de contas, por que será que ela vem aqui? Quem a quer? Por que ela não deixa em casa a cara de velha boboca?

- O bicho de pele dela é que é engraçado – riu a moça. – Parece uma pescadinha frita!

- Ah, dá o fora! Disse o rapaz num sussurro irado. E, depois: - Diga, *ma petite chère*...

- Não, aqui não – disse a moça – *Ainda* não. (p. 49).

Cupertino- Exatamente naquele momento, um rapaz e uma moça vieram ocupar o lugar onde estivera o casal de velhos. Estavam muito bem vestidos. E enamorados. O herói e a heroína. É claro, acabados de chegar do iate da família do rapaz. E, cantando ainda baixinho, conservando ainda aquele sorrisinho hesitante, a Srta. Brill preparou-se para a escuta.

“Não, não agora”, dizia a moça. “Não aqui, não agora”. Ela repetia, “aqui não dá.”

“Mas, por quê? Por causa dessa velha boba, na ponta do banco?” Perguntou o moço. “Por que ela vem aqui afinal? Quem se importa com ela? Por que ela não deixa em casa essa velha cara de tonta?”

“A estola dela é que é engraçada”, gaguejou a moça. Mais parece um peixe frito.”

“Ora, deixe disso”, sussurrou, irritado, o jovem. E continuou: “vamos lá, **ma petite chère.**”

“Não, aqui não” insistiu a moça. “Não **ainda**”. (p. 78-9).

Moura/Souza- Exatamente naquele momento um rapaz e uma moça apareceram e sentaram-se no lugar onde estivera o velho casal. Vestiam-se lindamente; estavam apaixonados. O herói e a heroína chegavam, é claro, do iate do pai dele. Ainda cantando, sem emitir um som sequer, ainda com aquele seu sorriso trêmulo, a srta. Brill preparou-se para ouvir.

“Não, agora não”, disse a jovem. “Aqui não, não posso.”

“Mas por quê? Por causa dessa velha idiota sentada na ponta do banco?”, perguntou o rapaz. “Afim de contas, por que ela vem aqui? Quem quer saber dela? Por que não deixa trancada em casa sua cara velha e murcha?”

“O que eu acho engraçado é a pele que ela está usando”, disse a jovem, dando uma risadinha. “Parece um peixe frito.”

“Ah, vá dando o fora daqui!”, disse o rapaz, num murmúrio enfurecido. E em seguida: “E então, *ma petite chère...*”

“Não, aqui, não”, disse a jovem. “*Ainda não.*” (p. 91-2).

Comentários: O ponto considerado retrata o momento em que Miss Brill se depara com a imagem que os outros têm dela. Novamente nas palavras de Nora Moll, tem-se a imagem constituída com a aproximação entre o próprio e o alheio, na tão feliz oposição proposta por Tânia Franco Carvalhal. Miss Brill só tinha o *próprio*, ou seja, sua maneira de ver o mundo e as demais pessoas a sua volta. Ao se deparar com a visão dos outros, em especial daqueles a quem Brill atribui características positivas (são o herói e a heroína da peça), a protagonista é atropelada por uma visão grotesca de sua realidade, a qual ela intuía (o que se percebe pelo trecho em que ela se pergunta por que vai ao concerto todos domingos e por que tem vergonha de contar a seus alunos), mas não era capaz de racionalizar.

Com relação às traduções, somente um comentário a ser feito, com relação às escolhas referentes à frase *Ah, be off with you*. Como se percebe, somente a tradução de Cupertino

apresenta diferença significativa, dirigindo o trecho à menina e não à protagonista. Embora o rapaz estivesse sussurrando para a menina, a frase parece direcionada à Miss Brill, tornando a tradução de Steen/Brandão e de Marcondes/Souza mais adequada.

3.3 Comparação das Traduções de *The Garden Party*

A seleção dos trechos para comparação do conto *The Garden Party* obedeceu à verificação dos pontos de maior tensão nas traduções. Essa tensão advém tanto das escolhas tradutórias, quanto do desenvolvimento do próprio conto, por tratarem, no mais das vezes, de momentos reveladores das circunstâncias vividas pela protagonista. Foram selecionados aqueles que evidenciam a presença do tradutor e de suas escolhas, recriando o conto para o público brasileiro.

As considerações foram feitas usando as siglas abaixo:

TI – texto em inglês

Steen/Brandão- tradução de Edla Van Steen e Eduardo Brandão

Cupertino- tradução de Julieta Cupertino

Lobo- tradução de Luiza Lobo

PONTO 1- TI-AND *after all the weather was ideal. They could not have had a more perfect day for a garden-party if they had ordered it.* (p. 60).

Steen/Brandão- Além do mais, o tempo estava ideal. Não poderiam ter dia tão perfeito para uma festa no jardim. Melhor que de encomenda. (p. 121).

Cupertino- E, além disso, fazia um tempo ideal. Nem por encomenda conseguiriam um dia mais adequado para uma festa no jardim. (p. 11).

Lobo- E afinal, o clima estava perfeito. Não poderiam ter dia mais perfeito para uma festa ao ar livre, mesmo que o tivessem encomendado. (p. 33).

Comentários: Inicialmente, há de se observar que novamente o conto apresenta a descrição do universo como parte dos elementos que descrevem os sentimentos das personagens. Ainda que seja a primeira frase do conto e nada tenha sido mencionado sobre Laura, percebe-se que em seguida vêm narrados toda a excitação que envolve a realização da festa, com a qual a natureza se encaixa.

O texto principia por uma conjunção, a ligá-lo a conteúdos e informações que não são disponíveis ao leitor. Assim, provoca-se a idéia de que já havia uma série de eventos

relacionados à festa no jardim acontecendo antes do que vai ser iniciado, eventos esses que são completados com o fato de o dia estar ideal.

Com relação à conjunção *after all* especificamente, vê-se haver entre as traduções estudadas três escolhas: *além do mais*, *além disso* e *afinal*. Assim vem definida no dicionário:

After all- in spite of any indications or expectations to the contrary: *I called and told her I couldn't come after all / you are my counselor, after all.* (LONGMAN, 1992: 18).

After all- a. In spite of everything: *So you see I was right, after all!* b. It must be remembered (that): *I know he hasn't finished the work but, after all, he's very busy.* (mac101dictionary, acesso em 25 de agosto de 2011).

After all- afinal, no fim de tudo, apesar de tudo. (NOVO MICHAELIS, 1994:19).

Pela leitura das definições acima é possível perceber que somente uma das escolhas feitas aparece como opção: *afinal*. Além disso, há que se considerar o contexto para verificar da adequação das demais. A preposição *after all* está na frase ao lado da conjunção aditiva AND, em maiúsculas no original. As conjunções *além do mais* e *além disso* são aditivas em português. Por isso, não parecem adequadas para o contexto, uma vez que a função de adição já é feita pela conjunção *e*, em destaque. Além disso, *afinal* é um advérbio que indica conclusão e, por isso, parece ser mais acertado, uma vez que sugere, como o texto em inglês, que o fato de o dia estar adequado para uma festa ao ar livre era somente o que faltava, a conclusão para os vários preparativos que haviam sido iniciados.

Ainda uma observação tem a ver com a escolha de Steen/Brandão para a tradução de *if they had ordered it*. Como se vê, o texto em inglês apresenta a informação da adequação do dia à festa, melhor mesmo do que sua antecipação poderia providenciar, em uma única frase. Steen/Brandão preferiram, contudo, quebrar o período em dois, o que provoca a interrupção da relação entre idéias e o enfraquecimento da segunda (melhor que de encomenda). A manutenção de um único período se mostrou mais adequada para a ênfase apresentada no texto em inglês.

PONTO 2- TI- *His smile was so easy, that Laura recovered. What nice eyes he had, small, but such a dark blue! And now she looked at the others, they were smiling too. "Cheer up, we won't bite", their smile seemed to say. How very nice workmen were! And what a beautiful morning! She mustn't mention the morning; she must be business-like. The marquee.*(p. 61).

Steen/Brandão- Seu sorriso era tão espontâneo, tão simpático, que Laura se reanimou. Que bonitos olhos ele tinha, pequenos mas de um azul tão escuro! Ela espiou os outros, que também estavam sorrindo. “Coragem! Não mordemos!”, parecia dizer o sorriso deles. Como eram gentis aqueles operários! E que linda manhã! Ela não devia pensar na manhã, devia se mostrar ocupadíssima. O toldo! (p. 122).

Cupertino- O sorriso dele foi tão espontâneo, tão simpático, que Laura recuperou-se. Que olhos bonitos ele tinha, pequenos, mas de um azul tão escuro! Ela espiou os outros, que também sorriam. “Coragem! Nós não mordemos”, o sorriso parecia dizer. Como eram simpáticos os trabalhadores! E que linda manhã!

Não devia mencionar a manhã; precisava agir com espírito profissional. O toldo. (p. 12).

Lobo- Seu sorriso era tão franco, tão amistoso, que Laura se recobrou. Que belos olhos ele tem, pequenos, mas de um azul tão escuro! E agora olhou para os outros que também sorriam. – Alegre-se, nós não mordemos – seu sorriso parecia dizer. Como eram agradáveis os trabalhadores! E que bela manhã! Não deveria mencionar a manhã; deveria se mostrar eficiente. O toldo. (p. 35).

Comentários: O parágrafo em consideração mostra uma série de pensamentos de Laura com relação aos trabalhadores. Seus pensamentos são positivos sobre eles e suas posturas. Já aqui se percebe a reflexão da protagonista a respeito do estereótipo relativo à classe operária que lhe é proposto. Encerra o parágrafo, porém, o pensamento que reflete a postura que sua família espera que ela adote frente aos trabalhadores. Todos esses acontecimentos mostram o conflito interno vivido por Laura, entre o que ela quer ser e o que sua família espera que ela seja. Além disso, atentando para as palavras de Machado e Pageaux, a construção das relações entre personagens e maneira através da qual ela é apresentada ao público leitor é uma das maneiras de se identificar as imagens veiculadas em um texto. Neste caso, percebe-se uma crítica velada aos costumes dos grupos sociais de menor fragilidade. Por isso, a escolha de vocabulário se faz fundamental, sempre tendo em visto, como já nos falou Lefevere, todo o desenvolvimento do conto, cujo conflito já começa aqui a ser revelado.

Assim, a tradução da palavra *easy*, característica atribuída ao sorriso dos trabalhadores, se faz relevante. Steen/Brandão e Cupertino optaram pela palavra *espontâneo*, que parece transpor adequadamente a facilidade e a fluidez com que o empregado sorri. Lobo optou pela palavra *franco*, mais facilmente associada à sinceridade, e que se ajusta pior ao contexto descrito, que não oferece informações para a verificação da verdade do seu sorriso.

Com relação à expressão *cheer up*, Lobo foi a única a atribuir-lhe significado de animação, característico da forma frasal do verbo. As demais tradutoras atribuíram-lhe o significado de encorajamento, melhor associado à forma verbal simples.

Ainda, a tradução de *business-like* originou três resultados diferentes, todos mantendo traços em comum com o vocábulo em inglês: *ocupadíssima*, *espírito profissional* e *eficiente*. Em todos eles permanece a idéia de objetividade, mas todos três acrescentam idéias ausentes no original. A tradução mais adequada talvez fosse *séria*, a qual manteria a objetividade e afastaria a idéia de profissão.

PONTO 3- TI- “*Not conspicuous enough. You see, with a thing like a marquee*”, *and he turned to Laura in his easy way, “you want to put it somewhere it’ll give you a bang slap in the eye, if you follow me.”* (p. 61).

Steen/Brandão- - Não dá muito realce. Sabe, um troço como um toldo – e ele virou-se para Laura com seu jeitão à vontade – tem de ser armado num lugar que dê na vista pra cacete, entende? (p. 122).

Cupertino- “Não fica em evidência. Veja só, uma coisa grande como um toldo”, e ele se virou para Laura, no seu jeito à vontade: “tem de ser armada de jeito que fique como um tapa nos olhos. Entendeu?” (p. 13).

Lobo- Não fica suficientemente visível. Sabe, um toldo – e ele se virou para Laura com seu jeito desembaraçado – é uma coisa com a qual você deve dar de cara, se entende o que eu estou querendo dizer. (p. 35).

Comentários: No trecho, a linguagem dos trabalhadores funciona como elemento que compõem a imagem a ser-lhes atribuída e, por isso, conforme orienta Nida, deve ser meticulosamente transposta na tradução a fim de manter a dinamicidade do texto. Dessa maneira, a menina percebe a vulgaridade da fala do trabalhador, e questiona a sua adequação com relação à interlocutora.

Como se percebe pela comparação das traduções acima, o trecho deu margem para as mais variadas interpretações. Quanto à posição do toldo, Steen/Brandão utilizaram na mesma fala as palavras *realce* e *pra cacete*, tradução que oferece pouca naturalidade ao texto final. Isso porque a palavra *realce* sugere delicadeza, ao passo que a expressão *pra cacete*, ainda que apresente a coloquialidade sugerida pelo texto em inglês, ultrapassa o limite da vulgaridade presente no original.

Cupertino, por sua vez, parece ter se aproximado demais do texto original, tornando a dúvida da menina, apresentada logo a seguir no texto, um tanto incoerente. Não é usual em

português a expressão “tapa nos olhos”, o que torna artificial sua tradução, atribuindo ao seu texto a pecha de tradução a quem lê, como nos informa Nida.

Lobo parece ter feito as escolhas que mais adequadamente se aproximam do texto em inglês, uma vez que usou a expressão *dar de cara* que exprime naturalidade (é usada corriqueiramente em português), intensidade e a coloquialidade exigida pelo texto-fonte.

PONTO 4-TI- *Only the tall fellow was left. He bent down, pinched a spring of lavender, put his thumb and forefinger to his nose and snuffed up the smell. When Laura saw that gesture she forgot all about the karakas in her wonder at him caring for things like that – caring for the smell of lavender. How many men that she knew would have done such a thing? Oh, how extraordinarily nice workmen were, she thought. Why couldn't she have workmen for her friends rather than the silly boys she danced with and who came to Sunday night supper? She would get on much better with men like these.*

It's all fault, she decided, as the tall fellow drew something on the back of an envelope, something that was to be looped up or left to hang, of these absurd class distinctions. Well, for her part, she didn't feel them. Not a bit, not an atom... (p. 62-3).

Steen/Brandão- Só o compridão ficou. Ele se abaixou, espremeu nos dedos um ramo de alfazema, levou o polegar e o indicador e sentiu o cheiro. Quando Laura viu aquilo, esqueceu-se totalmente das karakas, tão maravilhada ficou de que ele se interessasse por uma coisa como aquela – se interessasse pelo cheiro de alfazema. Quantos homens que ela conhecia teriam feito aquele gesto? Ah, como eram simpáticos os operários, pensou ela. Por que não ter operários por amigos, em vez dos bobocas com quem dançava e que vinham jantar aos domingos? Ela se daria muito mais com homens como aqueles.

A culpa toda – concluiu ela, enquanto o compridão desenhava algo no verso do envelope, algo para ser fixado ou pendurado – era daquelas absurdas distinções de classe. No que lhe dizia respeito, ela não as fazia. Nem um pouquinho, nem um átomo... (p. 123).

Cupertino- Apenas o compridão ficou para trás. Ele se curvou, apanhou um broto de lavanda que, seguro entre o polegar e o indicador, levou ao nariz para aspirar-lhe o perfume. Quando Laura viu o gesto dele, esqueceu-se totalmente das Karakas, tão maravilhada ficou de vê-lo interessar-se por uma coisa como aquela – interessar-se pelo perfume da lavanda! Quantos homens que ela conhecia teriam tido aquele gesto? Ah, que gente extraordinária, simpática, são os operários, pensou ela. Por que ela não poderia ter amigos operários, em vez dos bobalhões com quem dançava e que vinham jantar aos domingos? Ela se daria muito melhor com homens como aqueles.

Tudo por culpa, decidiu ela – enquanto o homem comprido desenhava alguma coisa nas costas de um envelope, alguma coisa que deveria ser levantada, ou pendurada –, dessas absurdas distinções de classe. Bem... de sua parte, ela não as sentia. Nem um pouquinho, nem um átimo... (p. 13-4).

Lobo- Só o homem alto permanecera. Estava curvado, arrancando um broto de alfazema e levou o polegar e o indicador ao nariz para cheirá-lo. Quando Laura viu este gesto, esqueceu tudo sobre as *karakas* em sua surpresa por vê-lo se importar com coisas assim. Oh, como os trabalhadores eram extraordinariamente simpáticos – pensou. Por que não podia ter amigos trabalhadores em vez dos rapazes tolos com quem dançava e que vinham jantar aos domingos à noite? Ela se daria muito melhor com homens assim.

Tudo é por culpa – resolveu, enquanto o sujeito alto desenhou algo nas costas de um envelope que devia ficar preso ou pendurado – dessas distinções de classe. Bem, da parte dela, ela não o sentia. Nem um pouco, nem um átomo... (p. 36-7).

Comentários: O trecho destaca a aproximação feita pela protagonista entre seu grupo social e o dos trabalhadores. A princípio, a imagem relativa aos trabalhadores é negativa, ou seja, a menina presume aspectos negativos dos operários. Contudo, quando se defronta com eles, muda de opinião, e passa a pecebê-los sob o prisma positivo, em oposição aos membros de sua classe social, que passam a ser vistos de uma forma negativa. Dessa aproximação, a protagonista constroi a sua imagem social, corroborando a afirmativa de Nora Moll de que toda imagem se constitui de uma comparação entre identidade (seu grupo social) e alteridade (os trabalhadores). A imagem da própria protagonista é, a seu ver, de que, embora faça parte do grupo social abastado, ela apresenta as mesmas características positivas (camaradagem e sensibilidade) atribuídas aos operários. A realidade dos operários passa a ser vista como positiva com relação a dos membros da classe social de Laura.

Com relação à escolha de vocabulário, vê-se que Steen/Brandão e Cupertino optaram por *grandão* para a tradução de *tal fellow*. Ainda que não seja essencial para a constituição da significância, esse vocábulo ajuda a caracterizar a imaturidade de Laura, o que orienta o leitor na construção do significado.

Ainda outras considerações devem ser feitas. A forma assume papel importante na construção do significado pretendido. Por isso, é de se presumir que o trecho destacado pelo travessão deva compor uma afirmação, um destaque ou uma explicação para a ação realizada pelo trabalhador – importar-se com o cheiro da lavanda. Em seguida, Laura compara aquele trabalhador aos demais homens que ela conhece – a grande maioria provavelmente

pertencente a sua mesma classe social – e conclui que ele possuía atributos positivos que os demais não possuem.

Este destaque, porém, se perdeu na tradução de Lobo. Seu texto recriou a frase sem explicitar a motivação da boa impressão da menina. Além disso, excluiu uma das pistas que orientam o conflito de classes que a protagonista começa a adivinhar, ou seja, sua descoberta de que nem a classe operária tem só aspectos ameaçadores e nem a sua classe tem só aspecto positivos.

PONTO 5- TI- *Pom! Ta-ta-ta Tee-ta! The piano burst out so passionately that Jose’s face changed. She clasped her hands. She looked mournfully and enigmatically at her mother and Laura as they came in.*

“This life is wee-ary,

A Tear - a Sigh.

A love that Chan-ges,

This life is Wee-ary,

A Tear - a Sigh.

A Love that Chan-ges,

And then... Good Bye!”

But at the word “Good-bye”, and although the piano sounded more desperate than ever, her face broke into a brilliant, dreadfully unsympathetic smile. (p. 66-7).

Steen/Brandão- *Pam! Ta-ta-ta tin-ta!* O piano irrompeu tão apaixonadamente, que a expressão de Jose mudou. Ela entrelaçou as mãos. Olhou melancólica e enigmaticamente para a mãe e Laura, quando as duas apareceram.

Minha vida é um desencanto:

Um suspiro... um pranto...

Acabam-se os amores meus,

Acabam... e, então, adeus!

Mas, à palavra “adeus!”, embora o piano soasse mais desesperado que nunca, o rosto dela se abriu num sorriso cintilante e, não obstante, pavorosamente frio. (p. 126).

Cupertino- *Pam! Ta-ta-ta Tim ta!* O piano irrompeu tão apaixonadamente que a expressão de Jose mudou. Ela bateu palmas. Olhou com um olhar melancólico e enigmático para a mãe e para Laura, quando as duas apareceram.

“Essa vida é um desencanto,

Um suspiro... um pranto.

Um amor que chega ao fim,
 Essa vida é um desencanto,
 Um suspiro... um pranto.
 Um amor que chega ao fim,
 E depois... Adeus!”

Mas, à palavra “Adeus”, embora o piano soasse mais desesperado que nunca, o rosto dela se abriu num grande e patético sorriso. (...) (p. 17 e 18).

Lobo- *Pom! Tá-ta-ta-Ti-ta!* O piano irrompeu tão apaixonadamente que o rosto de Jose se transformou. Ela bateu palmas. Olhou dolorosa e enigmaticamente para a mãe e Laura, quando elas entraram.

*Esta Vida é Cansa-tiva,
 Uma Lágrima – um Suspiro.
 Um Amor que se Trans-forma,
 Esta Vida é Cansa-tiva,
 Uma Lágrima – um Suspiro.
 Um Amor que se Trans-forma,
 E então... Adeus!*

Mas à palavra “adeus” – e embora o piano soasse mais desesperado do que nunca – o rosto dela mostrou um sorriso brilhante, terrivelmente desaprovador. (p. 42).

Comentários: Como já mencionado nas considerações sobre o conto, a música cantada por Jose tem papel emblemático. Isso porque Jose parece ser a irmã mais bem adequada às suas circunstâncias sociais: gosta de mandar nos empregados e sabe fazê-lo, além de ser a primeira a dizer a Laura que a morte do carroceiro não é motivo para o cancelamento da festa. Apesar dessa adequação, a menina escolhe uma música de lamentação para ensaiar uma possível apresentação na festa. Este pode ser entendido como uma pista do que viria a acontecer em seguida, no desenvolvimento do conto ou, ainda, possibilita a leitura de que a vida da menina, embora materialmente satisfeita, não era plenamente feliz. A passagem é importante para a reiteração da imagem a ser veiculada pelo conto da classe abastada do início do século XX que, embora aparentemente seja vista sob o prisma positivo, revela várias lacunas de ordem emocional a serem preenchidas.

Steen/Brandão suprimiram um trecho da música (três versos), talvez em função de se constituírem em uma repetição. Contudo, parece não ser a escolha mais adequada, uma vez que interfere no ritmo que se pode presumir da melodia, tornando-a menos verossímil.

Apesar de todo sofrimento expresso pela letra da música, em seu “clímax” Jose apresenta um *brilliant, dreadfully unsympathetic smile*. Steen/Brandão traduziram o trecho como “cintilante e, não obstante, pavorosamente frio”, escolhas que parecem transpor adequadamente para o português o contraste entre o sofrimento expresso pela música escolhida e a incapacidade de demonstrar compaixão por parte da menina. Cupertino optou por “grande e patético sorriso”, que parece não possibilitar ao leitor brasileiro uma interpretação adequada, uma vez que, de acordo com o dicionário:

Patético- *adj. s.m.*- 1- que ou o que tem capacidade de provocar comoção emocional, produzindo um sentimento de piedade compassiva ou sobranceira, tristeza, terror ou tragédia; 2 que ou o que traduz comoção emocional, piedade, pesar, terror ou tragédia; 3 relativo a ou próprio do nervo patético. (HOUAISS, 2001: 2149).

O contexto em que o vocábulo *patético* foi usado, contudo, parece sugerir justamente a significação contrária à expressa pela palavra escolhida. Assim, ao invés de demonstrar sua profunda insensibilidade com relação ao sofrimento e à perda, Jose passa a mostrar um sorriso que provoca compaixão, inadequada ao contexto de uso.

Lobo optou pela tradução de *unsympathetic* como *desaprovador* que, embora seja a segunda significação apresentada no dicionário para o vocábulo, não parece propriamente adequada ao contexto, por uma questão de colocação. Isso porque Jose estava justamente procurando a aprovação da mãe para sua performance, e não manifestando sua opinião sobre o conteúdo da música. Além disso, a menina em seguida continua a interpretar a música ao som do piano, donde se presume que ela a considerava adequada.

A tradução mais apropriada para o trecho seria “... um sorriso brilhante e terrivelmente insensível”, uma vez que revela a incapacidade da menina de compreender o sofrimento expresso pela música.

PONTO 6- TI- “Egg and –” Mrs. Sheridan held the envelope away from her. “It looks like mice. It can’t be mice, can it?”

“Olive, pet,” said Laura, looking over her shoulder. (p. 68).

Steen/Brandão- - Ovo e... A Sra. Sheridan afastou o envelope para enxergar – Parece cetim. Mas não pode ser cetim, não é?

- É atum, querida, leu Laura, por cima do ombro da mãe. (p. 127).

Cupertino- “Ovo e...” a Sra. Sheridan afastou o envelope para mais longe dos olhos; “...parece camundongo, pode?”

“Azeitona, meu bem”, falou Laura, lendo por cima do ombro da mãe. (p. 19).

Lobo- - Ovos e... – a Sra. Sheridan afastou o envelope dos olhos. – Parece ser acetona. Mas não pode ser acetona, não é mesmo?

-Azeitona, querida – disse Laura olhando por sobre o ombro da mãe. (p. 43-4).

Comentários: O trecho considerado mostra o desconhecimento e desinteresse da Sra. Sheridan com relação aos afazeres domésticos, que deveriam ser delegados exclusivamente aos empregados. No texto em inglês, as palavras confundidas pela Sra. Sheridan são bastante diferentes, tanto na escrita quanto na sonoridade: *mice* e *olive*.

As traduções de Steen/Brandão e Cupertino mantiveram a diferença entre as palavras, aproximando *azeitona* de *cetim* e *camundongo*, respectivamente (ainda que, aponte-se, seja difícil compreender a associação feita por Steen/Brandão entre *mice* e *cetim*). Lobo, porém, buscou uma tradução em que a dificuldade de leitura da Sra. Sehridan fizesse mais sentido ao leitor brasileiro, uma vez que *acetona* e *azeitona* são palavras parecidas tanto na escrita quanto na pronúncia em português. Há aqui uma tentativa de aproximação do texto em inglês à realidade lingüística do leitor em português que, embora modifique o texto, torna-o mais natural ao público receptor. Assim, verifica-se aqui um exemplo de transcrição proposta por Haroldo de Campos, em que a equivalência fônica está a serviço da função estética.

PONTO 7- TI- “*Tuk-tuk-tuk*”, *clucked cook like an agitated hen. Sadie had her hand clapped to her cheek as though she had toothache. Han’s face was screwed up in the effort to understand. Only Godber’s man seemed to be enjoying himself; it was his story.* (p. 70).

Steen/Brandão- “Cocococó”, cacarejava a cozinheira, como uma galinha agitada. Sadie estava com as mãos no rosto, como se estivesse com dor de dente. As feições de Hans, contraídas, num esforço para entender. Apenas o entregador da Godber’s parecia satisfeito: - era dele a história. (p. 129).

Cupertino- “Có-có-có”, cacarejava a cozinheira, como uma galinha agitada. Sadie tinha a mão no queixo, como se estivesse com dor de dente, e as feições de Hans se contorciam num esforço para entender, e apenas o entregador da Godber’s parecia se divertir. Era dele a história! (p. 20).

Lobo- - Tuke-tuque-tuque – cacarejou a cozinheira, como uma galinha agitada. Sadie apertava a mão espalmada no rosto, como se tivesse dor de dente. O rosto de Hans estava contraído no esforço de entender. Apenas o entregador da Godber’s parecia estar se divertindo; era a sua história. (p. 45-6).

Comentários: No terço em destaque tem-se a comparação do som emitido pela cozinheira ao som emitido por uma galinha. No Brasil, a associação primeira feita ao som da galinha é a reproduzida pelas traduções de Steen/Brandão e Cupertino. Contudo, há de se convir que o texto torna-se profundamente artificial, uma vez que dificilmente alguém reagiria à notícia da morte de um vizinho com “co-có-có”. Lobo parece ter acertado na sua escolha, mantendo-a próxima ao texto em inglês e ao mesmo tempo próxima ao som realizado por alguém surpreso.

Ainda duas considerações a serem feitas acerca da tradução de Cupertino. Uma se refere à curiosa descrição de alguém que coloca a mão no queixo ao sentir dor de dente. Outra, com respeito ao acréscimo de sinal de exclamação ao fim do trecho, que parece bastante inadequado. Isso porque a frase tem o caráter de explicar o motivo pelo qual o entregador não estava surpreso, não o de celebrar o fato de ser ele o contador da história.

PONTO 8- TI- “Jose!” she said, horrified, “however are we going to stop everything?”(p. 71).

Steen/Brandão- - Jose! – disse horrorizada. – Vamos suspender tudo? (p. 129).

Cupertino- “Jose”, ela falou, horrorizada, “Como vamos suspender tudo?” (p. 21).

Lobo- (...) disse, horrorizada – Jose! Como é que vamos fazer para suspender tudo? (p. 47).

Comentários: O trecho é fundamental para a construção do conto, pois é a primeira vez que se percebe a diferença de reação frente à morte do charreteiro, que vem a desenvolver o tema central da trama. É verdade que já no episódio dos trabalhadores se nota que Laura se comporta de maneira diferente da mãe e das irmãs, mas neste ponto é que se evidencia pela primeira vez a postura de Laura frente ao problema central.

O texto em inglês não demonstra dúvida por parte de Laura sobre o que fazer, mas sobre como fazer. Sua pergunta é “however are we going to stop everything”, tendo *however* a seguinte definição: *in whatever way* (LONGMAN, 1992: 646). A tradução de Steen/Brandão não permite tal interpretação, se não a de que a menina tem dúvida sobre o cancelamento ou não da festa. Somente as traduções de Cupertino e Lobo permitem a interpretação presente no texto em inglês: como devem proceder para cancelar a festa.

PONTO 9- TI- And the perfect afternoon slowly ripened, slowly faded, slowly its petals closed.(p. 76).

Steen/Brandão- E a tarde perfeita amadureceu pouco a pouco, feneceu pouco a pouco, suas pétalas pouco a pouco se fecharam. (p. 133).

Cupertino- E a tarde perfeita desabrochou pouco a pouco, murchou pouco a pouco e perdeu suas pétalas pouco a pouco. (p. 25).

Lobo- E a tarde perfeita amadureceu, lentamente feneceu, suavemente fechou suas pétalas. (p. 52).

Comentários: O trecho em análise é bastante característico da escrita de Mansfield, dada sua sutileza e forma aprimorada. A poeticidade é construída através da escolha de vocabulário, da repetição da palavra *slowly*, que provoca efeito sonoro, marca o início das ações e ao mesmo tempo diminui o ritmo da frase, tal como seu significado diminui o ritmo das ações que lhe são posteriores, e da assonância da terminação verbal típica do pretérito perfeito de verbos regulares. O trecho, enfim, tem caráter bastante poético, que foi considerado nas traduções comparadas.

Steen/Brandão e Cupertino optaram por traduzi-lo por *pouco a pouco*, mantendo o significado sugerido no original. Contudo, não mantiveram sua posição na frase, quebrando a seqüência criada por Mansfield. A assonância relativa à terminação verbal típica do pretérito perfeito do indicativo dos verbos da segunda conjugação (*amadureceu* e *feneceu* na tradução de Steen/Brandão) assegurou houvesse alguma elaboração rítmica. Lobo optou pela não repetição de uma palavra, mas das terminações –eu (*amadureceu* / *feneceu*), típica do pretérito perfeito regular em português, e –mente (*lentamente* / *suavemente*), típica dos advérbios regulares. Com isso, não reproduziu a seqüência iniciada por *slowly* em inglês, tampouco salientou a lentidão que caracterizou as ações. Porém, reproduziu o efeito poético presente no original.

Uma alternativa mais próxima da estrutura do original seria *E a tarde perfeita lentamente amadureceu, lentamente feneceu, lentamente perdeu suas pétalas*. Assim, ao mesmo tempo em que está reproduzido o significado também está mantido o ritmo na tradução.

PONTO 10- TI- *How quiet it seemed after the afternoon.*(p. 78).

Steen/Brandão- Como pareciam em paz ao cair da tarde! (p. 135).

Cupertino- Como tudo parecia em paz, ao cair da noite. (p. 27).

Lobo- Como pareciam quietos depois daquela tarde. (p. 55).

Comentários: A passagem mostra a transição física da menina do mundo que lhe é familiar, da sua classe social, descrito como alegre e festivo, além de artificial, para um

mundo escuro, desconhecido, de pobreza e morte. O ambiente já não acompanha mais os sentimentos da protagonista, que está abandonando a visão romântica presente no início do conto. A observação acima refere-se à rua que a levaria à casa do carroceiro. Parece claro presumir que o *afternoon* presente na frase diz respeito à festa, evento que ocorreu naquele período do dia. Fortalece essa interpretação a colocação de que o lugar parecia calmo, que claramente se contrapõem à agitação de uma festa.

Essa relação não fica clara nas traduções de Steen/Brandão e Cupertino. No caso da segunda, que transpôs *afternoon* por *noite*, mais difícil fica a associação com a celebração. Somente Lobo percebeu no trecho a possibilidade dessa sutileza e, ao usar a palavra *daquela* deixou claro que a calma não se opunha ao estado habitual das tardes, senão da tarde da festa.

PONTO 11- TI- “I’m ’er sister, miss. You’ll excuse ’er, won’t you?”(p. 80).

Steen/Brandão- - Sou a irmã dela, Miss. Desculpa ela, tá? (p. 136).

Cupertino- Eu sô irmã dela, senhorita. A senhorita vai desculpá ela, não vai? (p. 29).

Lobo- - Sou a irmã dela, senhorita. Vai desculpá-la, não é? (p. 57).

Comentários: A fala da cunhada do carroceiro está marcada de coloquialidade no texto em inglês, possivelmente como um reforço de sua baixa escolaridade. Conforme orienta Nida, é importante que as traduções atentem para os traços típicos da fala da personagem, assim como o faz o original. Steen/Brandão produziram um texto bastante próximo da fala coloquial em português (especialmente através do uso de *tá*), adequando o texto traduzido à cultura de chegada. Cupertino modificou a grafia de palavras do português para expressar a coloquialidade típica da língua falada, o que deprecia ainda mais a fala da mulher dado a presença de desvios da gramática padrão. Lobo ignorou os traços de coloquialidade presentes no original, diminuindo as possibilidades de composição da personagem ao leitor brasileiro.

4 COMENTÁRIOS SOBRE AS COMPARAÇÕES DOS TEXTOS TRADUZIDOS

Neste capítulo é apresentado um levantamento das idéias gerais das traduções, e algumas das suas características que foram pertinentes à comparação entre o texto de partida e os textos de chegada.

Com relação às traduções do conto *Bliss*, pode-se perceber que, de modo geral, todos os tradutores foram sensíveis às peculiaridades da escrita de Mansfield, buscando as alternativas que transpusessem para o português a sutileza de seu texto. Os tradutores deixaram marcas em seus trabalhos, que revelam maior ou menor adequação de suas escolhas, como se percebe no PONTO 3 (***What can you do if you are thirty and, turning the corner of your own street, you are overcome, suddenly, by a feeling of bliss – absolute bliss! – as though you’d suddenly swallowed a bright piece of that late afternoon sun and it burned in your bosom, sending out a little shower of sparks into every particle, into every finger and toe?... p. 1*** **Verissimo-** *Que é que podemos fazer se temos trinta anos e ao dobrar a esquina da nossa própria rua, somos invadidos por uma sensação de felicidade – absoluta felicidade! – como se tivéssemos de repente engolido um rútilo pedaço deste sol da tardinha e ele estivesse a arder em nosso peito, a despedir um chuveiro de minúsculas faíscas em todas as partículas do nosso ser, até nos dedos das mãos e dos pés? p. 7.* **Ana C –** *O que fazer se aos trinta anos, de repente, ao dobrar uma esquina, você é invadida por uma sensação de êxtase – absoluto êxtase! – como se você tivesse engolido o sol de fim de tarde e ele queimasse dentro de seu peito, irradiando centelhas para cada partícula, para cada extremidade do seu corpo? p. 310.* **Steen/Brandão-** *O que você poderia fazer, se tivesse trinta anos e, ao dobrar a esquina de sua rua, fosse invadida subitamente por uma sensação de infinita felicidade – a mais absoluta felicidade! – como se você tivesse engolido de repente um pedaço luminoso daquele sol de fim de tarde e ele queimasse dentro do seu peito, lançando uma chuva de centelhas em cada partícula sua, em cada um dos seus dedos? p. 17.* **Cupertino-** *O que pode alguém fazer quando tem trinta anos e, virando a esquina de repente, é tomado por um sentimento de absoluta felicidade – felicidade absoluta! – como se tivesse engolido um brilhante pedaço daquele sol da tardinha e ele estivesse queimando o peito, irradiando um pequeno chuveiro de chispas para dentro de cada partícula do corpo, para cada ponta de dedos? p.11.* **Sardinha-** *O que fazer se, com trinta anos, ao virar a esquina de sua própria rua, você é repentinamente tomada por um sentimento de felicidade – felicidade absoluta! – como se repentinamente tivesse engolido um pedaço brilhante daquele sol do entardecer e ele queimasse em seu peito, enviando uma chavinha de faíscas para cada partícula, dos pés à cabeça. p. 7)*

Erico Verissimo produziu um texto bastante próximo do original, buscando manter a polissemia e a sensibilidade do texto de partida. Em sua tradução transparece a poeticidade da obra de Mansfield, o que também se observa através de seu cuidado com a manutenção da forma e com a meticulosa escolha do vocabulário, como mostra o trecho analisado no PONTO 20, p. 130 (TI- *And still, in the back of her mind, there was the pear tree. It would be silver now, in the light of poor dear Eddie's moon, silver as Miss Fulton, who sat there turning a tangerine in her slender fingers that were so pale a light seemed to come from them.* Verissimo- *E lá no fundo do seu espírito se erguia ainda a pereira. Devia estar prateada agora à luz da lua do pobre Eddie, prateada como Miss Fulton que ali se achava sentada a rodar uma tangerina entre os dedos esguios, que eram tão pálidos que pareciam despedir luz.*). O tradutor promoveu a eliminação de trechos do original, atuando de maneira bastante intervencionista com relação ao texto de partida, possivelmente com o objetivo de melhor adequá-lo às suas expectativas relativas ao público leitor brasileiro, como se observa nos comentários feitos na p. 135, PONTO 23 (TI- *It had worried her dreadfully at first to find that she was so cold, but after a time it had not seemed to matter.* Verissimo- *No princípio ela ficara terrivelmente atormentada.*).

Comparativamente aos demais tradutores, Ana C fez uma tradução que, ao mesmo tempo em que se aproxima do texto-fonte, revela em maior grau sua manipulação e interpretação do texto. Já no título da tradução de Ana C se percebe que sua leitura é mais explícita, buscando o sentimento mais profundo expresso através das palavras, como no trecho a seguir em que o acréscimo da palavra *desejo* veicula a vontade da protagonista de forma mais direta do que o fizeram os demais tradutores e a própria Mansfield (PONTO 6, p. 105-7- TI- *And it had seemed quite sense at the time.* Verissimo- *A ideia lhe parecera absolutamente sensata no momento. Ana C- e o seu desejo lhe parecera então absolutamente sensato. Steen/Brandão- O que lhe pareceu perfeitamente sensato, então. Cupertino- E na ocasião isto pareceu fazer muito sentido. Sardinha- E isso lhe parecera bastante sensato na ocasião.*). Essa forma de traduzir também produziu um texto que teve grande apreço pela recriação dos efeitos estéticos do original, como se observa nos comentários ao PONTO 25, da p. 138 (*"Your lovely pear tree – pear tree – pear tree!" Ana C- "Sua árvore linda – linda – linda!"*), em que a escolha da palavra *linda* se deu em função do tom agudo associado ao fonema /i/. Contudo, possibilitou menos espaços para o leitor, que em determinados trechos teve suas possibilidades de leitura diminuídas pela intervenção da tradutora, como se percebe na escolha de *árvore* para *pear tree* (PONTO 10, p. 113), em que muitos dos significados associados à expressão original não são transpostos pelo vocábulo escolhido em português.

A imagem da contista veiculada pela tradução de Ana C também merece destaque. Em função das escolhas tradutórias de Ana C conduzirem a manifestações mais intensas de sensações, as sugestões presentes em seu texto orientam o leitor no sentido de perceber, na obra de Mansfield, uma série de sentimentos induzidos pela escolha das palavras. Possivelmente em função do contexto histórico em que tradutora vivia quando se dedicou à tradução (como se pode ver na seção 3.1.2), em que a valorização da libido feminina e a sugestão de que o desejo sexual pode ser despertado por um ser do mesmo sexo eram temas em efervescente discussão, justifica-se a escolha do título *Êxtase* que, como se percebe pelo comentário ao PONTO 1, induz à observância especial do comportamento daqueles personagens cujas escolhas sexuais mais fogem do padrão. Assim, este texto sugere que o trabalho de Katherine Mansfield é bem mais intenso do que as demais traduções, introduzindo-a no sistema brasileiro com nuances imperceptíveis nos demais textos.

Steen/Brandão apresentam uma tradução que buscou reproduzir o estilo dos personagens, possibilitando sua melhor composição e oferecendo espaço para a atuação do leitor. Contudo seu texto acabou sendo, em alguns casos, excessivamente direto, o que ocasionou a diminuição da poeticidade do original e a perda de sutileza, características de Mansfield. Como exemplo, pode-se mencionar a tradução comentada no PONTO 6, p. 106, em que o trecho *“I must have some purple ones to bring the carpet to the table”* foi traduzido por Steen/Brandão como “Preciso comprar umas uvas roxas para trazer a cor do tapete para cima da mesa”, diminuindo o efeito poético presente no exagero de se trazer o tapete para cima da mesa apenas com a cor das uvas. Além disso, os tradutores cometeram erro de caráter denotativo, como se percebe no comentário ao PONTO 12, p. 120, em que *It wasn't intentional* foi traduzido como *Não foi ocasional*, alterando a significação da frase.

Cupertino também produziu um texto bastante próximo do original, ainda que tenha promovido maior variação da intensidade estilística pelo uso de recursos, ora mais formais, ora bastante informais, de modo inadequado, tomando como exemplo os trechos observados no PONTO 9 (p. 112) em que se encontra a tradução de *toes* por *artelhos*, contexto em que haveria maior equivalência com o original se Cupertino tivesse utilizado *dedinhos*, mais adequado à situação retratada em inglês. Outra escolha tradutória que justifica tal afirmativa está no PONTO 24, p. 137, em que o trecho *But now – ardently! ardently! The word ached in her ardent body! Was this what the feeling of bliss had been leading up to?* (p. 19) foi traduzido por Cupertino- “Mas agora – era com desejo! Com tesão! A palavra doía em seu corpo em brasa. Era a isso que seu sentimento de felicidade tinha levado? (p. 25)” exemplifica uso em que o vocábulo “tesão”, com carga semântica forte, não se ajusta ao contexto lexical

empregado por Mansfield, evidenciando um problema de colocação. Essa inconstância evidenciada nos exemplos mencionados por vezes dificultou a identificação da força dos sentimentos de Bertha e do perfil da personagem. Além disso, em alguns trechos seu texto não reproduziu a polissemia do original, diminuindo os espaços de atuação do leitor e consequentemente reduzindo em grau considerável a plurissignificação do conto. Veja-se como exemplo o caso referido à página 119 (TI- *Her petals rustled softly into the hall, ... Cupertino - As dobras de sua saia produziram um suave farfalhar ao deslizar rente ao chão, ...*) em que a opção tradutória de Cupertino aniquila com a imagem, transmitida pelo original, da protagonista que se confunde com a pereira – árvore que configura como símbolo da feminilidade no conto – e adentra a sala com suas pétalas / saia roçando suavemente o chão. A tradutora, ao omitir completamente qualquer alusão às pétalas, impede que o leitor conceba a mesma imagem presente no original.

Sardinha se manteve fiel ao texto-fonte, tendo sido sua manipulação menos visível. Conseguiu recriar de maneira bastante adequada a poeticidade, mantendo-se muito próxima do estilo, praticamente sem utilizar recursos de omissão, acréscimo e comentários, bastante comuns nos outros tradutores. Apesar disso, cometeu erro de tradução, como se percebe no comentário ao PONTO 4, p. 103, em que a palavra *nurse* foi traduzida por “enfermeira”, escolha inadequada para se referir à cuidadora de uma criança saudável, sendo talvez uma opção mais adequada “babá”.

Com relação às aproximações do conto *Miss Brill*, observou-se novamente que todos tradutores recriaram em português o ritmo presente no original, além de reconstruírem o poder imagético da criação de Mansfield. Um exemplo dessas características pode ser observado na aproximação presente no PONTO 9 (p. 148-52) no qual, como se comentou, foram recriados ritmo e as descrições das observações de Miss Brill, ainda que se note escolhas mais adequadas do que outras. Pode-se observar que no texto de Steen/Brandão, ainda que se perceba o cuidado com o aspecto formal e soluções adequadas para as dificuldades de tradução, suas escolhas de vocabulário, por vezes, revelam uma tendência à imprecisão e, mesmo, alteração significativa do sentido, como na seguinte passagem do PONTO 8 (p. 146) em que a tradução de *funny* como “especial” não condiz com o significado pretendido no original, de “estranho”, e altera bastante a concepção que o leitor fará da maneira através da qual Miss Brill vê o grupo de pessoas à sua volta.

Cupertino produziu uma tradução em que se identifica bastante cuidado com a forma e escolhas aparentemente determinadas pela manutenção do ritmo, como se observa, por

exemplo, pelos comentários presentes no PONTO 9 (p. 149), em que a escolha da pontuação feita pela tradutora garante seja recriado o efeito estético presente no original. De modo geral, apresenta um texto leve e poético, ainda que por vezes sua escolha de vocabulário possa ter gerado acréscimos à escrita de Mansfield, como se observa no comentário do PONTO 7, p. 145, em que a tradução de *And she'd gone on the whole time* por *ela discorria o tempo todo* sugere ironia com relação ao comportamento da companheira de banco de Miss Brill.

Moura/Souza criaram um texto bastante claro e adequado. Em alguns trechos, porém, apresentaram escolhas excessivamente formais, o que prejudicou a percepção da sutileza do original, como se observa no comentário ao PONTO 2, p. 141, em que a palavra *nowhere* foi traduzida por *nenhures*, incoerente com o tom etéreo da descrição de Miss Brill. Ainda, é possível perceber que foram feitas escolhas menos sensíveis ao caráter contemplativo da protagonista, como se observa no comentário ao PONTO 3, p. 142, em que o verbo *snap* foi traduzido por *brilham*, diminuindo a interação entre Miss Brill e sua estola, a quem ela atribui “vida”.

Com relação às traduções de *The Garden Party*, novamente se observa uma busca por parte dos tradutores de recriar a delicadeza composta por Mansfield, como se observa nos comentários ao PONTO 9, p. 162, em que tanto a escolha das palavras quanto o ritmo parecem ter sido preocupação dos tradutores (*And the perfect afternoon slowly ripened, slowly faded, slowly its petals closed.* p. 76. **Steen/Brandão**- *E a tarde perfeita amadureceu pouco a pouco, feneceu pouco a pouco, suas pétalas pouco a pouco se fecharam.* p. 133 **Cupertino**- *E a tarde perfeita desabrochou pouco a pouco, murchou pouco a pouco e perdeu suas pétalas pouco a pouco.* p. 25 **Lobo**- *E a tarde perfeita amadureceu, lentamente feneceu, suavemente fechou suas pétalas.* p. 52)

Vê-se que Steen/Brandão apresentam um texto adequado, buscando aproximar-se do leitor no sentido de transpor tanto quanto possível as características dos personagens, como se percebe no comentário ao PONTO 11, p. 164, em que os tradutores recriaram a coloquialidade da fala da irmã da viúva de modo a recriar sua situação de fragilidade social. Contudo observa-se em seu trabalho maior inconsistência na recriação do estilo da escrita de Mansfield (comentário que já havia sido feito neste trabalho com relação à tradução proposta por Julieta Cupertino do conto *Bliss*). Com isso, novamente fica dificultada a constatação da sutileza do sentimento de Laura com relação à postura que deve adotar frente aos trabalhadores, o que se observa no comentário ao PONTO 3, p. 155, em que se percebe o uso das palavras *realce* e *cacete* em uma mesma frase, evidenciando uma composição inadequada mesmo em se considerando a coloquialidade da fala (*“Not conspicuous enough. You see,*

with a thing like a marquee”, and he turned to Laura in his easy way, “you want to put it somewhere it’ll give you a bang slap in the eye, if you follow me.” p. 61 Steen/Brandão- - *Não dá muito realce. Sabe, um troço como um toldo – e ele virou-se para Laura com seu jeito à vontade – tem de ser armado num lugar que dê na vista pra cacete, entende?* p. 122). A supressão de trechos foi um dos fatores que dificultaram a adequada composição do efeito estético, como se evidencia através do comentário ao PONTO 5, p. 157, em que um trecho da música ensaiada por Jose foi eliminado impossibilitando a recriação do ritmo original.

Cupertino foi sensível a algumas sutilezas do original, ainda que em outras vezes sua escolha vocabular e sua pontuação tenham diminuído as possibilidades interpretativas do texto de partida, tornando-o mesmo inadequado, como se observa no comentário ao PONTO 5, p. 159, em que o sorriso de Jose é descrito como *patético* (tradução de *unsympathetic*) e que não se ajusta à situação narrada no conto. No mesmo sentido há o comentário ao PONTO 3, p. 155, em que Cupertino propõe como tradução de *it’ll give you a bang slap in the eye* o trecho *como um tapa nos olhos*, pouco adequado por não ser usual em português. Além disso, algumas das sutilezas presentes no original foram sumariamente ignoradas, diminuindo a polissemia do texto de partida, como se observa no comentário ao PONTO 10, p. 163, em que *afternoon* foi traduzido por *noite*, escolha que não se adapta a uma situação corrente de uso e que se ajusta menos ainda ao contexto do conto, em que a palavra *afternoon* se relaciona ao acontecimento da festa no jardim, associação impossível no texto de Cupertino. Além disso, sua intervenção tornou ainda mais depreciativas as características negativas atribuídas à classe operária, como se observa na passagem destacada no PONTO 11, p. 163, em que a recriação da fala da irmã do charreteiro atribuiu-lhe características ainda mais diminutivas.

Lobo criou uma tradução bastante adequada, reproduzindo as delicadas manifestações de descoberta do original e mantendo maior estabilidade com relação à recriação do estilo da escrita de Mansfield. Em seu texto há dois exemplos de busca pela equivalência fônica a fim de recriar em português a função estética presente no texto original, no que se aproxima das orientações de Haroldo de Campos, como se observa nos comentários aos PONTOS 6 e 7 (p. 160 e 161, respectivamente), em que o jogo de palavras que descrevia o recheio do sanduíche foi modificado a fim de possibilitar uma composição mais verossímil para o leitor brasileiro. Além disso, vê-se no PONTO 7 a reprodução do som emitido por uma galinha fugir do habitual a fim de possibilitar maior naturalidade ao texto, que parece bastante artificial na opção dos demais tradutores. Diga-se, ainda, que Lobo foi a única tradutora capaz de identificar alguns dos recursos poéticos do texto, recriando-os de maneira bastante delicada em português, como se observa nos comentários ao PONTO 10, da p. 163, em que notou a

sutileza da relação entre a palavra *afternoon*, com o acontecimento da festa naquele período do dia, e ao PONTO 1, em que percebeu a diferença semântica para o contexto contida em *after all*. Contudo, algumas de suas escolhas tradutórias diminuíram a intensidade do conflito de Laura sobre como se sentir frente às classes sociais menos abastadas, o que se evidencia no comentário feito ao PONTO 4, p. 155, em que foi dado menor destaque à explicitação do que leva Laura a atribuir características positivas aos trabalhadores. Além disso, no comentário ao mesmo ponto observa-se que foi a única tradutora a traduzir *tall fellow* por *homem alto*, o que diminuiu a característica de infantilidade atribuída à Laura.

Ainda, há de se destacar que em todos contos se observa a transição da protagonista de uma visão romântica da natureza, apresentada no início das histórias, em que a descrição do ambiente se ajusta aos sentimentos das personagens, para uma visão mais objetiva presente no fim do conto, momento em que a epifania já se revelou ou já começa a se revelar. As traduções aqui estudadas permitem que se perceba essa evolução das personagens, através da transposição das descrições de ambiente coerentes com os textos em inglês.

CONCLUSÃO

Primeiramente, é necessário mencionar que a experiência de confrontar os textos do *corpus* com o objetivo de avaliar a qualidade das diferentes traduções ao longo deste trabalho afinou o processo de leitura de tal sorte que elucidou pontos que haviam passado despercebidos ou ficado obscuros em nossa observação do original, por ocasião de uma primeira leitura. Isso reforça, assim, a idéia de que tradução é leitura privilegiada, capaz de ativar significados, corroborando a afirmativa de Haroldo de Campos, na esteira de Walter Benjamin, de que a tradução é capaz de revelar as concepções presentes no original.

Ao longo deste trabalho foi apresentado um levantamento histórico dos dados biográficos da autora, de sua obra e da recepção de seu trabalho na Inglaterra e no Brasil. Foi possível verificar o contexto de produção da obra de Mansfield, associando-a ao Imagismo e associando os objetivos declarados pela própria autora de sua escrita com o movimento literário do período, que buscava o afastamento das escolas literárias do século XIX e uma produção artística mais identificada com a expressão do sentimento do que com a manutenção das circunstâncias sociais. Foram vistos elementos que caracterizam a escrita de Mansfield, e que colaboram para a singeleza e densidade de seus contos. Ainda, evidenciou-se a boa recepção da escritora na Inglaterra e a grande importância da tradução de seus textos no sistema literário brasileiro, o que foi capaz de influenciar uma geração de escritores de reconhecido talento.

Em seguida, foi apresentada uma resenha crítica de cada uma das três traduções contrastadas, *Bliss*, *Miss Brill*, e *The Garden Party*. Nelas é possível destacar elementos que auxiliam na composição da significância do conto, possibilitando a leitura profunda indispensável para a tradução do texto plurissignificativo.

No capítulo seguinte foi feito um levantamento das características do conto moderno, da prosa poética e foram explicadas algumas teorias a respeito de tradução que serviram de embasamento teórico para o trabalho. Para a construção da tipificação do conto moderno foram usados os conceitos apresentados por Nadia Batella Gotlib e Ricardo Piglia que forneceram um levantamento das características do conto moderno em oposição ao conto tradicional. A prosa poética foi tratada através das ideias teóricas de Mario Laranjeira, Julia Kristeva e Massaud Moises, sendo o primeiro o que trabalhou especificamente as dificuldades inerentes à tradução de textos com forte apelo estético. A partir das contribuições desses teóricos, foi possível classificar os textos de Mansfield deste *corpus* como textos de prosa poética. Igualmente indispensável foi a aproximação das teorias da tradução com a finalidade

de seleção das visões que mais se adequavam ao objetivo do trabalho, qual seja efetuar um processo comparativo entre as traduções de Katherine Mansfield à luz da possibilidade de recriação em português da poeticidade presente no original. Foram usados os conceitos de teóricos como Mário Laranjeira, John Dryden, Friedrich Schleiermacher, Walter Benjamin, Roman Jakobson, Haroldo de Campos, José Paulo Paes, Eugene Nida, além do contraponto de Rosemary Arrojo e Lawrence Venutti. A comparação evidenciou a busca pela recuperação das agramaticalidades e dos jogos semânticos do original, amplamente defendidas por Haroldo de Campos e Mario Laranjeira. Ainda, reconfirmou uma vez mais a tese de Benjamin de que a tradução atualiza o original, despertando novas leituras. Estratégias de compensação, conforme defendidas por José Paulo Paes também foram vislumbradas, dando destaque à posição do tradutor. Essas foram algumas das teorias exemplificadas ao longo do trabalho, mas não só, já que em se tratando de prosa poética o horizonte de expectativa é sempre o da transcrição.

Como se tratou de texto estrangeiro, examinaram-se as imagens do outro, como propostas por Nora Moll, Álvaro Manuel Machado e Daniel Henri Pageaux, donde se observou a postura que o tradutor pode assumir frente ao estrangeiro e o quanto essa postura revela características daquele que observa. Levantando outros aspectos ainda relativos à postura assumida pelo tradutor, Lefevere destaca que todas as escolhas tradutórias têm uma motivação ainda que não seja consciente ou assumida pelo tradutor. A observação de várias dessas escolhas possibilitou fossem feitas generalizações acerca da tradução de alguns textos aqui considerados.

No terceiro capítulo foram apresentados os tradutores responsáveis pela introdução de Katherine Mansfield no sistema literário brasileiro, além da aproximação de trechos selecionados dos contos escolhidos. Este capítulo apresenta uma breve biografia de cada um dos tradutores e as informações alcançadas por nossa pesquisa que pudessem elucidar entendimentos a respeito de suas concepções de tradução. Em seguida, foi proposta a comparação e o estabelecimento de um quadro de semelhanças e diferenças não só das traduções com Katherine Mansfield, mas também das traduções entre si. Nele foram feitos comentários avaliativos pertinentes à comparação das traduções.

No quarto capítulo foram lançados os nossos comentários sobre as comparações feitas, destacando as características, estilos, tendências, pontos-de-vista e por que não dizer teorias de cada um dos tradutores. Nele se verifica nossa avaliação sobre as traduções comparadas, além de generalizações e considerações acerca das características reveladas pelo trabalho de cada tradutor.

Com relação às hipóteses levantadas na introdução, vê-se que, de modo geral, os tradutores buscaram reproduzir a prosa poética de Mansfield, tendo demonstrado particular atenção à escolha lexical e à reconstrução do efeito estético e sonoro. Sobre as hipóteses de que Erico Verissimo seria especialmente cuidadoso com relação à forma e adequação das escolhas lexicais à expectativa do público leitor da época, tendo em vista sua reconhecida capacidade de escritor, confirmam-se, embora seja necessário ter em conta o fato de que todos os tradutores reproduziram o estilo de Mansfield. A sensibilidade nas escolhas tradutórias de Verissimo se constatou no decorrer de todo texto, recriando uma profunda compreensão pelo elemento humano dos personagens e reiterando a postura do tradutor de valorização da literatura estrangeira. Confirma-se também a hipótese de que o tradutor teve em consideração o público alvo para quem escrevia, adequando algumas passagens às suas expectativas de melhor aceitação.

Também se confirma a hipótese de que Ana C interviria mais intensamente na interpretação do texto em inglês, reconstruindo passagens em que há sobreposição do efeito artístico sobre o significado semântico, uma vez que Ana C estabeleceu um jogo textual em que o alvo era atingir o máximo da função estética.

Com relação às traduções de *Miss Brill*, não se observou o apagamento dos recursos sintáticos e fonéticos. Inevitavelmente se processaram perdas, mas foram decorrentes da realidade lingüística dos textos envolvidos, observando-se, sempre que possível, a tentativa de reprodução do estilo do original.

Confirma-se, contudo, uma diminuição do conflito vivido por Laura, protagonista do conto *The Garden Party*, que se encontra em fase de amadurecimento. As escolhas lexicais foram as principais responsáveis por tal amenização, que não deixou de recriar um texto sutil e delicado.

Sobre a imagem e o perfil da contista recriados nas traduções, é possível constatar-se a manutenção do estilo da escritora nos textos traduzidos, o que transporta a intensidade e a singeleza de sua escrita. Em alguns casos, especialmente nos contos *Bliss* e *The Garden Party*, os questionamentos sobre a função e a postura que a mulher da sociedade da época deveria adotar foram mais enfatizados na tradução, obviamente porque o distanciamento do período cronológico entre a escrita do original e a realização do texto da tradução permitem também um distanciamento crítico e uma perspectiva já alterada pela percepção histórica do papel da mulher e, não só disso, mas de outros aspectos e temas do conto. Nesse sentido, pode-se considerar os textos da tradução de Ana C. gerados nos anos 1980, quando as questões de gênero já estão amplamente inseridas no cenário das discussões acadêmicas,

políticas e sociais. Katherine Mansfield pode ser apontada como uma das iniciadoras desses questionamentos.

Ainda no que se refere à postura adotada pelos tradutores, observa-se que todos assumiram papel ativo na transposição de seus textos, intervindo com maior ou menor intensidade de acordo com suas avaliações. Mantiveram-se, assim, visíveis aos olhos do leitor, que teve acesso em português a leituras bastante evidentes dos tradutores (como nos casos de Ana C, em *Bliss*, Cupertino, em *Miss Brill* e Lobo, em *The Garden Party*) e outras menos porosas à interpretação do tradutor (como nos casos de Sardinha, em *Bliss*, Moura/Souza, em *Miss Brill*).

Com relação às traduções trabalhadas, penso que o texto que melhor recria em português a escrita de Mansfield no conto *Bliss* seja o de Verissimo, uma vez que nele se vê transposto tanto o trabalho com o tom através do qual a narrativa se desenvolve, quanto a força das descobertas vivenciadas pela protagonista. Seu texto apresenta menor grau de variação da intensidade das escolhas tradutórias, tornando-se mais delicado e sutil, por isso próximo do original. Além disso, sua qualidade como escritor se revela na sensibilidade para a percepção e composição de trechos permeados de poeticidade, em que os jogos de palavras e os subentendidos são essenciais para a recriação da tradução. No texto de Ana César, as descobertas da protagonista são mais intensas em português, recriando um texto em que Bertha experimenta sensações mais explícitas de desejo e reflexões acerca do seu papel desempenhado na sociedade. Edla Van Steen e Eduardo Brandão produziram um texto em que em alguns momentos não se vê recriada a poeticidade do original, através de escolhas que deixam menos subentendidos e espaços para a intervenção do leitor. Julieta Cupertino produziu uma tradução em que se percebe maior variação estilística, o que também prejudica a composição delicada criada por Mansfield. Essa variação gera em muitos momentos menos espaço para atuação do leitor, diminuindo o caráter estético da escrita de Mansfield. Sardinha produziu um texto bastante análogo ao original, mas menos poroso à poeticidade e à grande sensibilidade vislumbradas em inglês.

Com relação às traduções de *Miss Brill*, é minha avaliação que a que melhor reproduz a prosa poética de Mansfield em português é a de Julieta Cupertino, uma vez que nela se percebe cuidado com a reprodução dos efeitos estéticos e uma certa compaixão para com a protagonista, tal como se percebe no texto em inglês. Edla Van Steen e Eduardo Brandão foram menos sensíveis à reprodução da poeticidade, transpondo em menor grau o ritmo elaborado do conto. Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Alexandre Barbosa de Souza também tiveram maior nível de variação das escolhas estéticas, apresentado escolhas

excessivamente formais para o contexto e revelando uma postura menos benevolente com relação à protagonista.

Sobre as traduções de *The Garden Party*, a que entendo que melhor transpõe o trabalho de Mansfield é a proposta por Luiza Lobo, por conta da percepção dos efeitos estéticos usados para construir o processo de amadurecimento da protagonista. Além disso, nela é possível vislumbrar-se procedimentos tradutórios que tornam o texto mais natural ao leitor, sem prejuízo da densidade do original. Edla Van Steen e Eduardo Brandão produziram um texto que apresenta menor grau de reprodução da sensibilidade através da qual se percebe o amadurecimento de Laura. Julieta Cupertino apresenta uma tradução em que se observam escolhas muito próximas do texto em inglês, o que diminui a naturalidade de sua escrita.

Este trabalho abre novas perspectivas de investigação, seja no que se refere aos estudos de recepção da obra de Katherine Mansfield em tradução, seja para um levantamento comparativo com outros trabalhos tradutórios. Na linha dos estudos descritivos da tradução (Gideon Toury), estimula pesquisas das atividades tradutórias em nosso país, a fim de descrever as constâncias e desvios teóricos e metodológicos nos processos e produtos de tradução da obra ficcional, especificamente no binômio inglês-português. Aponta, ainda, para a possibilidade de investigação mais ampla e profunda da influência da teoria da tradução na prática tradutória. Abre perspectivas para que se pense em fazer um levantamento dos trabalhos de interpretação da obra de Katherine Mansfield realizados nos países de língua inglesa em contraposição com aqueles levados a efeito em outros idiomas, a fim de verificar o grau e o tipo de variância interpretativa conforme o contexto do público leitor.

BIBLIOGRAFIA

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6023**: Informação e Documentação: Referências: Elaboração. Rio de Janeiro, 2002.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 14724**: Informação e Documentação: Trabalhos Acadêmicos: Apresentação. Rio de Janeiro, 2011.

AEPPLI, Enst. **El Lenguage de los Sueños**. Barcelona: Luis Miracle, 1956.

ALLEGRO, Alzira Leite Vieira. **“O Desconhecido”, de Katherine Mansfield: uma cena de desencontro**. Disponível em <www.fatea.br/seer/index.php/angulo/article/viewFile/251/208>, acesso em 28 de setembro de 2010.

ARBEX, Paula Godoi. **Erico Verissimo: tradutor**. 2002, 143 f. Tese (Doutorado em Linguística), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

ARROJO, Rosemary. As questões teóricas da tradução e a desconstrução do logocentrismo: algumas reflexões. **DELTA**, São Paulo, p. 41-53, 1990. Vol. 6, nº 1.

_____. A tradução como paradigma dos intercâmbios intralingüísticos. **Alfa**, São Paulo, 36: 67-80, 1992.

_____. **Oficina de Tradução: A Teoria na Prática**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2005. (Série Princípios).

_____. Os ‘Estudos da Tradução’ como Área de Pesquisa Independente: Dilemas e Ilusões de uma Disciplina em (Des)Construção. **DELTA**, p. 423-454, 1998. Vol. 14, nº2.

_____. Tradução. In JOBIM, José Luis. (org.). **Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 411-441.

BASSNET, Susan. **Estudos de Tradução**. Tradução Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gubelkian, 2003.

BATTISTI, Patrícia Stafusa Sala. **A crítica de tradução em Antoine Berman: reflexo de uma concepção anti-etnocêntrica da tradução**., 2000, 140 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2000 Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000199299>>, acesso em 16 de maio de 2011.

BRANCO, Lucia Castello (Org.). **A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin: Quatro traduções para o português.** Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

_____. **O Que É Escrita Feminina.** São Paulo: Brasiliense, 1991. (Coleção Primeiros Passos).

BURKHARDT, Florian. **The Pear Tree As a Sexual Symbol in Katherine Mansfield's "Bliss"**. Disponível em <<http://www.grin.com/en/e-book/46353/the-pear-tree-as-a-sexual-symbol-in-katherine-mansfield-s-bliss>>, acesso em 11 de julho de 2011.

CAMPOS, Geir. **O que é tradução.** 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Coleção Primeiros Passos).

CAMPOS, Haroldo. Da Tradução como criação e como Crítica. In: _____. **Metalinguagens e outras Metas.** São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 31-48.

_____. Paul Valéry e a Poética da Tradução. In: COSTA, Luiz Angélico da (org.) **Limites da Traduzibilidade.** Salvador: EDUFBA, 1996. p. 201-216.

_____. Tradução e Reconfiguração do Imaginário: o tradutor como transfigidor. In: COULTHARD, Malcolm (org.). **Tradução: teoria e prática.** Florianópolis, Editora da UFSC, 1991. p. 17-31.

CARPEAUX, Otto Maria. **Ensaio Reunidos.** Rio de Janeiro: UniverCidade & Topbooks, 1999. V. 1.

CARVALHAL, Tania Franco. **O Próprio e o Alheio.** Ensaio de Literatura Comparada. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** Tradução: Criatina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema, 1982.

CÉSAR, Ana Cristina. **Crítica e Tradução.** São Paulo: Ática, 1999.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O Narrador Ensimesmado: O foco narrativo em Virgílio Ferreira.** São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio, 47).

ECO, Umberto. **Quase a Mesma Coisa.** Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature within the Literary Poysystem. In: GNISCI, Armando. (org.) **Introducción a la Literatura Comparada**. Barcelona: Editorial Crítica, 2002. p. 192-197.

FONSECA, Danielle. **Rimas de Ventos e Velas** – Entrevista com a Tradutora Luiza Lobo. Disponível em: <<http://www.portalliteral.terra.com.br/artigos/rimas-de-ventos-e-velas-entrevista-com-a-tradutora-luiza-lobo> em 4/5/2009>, acesso em 11 de maio de 2010.

GENTZLER, Edwin. **Teorias Contemporâneas da Tradução**. Tradução Marcus Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

GOMES, Adriana de Freitas. **A Voz da Mulher no Contexto Tradutório: Análise da Tradução de “Bliss”, de Katherine Mansfield, para o português, por Ana Cristina César**. 2006, 170 . Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2006.

GONÇALVES, Letícia de Souza. **A reescritura de Katherine Mansfield por Érico Veríssimo: análise descritiva da tradução para o português de “Bliss & Other Stories”**. 2008, 111. Dissertação (Mestrado em Literatura e Vida Social). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de São Paulo, Assis, 2008.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do Conto**. 11ª ed. São Paulo: Ática, 2006. (Série Princípios).

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Traduzido por Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 26ª ed. São Paulo: Cultrix, 2011.

_____. **Linguística. Poética. Cinema**. Vários Tradutores. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Debates).

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Traduzido por Lúcia Helena França Ferraz. Debates. São Paulo: Perspectiva, 1969.

KUHN, Denise Campos e Silva. **A tradução da prosa poética: “Bliss” de Katheine Mansfield em português**. 2003, 154 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual de São Paulo, Araraquara, 2003.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da Tradução**. São Paulo: EDUSP, 2003.

LARBAUD, Valery. **Sob a Invocação de São Jerônimo**. Ensaios sobre a arte e as técnicas de tradução. São Paulo: Mandarin, 2001.

LEFEVERE, André. **Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária**. Tradução Claudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **Aprendendo a Viver**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

LOBO, Luiza. **Crítica sem Juízo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

LONGMAN DICTIONARY OF ENGLISH LANGUAGE AND CULTURE. Essex: Longman, 1992.

MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura**. Lisboa: Edições 70, 1988.

MANSFIELD, Katherine. **A Festa e outros contos**. Tradução Julieta Cupertino. 3ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

_____. **As Filhas do Falecido Coronel e outras histórias**. Tradução Luiza Lobo e Maura Sardinha. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

_____. **Aula de Canto e outros contos**. Tradução Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

_____. **Bliss**. Londres: Penguin Books, 2011.

_____. **Contos**. Traduzido por Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **Diário & Cartas**. Tradução Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

_____. **Felicidade e outros contos**. Tradução Julieta Cupertino. 3ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

_____. **Je ne parle pas français e outros contos**. Tradução Julieta Cupertino. 2ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

_____. **Journal of Katherine Mansfield**: Edited by John Middleton Murry. New York: The Ecco Press, 1983.

_____. **Numa pensão alemã**. Tradução Julieta Cupertino. 2ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

_____. **The Garden Party**. New York: Alfred A. Knopf, 1922.

MARIA, Luiza de. **O que é conto**. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Coleção Primeiros Passos).

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **A leitora e seus personagens**. Rio de Janeiro: Graphia, 1992.

MILTON, John. **Tradução: Teoria e Prática**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária. Prosa II**. 20ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

MOLL, Nora. Imágenes Del “Outro”. La literatura y los estúdios interculturales. In: GNISCI, Armando (org.). **Introducción a la Literatura Comparada**. Barcelona: Editorial Crítica, 2002. p. 347-389.

NIDA, Eugene. Principles of Correspondence. In: VENUTI, Lawrence. **The Translation Studies Reader**. London and New York: Routledge, 2001. p. 126- 140.

PAES, José Paulo. **Tradução: a ponte necessária**. São Paulo: Ática, 2008.

PIETZSCHKE, Fritz e WIMMER, Franz. **Michaelis. Dicionário Ilustrado Inglês-Português**. 50ª Ed. São Paulo: Melhoramentos, 1994.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Traduzido por José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

QUINTANA, Mário. **A tradução e seus problemas**. *Folha de S. Paulo*, 01/09/1980, p. 19. <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1980/9/1/21>>, acesso em 9 de setembro de 2011.

ROCHA, Ruth e PIRES, Hindenburg da Silva. **Minidicionário Enciclopédico Escolar Ruth Rocha**. 3ªed. São Paulo: Scipione, 1996.

RÓNAI, Paulo. **Escola de Tradutores**. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde, 1952.

SANTOS, Maria de Lurdes Rodrigues dos. **A violência urbana na obra ficcional de Edla Van Steen**. 2004, 105 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Centro de Comunicação e Expressão. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

SCHLEIERMACHER, Friedrich E. D. Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir. Tradução: Celso Braidão. In: **Princípios**, Natal, p. 233-265, jan./jun. 2007. V. 14, n. 21.

TODORÓV, T. **Os Gêneros do Discurso**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TOURY, Gideon. The Nature and Role of Norms in Translation. In: VENUTI, Lawrence. **The Translation Studies Reader**. London and New York: Routledge, 2001. p. 198-212.

VENUTI, Lawrence. Invisibility. In: _____. **The Translator's Invisibility**. London and New York: Routledge, 1995. p. 1-42.

VERISSIMO, Erico. **As mãos de meu filho**. Porto Alegre: Meridiano, 1942.

_____. **Solo de clarineta**. Vol. 1. 20ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WYLER, Lia. **Línguas, Poetas e Bacharéis. Uma Crônica da Tradução no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Sites consultados:

[http:// www.aguaforte.com](http://www.aguaforte.com), acesso em 5 de setembro de 2010.

[http:// www.dictionary.cambridge.org](http://www.dictionary.cambridge.org), acesso em 20 de outubro de 2011.

<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/portugues/0031.html>, acesso em 20 de outubro de 2011.

<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/I/imagismo.htm>, acesso em 5 de agosto de 2011.

http://www.katherinemansfield.com/mansfield/her_write.asp, acesso em 5 de agosto de 2011.

[http:// www. mac101dictionary.com](http://www.mac101dictionary.com), acesso em 2 de novembro de 2011.

<http://www.websters-online-dictionary.org>, acesso em 2 de novembro de 2011.

ANEXOS

Bliss

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

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

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

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

'Yes, M'm'

'And has the fruit come?'

'Yes, M'm. Everything's come.'

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

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

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

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

'Shall I turn on the light, M'm?'

'No, thank you. I can see quite well.'

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

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

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

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

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

'Has she been good, Nanny?'

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

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

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

'Oh, Nanny, do let me finish giving her her supper while you put the bath things away.'

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

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

'Oh, I must!' said she.

Very offended, Nanny handed her over.

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

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

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

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

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

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

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

‘You’re wanted on the telephone,’ said Nanny, coming back in triumph and seizing *her* Little B.

Down she flew. It was Harry.

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

‘Yes, perfectly. Oh, Harry!’

‘Yes?’

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

‘What is it?’ rapped out the little voice.

‘Nothing. *Entendu*,’ said Bertha, and hung up the receiver, thinking how much more than idiotic civilization was.

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

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

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

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

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

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

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

The windows of the drawing-room opened on to a balcony overlooking the garden. At the far end, against the wall, there was a tall, slender pear tree in fullest, richest bloom; it stood perfect, as though becalmed against the jade-green sky. Bertha could't help feeling, even from this distance, that it had no a single bud or a faded petal. Down below, in the garden beds, the red and yellow tulips, heavy with flowers, seemed to lean upon the dusk. A grey cat, dragging its belly, crept across the lawn, and a black one, its shadow, trailed after. The sight of them, so intent and so quick, gave Bertha a curious shiver.

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

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

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

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

Really – really – she had everything. She was young. Harry and she were as much in love as ever, and they got on together splendidly and were really good pals. She had an adorable baby. They didn't have to worry about money. They had this absolutely satisfactory

house and garden. And friends – modern, thrilling friends, writers and painters and poets or people keen on social questions – just the kind of friends they wanted. And then there were books, and there was music, and she had found a wonderful little dressmaker, and they were going abroad in the summer, and their new cook made the most superb omelettes...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

‘But how dreadful!’ she cried.

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

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

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

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

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

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

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

‘There he is, now.’

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

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

‘I wonder if Miss Fulton has forgotten?’

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

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

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

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

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

‘Am I late?’

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

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

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

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

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

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

‘The man who wrote *Love in False Teeth*?’

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

What she meant by that she did not know, and what would happen after that she could not imagine.

While she thought like this she saw herself talking and laughing. She had to talk because of her desire to laugh.

'I must laugh or die.'

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

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

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

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

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

At that moment Miss Fulton ‘gave the sign’.

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

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

‘There!’ she breathed.

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

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

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

Then the light was snapped on and face made the coffee and Harry said: ‘My dear Mrs Knight, don’t ask me about my baby. I never see her. I shan’t feel the slightest interest in her until she has a lover,’ and Mug took his eye out of the conservatory for a moment and then put it under glass again and Eddie Warren drank his coffee and set down the cup with a face of anguish as though he had drunk and seen the spider.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

'No, thanks, old chap.'

Bertha squeezed her hand for that as she shook it.

'Good night, good-bye,' she cried from the top step, feeling that this self of hers was taking leave of them for ever.

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

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

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

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

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

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

‘Let me help you.’

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

And Eddie and she were left by the fire.

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

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

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

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

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

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

‘Good-bye. Thank you so much.’

‘Good-bye,’ said Bertha.

Miss Fulton held her hand a moment longer.

‘Your lovely pear tree!’ she murmured.

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

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

‘Your lovely pear tree – pear tree – pear tree!’

Bertha simply ran over to the long windows.

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

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

(MANSFIELD, 2011: 1-22)

Miss Brill

Although it was so brilliantly fine – the blue sky powdered with gold and great spots of light like white wine splashed over the Jardins Publiques – Miss Brill was glad that she had decided on her fur. The air was motionless, but when you opened your mouth there was just a faint chill, like a chill from a glass of iced water before you sip, and now and again a leaf came drifting – from nowhere, from the sky. Miss Brill put up her hand and touched her fur. Dear little thing! It was nice to feel it again. She had taken it out of its box that afternoon, shaken out the moth powder, given it a good brush, and rubbed the life back into the dim little eyes. “What has been happening to me?” said the sad little eyes. Oh, how sweet it was to see them snap at her again from the red eiderdown!... But the nose, which was of some black composition, wasn’t at all firm. It must have had a knock, some how. Never mind – a little dab of black sealing-wax when the time came – when it was absolutely necessary... Little rogue! Yes, she really felt like that about it. Little rogue biting its tail just by her left ear. She could have taken it off and laid it on her lap and stroked it. She felt a tingling in her hands and arms, but that came from walking, she supposed. And when she breathed, something light and sad – no, not sad, exactly – something gentle seemed to move in her bosom.

There were a number of people out this afternoon, far more than last Sunday. And the band sounded louder and gayer. That was because the Season had begun. For although the band played all the year round on Sundays, out of season it was never the same. It was like some one playing with only the family to listen.; it didn’t care how it played if there weren’t any strangers present. Wasn’t the conductor wearing a new coat, too? She was sure it was new. He scraped with his foot and flapped his arms like a rooster about to crow, and the

bandsmen sitting in the green rotunda blew out their cheeks and glared at the music. Now there came a little “flutey” bit – very pretty!- a little chain of bright drops. She was sure it would be repeated. It was; she lifted her head and smiled.

Only two people shared her “special” seat: a fine old man in a velvet coat, his hands clasped over a huge carved walking-stick, and a big old woman, sitting upright, with a roll of knitting on her embroidered apron. They did not speak. This was disappointing, for Miss Brill always looked forward to the conversation. She had become really quite expert, she thought, at listening as though she didn’t listen, at sitting in other people’s lives just for a minute while they talked round her.

She glanced, sideways, at the old couple. Perhaps they would go soon. Last Sunday, too, hadn’t been as interesting as usual. An Englishman and his wife, he wearing a dreadful Panama hat and she button boots. And she’d gone on the whole time about how she ought to wear spectacles; she knew she needed them; but it was no good getting any; they’d be sure to break and they’d never keep on. And he’d been so patient. He’d suggested everything – gold rims, the kind that curve round your ears, little pads inside the bridge. No, nothing would please her. “They’ll always be sliding down my nose!” Miss Brill had wanted to shake her.

The old people sat on the bench, still as statues. Never mind, there was always the croud to watch. To and fro, in front of the flower beds and the band rotunda, the couples and groups paraded, stopped to talk, to greet, to buy a handful of flowers from the old beggar who had his tray fixed to the railings. Little children ran among them, swooping and laughing; little boys with big white silk bows under their chins, little girls, little French dolls, dressed up in velvet and lace. And sometimes a tiny staggerer came suddenly rocking into the open from under the trees, stopped, stared, as suddenly sat down “flop”, until its small high-stepping mother, like a young hen, rushed scolding to its rescue. Other people sat on the benches and green chairs, but they were nearly always the same, Sunday after Sunday, and – Miss Brill had often noticed – there was something funny about nearly all of them. They were odd, silent, nearly all old, and from the way they stared they looked as though they’d just come from dark little rooms or even – even cupboards!

Behind the rotunda the slender trees with yellow leaves drooping, and through them just a line of sea, and beyond the blue sky with gold veined clouds.

Tum-tum-tum tiddle-um! Tiddle-um! Tum tiddley-um tum ta! Blew the band.

Two young girls in red came by and two young soldiers in blue met them, and they laughed and paired and went off arm-in-arm. Two peasant women with funny straw hats passed, gravely, leading beautiful smoke-coloured donkeys. A cold, pale nun hurried by. A

beautiful woman came along and dropped her bunch of violets, and a little boy ran after to hand them to her, and she took them and threw them away as if they'd been poisoned. Dear me! Miss Brill didn't know whether to admire that or not! And now a ermine toque and a gentleman in gray met just in front of her. He was tall, stiff, dignified, and she was wearing the ermine toque she'd bought when her hair was yellow. Now everything, her hair, her face, even her eyes, was the same colour as the shabby ermine, and her hand, in its cleaned glove, lifted to dab her lips, was a tiny yellowish paw. Oh, she was so pleased to see him – delighted! She rather thought they were going to meet that afternoon. She described where she'd been – everywhere, here, there, along by the sea. The day was so charming – didn't he agree? And wouldn't he, perhaps?... But he shook his head, lighted a cigarette, slowly breathed a great deep puff into her face, and even while she was still talking and laughing, flicked the match away and walked on. The ermine toque was alone; she smiled more brightly than ever. But even the band seemed to know what she was feeling and played more softly, played tenderly, and the drum beat, "The Brute! The Brute!" over and over. What would she do? What was going to happen now? But as Miss Brill wondered, the ermine toque turned, raised her hand as though she'd seen someone else, much nicer, just over there, and pattered away. And the band changed again and played more quickly, more gayly than ever, and the old couple on Miss Brill's seat got up and marched away, and such a funny old man with long whiskers hobbled along in time to the music and was nearly knocked over by four girls walking abreast.

Oh, how fascinating it was! How she enjoyed it! How she loved sitting here, watching it all! It was like a play. It was exactly like a play. Who could believe the sky at the back wasn't painted? But it wasn't until a little brown dog had been trotted on solemn and then slowly trotted off, like a little "theatre" dog, a little dog that had been drugged, that Miss Brill discovered what it was that made it so exciting. They were all on stage. They weren't only the audience, not only looking on, they were acting. Even she had a part and came every Sunday. No doubt somebody would have noticed if she hadn't been there; she was part of the performance after all. How strange she'd never thought of it like that before! And yet it explained why she made such point of starting from home at just the same time each week – so not to be late for the performance – and it also explained why she had a queer, shy feeling at telling her English pupils how she spent her Sunday afternoons. No wonder! Miss Brill nearly laughed out loud. She was on the stage. She thought of the old invalid gentleman to whom she read the newspaper four afternoons a week while he slept in the garden. She had got quite used to the frail head on the cotton pillow, the hollowed eyes, the open mouth and the high pinched nose. If he'd been dead she mightn't have noticed for weeks; she wouldn't

have minded. But suddenly he knew he was having the paper read to him by an actress! “An actress!” The old head lifted; two points of light quivered in the old eyes. “An actress – are ye?” And Miss Brill smoothed the newspaper as though it were the manuscript of her part and said gently: “Yes, I have been an actress for a long time.”

The band had been having a rest. Now they started again. And what they played was warm, sunny, yet there was just a faint chill – a something, what was it? – not sadness – no, not sadness – a something that made you want to sing. The tune lifted, lifted, the light shone; and it seemed to Miss Brill that in another moment all of them, all the whole company, would begin singing. The young ones, the laughing ones who were moving together, they would begin and the men’s voices, very resolute and brave, would join them. And then she too, she too, and the others on the benches – they would come in with a kind of accompaniment – something low, that scarcely rose or fell, something so beautiful-moving... And Miss Brill’s eyes filled with tears and she looked smiling at all the members of the company. Yes, we understand, she thought – though what they understood she didn’t know.

Just at that moment a boy and a girl came and sat down where the old couple had been. They were beautifully dressed; they were in love. The hero and heroine, of course, just arrived from his father’s yacht. And still soundlessly singing, still with that trembling smile, Miss Brill prepared to listen.

“No, not now,” said the girl. “Not here, I can’t.”

“But why? Because of that stupid old thing at the end there?” asked the boy. “Why does she come here at all – who wants her? Why doesn’t she keep her silly old mug at home?”

“It’s her fu-ur which is so funny,” giggled the girl. “It’s exactly like a fried whiting.”

“Ah, be off with you!” said the boy in an angry whisper. Then: “Tell me, ma petite chère-”

“No, not here,” said the girl. “Not yet.”

.....

On her way home she usually bought a slice of honey cake at the baker’s. It was her Sunday treat. Sometimes there was an almond in her slice, sometimes not. It made a great difference. If there was an almond it was like carrying home a tiny present – a surprise – something that might very well not have been there. She hurried on the almond Sundays and struck the match for the kettle in quite a dashing way.

But to-day she passed the baker’s by, climbed the stairs, went into the little dark room – her room like a cupboard – and sat down on the red eiderdown. She sat there for a long time. The box that the fur came out of was on the bed. She unclasped the necklet quickly;

quickly, without looking, laid it inside. But when she put the lid on she thought she heard something crying.

(MANSFIELD, 1922: 182-9)

The Garden Party

AND after all the weather was ideal. They could not have had a more perfect day for a garden-party if they had ordered it. Windless, warm, the sky without a cloud. Only the blue was veiled with a haze of light gold, as it is sometimes in early summer. The gardener had been up since dawn, moving the lawns and sweeping them, until the grass and the dark flat rosettes where the daisy plants had been seemed to shine. As for the roses, you could not help feeling they understood that roses are the only flowers that impress people at garden-parties; the only flowers that everybody is certain of knowing. Hundreds, yes, literally hundreds, had come out in a single night, the green bushes bowed down as though they had been visited by archangels.

Breakfast was not yet over before the men came to put up the marquee.

“Where do you want the marquee put, mother?”

“My dear child, it’s no use asking me. I’m determined to leave everything to you children this year. Forget I am your mother. Treat me as an honoured guest.”

But Meg could not possibly go and supervise the men. She had washed her hair before breakfast, and she sat drinking her coffee in a green turban, with a dark wet curl stamped on each cheek. Jose, the butterfly, always came down in a silk petticoat and a kimono jacket.

“You’ll have to go, Laura; you’re the artistic one.”

Away Laura flew, still holding her piece of bread-and-butter. It’s so delicious to have an excuse for eating out of doors, and besides, she loved having to arrange things; she always felt she could do it so much better than anybody else.

Four men in their shirt-sleeves stood grouped together on the garden path. They carried staves covered with rolls of canvas, and they had gig tool-bags slung on their backs. They looked impressive. Laura wished now that she had not got the bread-and-butter, but there was nowhere to put it, and she couldn’t possibly throw it away. She blushed and tried to look severe and even a little bit short-sighted as she came up to them.

“Good morning,” she said, copying her mother’s voice. But that sounded so fearfully affected that she was ashamed, and stammered like a little girl, “Oh – er – have you come – is it about the marquee?”

“That’s right, miss,” said the tallest of the men, a lanky, freckled fellow, and he shifted his tool-bag, knocked back his straw hat and smiled down at her. “That’s about it.”

His smile was so easy, so friendly that Laura recovered. What nice eyes he had, small, but such a dark blue! And now she looked at the others, they were smiling too. “Cheer up, we won’t bite,” their smile seemed to say. How very nice workmen were! And what a beautiful morning! She mustn’t mention the morning; she must be business-like. The marquee.

“Well, what about the lily-lawn? Would that do?”

And she pointed to the lily-lawn with the hand that didn’t hold the bread-and-butter. They turned, they stared in the direction. A little fat chap thrust out his under-lip, and the tall fellow frowned.

“I don’t fancy it,” said he. “Not conspicuous enough. You see, with a thing like a marquee,” and he turned to Laura in his easy way, “you want to put it somewhere where it’ll give you a bang slap in the eye, if you follow me.”

Laura’s upbringing made her wonder for a moment whether it was quite respectful of a workman to talk to her of bangs slap in the eye. But she did quite follow him.

“A corner of the tennis-court,” she suggested. “But the band’s going to be in one corner.”

“H’m, going to have a band, are you?” said another of the workmen. He was pale. He had a haggard look as his dark eyes scanned the tennis-court. What was he thinking?

“Only a very small band,” said Laura gently. Perhaps he wouldn’t mind so much if the band was quite small. But the tall fellow interrupted.

“Look here, miss, that’s the place. Against those trees. Over there. That’ll do fine.”

Against the karakas. Then the karaka-trees would be hidden. And they were so lovely, with their broad, gleaming leaves, and their clusters of yellow fruit. They were like trees you imagined growing on a desert island, proud, solitary, lifting their leaves and fruits to the sun in a kind of silent splendor. Must they be hidden by a marquee?

They must. Already the men had shouldered their staves and were making for the place. Only the tall fellow was left. He bent down, pinched a sprig of alender, put his thumb and forefinger to his nose and snuffed up the smell. When Laura saw that gesture she forgot all about the karakas in her wonder at him caring for thins like that – caring for the smell of lavender. How many men that she knew would have done such a thing? Oh, how

extraordinarily nice workmen were, she thought. Why couldn't she have workmen as friends rather than the silly boys she danced with and who came to Sunday night supper? She would get on much better with men like these.

It's all the fault, she decided, as the tall fellow drew something on the back of an envelope, something that was to be looped up or left to hang, of these absurd class distinctions. Well, for her part, she didn't feel them. Not a bit, not an atom... And now there came the chock-chock of wooden hammers. Some one whistled, some one sang out, "Are you right there, matey?" "Matey!" The friendliness of it, the – the -. Just to prove how happy she was, just to show the tall fellow how at home she felt, and how she despised stupid conventions, Laura took a big bite of her bread-and-butter as she stared at the little drawing. She felt just like a work-girl.

"Laura, Laura, where are you? Telephone, Laura!" a voice cried from the house.

"Coming!" Away she skimmed, over the lawn, up the path, up the steps, across the veranda, and into the porch. In the hall her father and Laurie were brushing their hats ready to go to the office.

"I say, Laura," said Laurie very fast, "you might give a squiz at my coat before this afternoon. See if it wants pressing."

"I will," said she. Suddenly she couldn't stop herself. She ran at Laurie and gave him a small, quick squeeze. "Oh, I do love parties, don't you?" gasped Laura.

"Ra-ther," said Laurie's warm, boyish voice, and he squeezed his sister too, and gave her a gentle push. Dash off to the telephone, old girl."

The telephone. "Yes, yes; oh yes. Kitty? Good morning, dear. Come to lunch? Do, dear. Delighted, of course. It will be a very scratch meal – just the sandwich crusts and broken meringue-shells and what's left over. Yes, isn't it a perfect morning? Your white? Oh, I certainly should. One moment – hold the line. Mother's calling." And Laura sat back. "What, mother? Can't hear."

Mrs. Sheridan's voice floated down the stairs. "Tell her to wear that sweet hat she had on last Sunday."

"Mother says you're to wear that sweet hat you had on last Sunday. Good. One o'clock. Bye-bye."

Laura put back the receiver, flung her arms over her head, took a deep breath, stretched and let them fall. "Huh," she sighed, and the moment after the sigh she sat up quickly. She was still, listening. All the doors in the house seemed to be open. The house was alive with soft, quick steps and running voices. The green baize door that led to the kitchen

regions swung open and shut with a muffled thud. And now there came a long, chuckling absurd sound. It was the heavy piano being moved on its stiff castors. But the air! If you stopped to notice, was the air always like this? Little faint winds were playing chase, in at the tops of the windows, out at the doors. And there were two tiny spots of sun, one on the inkpot, one on a silver photograph frame, playing too. Darling little spots. Especially the one on the inkpot lid. It was quite warm. A warm little silver star. She could have kissed it.

The front door bell pealed, and there sounded the rustle of Sadie's print skirt on the stairs. A man's voice murmured; Sadie answered careless, "I'm sure I don't know. Wait. I'll ask Mrs Sheridan."

"What is it, Sadie?" Laura came into the hall.

"It's the florist, Miss Laura."

It was, indeed. There, just inside the door, stood a wide, shallow tray full of pots of pink lilies. No other kind. Nothing but lilies, big pink flowers, wide open, radiant, almost frighteningly alive on bright crimson stems.

"O-oh, Sadie!" said Laura, and the sound was like a little moan. She crouched down as if to warm herself at that blaze of lilies; she felt they were in her fingers, on her lips, growing in her breast.

"It's some mistake," she said faintly. "Nobody ever ordered so many. Sadie, go and find mother."

But at that moment Mrs. Sheridan joined them.

"It's quite right," she said calmly. "Yes, I ordered them. Aren't they lovely?" She pressed Laura's arm. "I was passing the shop yesterday, and I saw them in the window. And I suddenly thought for once in my life I shall have enough canna lilies. The garden-party will be a good excuse."

"But I thought you said you didn't mean to interfere," said Laura. Sadie had gone. The florist's man was still outside at his van. She put her arm round her mother's neck and gently, very gently, she bit her mother's ear.

"My darling child, you wouldn't like a logical mother, would you? Don't do that. Here's the man."

He carried more lilies still, another whole tray.

"Bank them up, just inside the door, on both sides of the porch, please," said Mrs. Sheridan. "Don't you agree, Laura?"

"Oh, I do, mother."

In the drawing-room Meg, Jose and good little Hans had at last succeeded in moving the piano.

“Now, if we put this chesterfield against the wall and move everything out of the room except the chairs, don’t you think?”

“Quite.”

“Hans, move these tables into the smoking-room, and bring a sweeper to take these marks off the carpet and – one moment, Hans –” Jose loved giving orders to servants, and they loved obeying her. She always made them feel they were taking part in some drama. “Tell mother and Miss Laura to come here at once.”

“Very good, Miss Jose.”

She turned to Meg. “I want to hear what the piano sounds like, just in case I’m asked to sing this afternoon. Let’s try over ‘This life is Weary.’”

Pom! Ta-ta-ta Tee-ta! The piano burst out so passionately that Jose’s face changed. She clasped her hands. She looked mournfully and enigmatically at her mother and Laura as they came in.

“This Life is Wee-ary, A Tear – a Sigh. A Love that Chan-ges, And then... Good-bye!”

But at the word “Good-bye,” and although the piano sounded more desperate than ever, her face broke into a brilliant, dreadfully unsympathetic smile.

“Aren’t I in good voice, mummy?” she beamed.

“This Life is Wee-ary, Hope Comes to Die. A Dream – a Wakening.”

But now Sadie interrupted them. “What is it, Sadie?”

“If you please, m’m, cook says have you got the flags for the sandwiches?”

“The flags for the sandwiches, Sadie?” echoed Mrs. Sheridan dreamly. And the children knew by her face that she hadn’t got them. “Let me see.” And she said to Sadie firmly. “Tell cook I’ll let her have them in ten minutes.

Sadie went.

“Now, Laura,” said her mother quickly, “come with me into the smoking-room. I’ve got the names somewhere on the back of an envelope. You’ll have to write them down for me. Meg, go upstairs this minute and take that wet thing off your head. Jose, run and finish dressing this instant. Do you hear me, children, or shall I have to tell your father when he comes home to-night? And – and, Jose, pacify cook if you do go into the kitchen, will you? I’m terrified of her this morning.”

The envelope was found at last behind the dining-room clock, though how it had got there Mrs. Sheridan could not imagine.

“One of you children must have stolen it out of my bag, because I remember vividly – cream cheese and lemon-curd. Have you done that?”

“Yes.”

“Egg and” – Mrs. Sheridan held the envelope away from her. “It looks like mice. It can’t be mice, can it?”

“Olive, pet,” said Laura, looking over her shoulder.

“Yes, of course, olive. What a horrible combination it sounds. Egg and olive.”

They were finished at last, and Laura took them off to the kitchen. She found Jose there pacifying the cook, who did not look at all terrifying.

“I have never seen such exquisite sandwiches,” said Jose’s rapturous voice. “How many kinds did you say there were, cook? Fifteen?”

“Fifteen, Miss Jose.”

“Well, cook, I congratulate you.”

Cook swept up crusts with the long sandwich knife, and smiled broadly.

“Godber’s has come,” announced Sadie, issuing out of the pantry. She had seen the man pass the window.

That meant the cream puffs had come. Godber’s were famous for their cream puffs. Nobody ever thought of making them at home.

“Bring them in and put them on the table, my girl,” ordered cook.

Sadie brought them in and went back to the door. Of course Laura and Jose were far too grown-up to really care about such things. All the same, they couldn’t help agreeing that the puffs looked very attractive. Very. Cook became arranging them, shaking off the extra icing sugar.

“Don’t they carry one back to all one’s parties?” said Laura.

“I suppose they do,” said practical Jose, who never liked to be carried back. “They look beautifully light and feathery, I must say.”

“Have one each, my dears,” said cook in her comfortable voice. “Yer ma won’t know.”

Oh, impossible. Fancy cream puffs soon after breakfast. The very idea made one shudder. All the same, two minutes later Jose and Laura were licking their fingers with that absorbed inward look that only comes from whipped cream.

“Let’s go into the garden, out by the back way,” suggested Laura. “I want to see how the men are getting on with the marquee. They’re such awfully nice men.”

But the back door was blocked by cook, Sadie, Godber’s man and Hans.

Something had happened.

“Tuk-tuk-tuk,” clucked cook like an agitated hen. Sadie had her hand clapped to her cheek as though she had toothache. Hans’s face was screwed up in the effort to understand. Only Godber’s man seemed to be enjoying himself; it was his story.

“What’s the matter? What’s happened?”

“There’s been a horrible accident,” said Cook. “A man killed.”

“A man killed! Where? How? When?”

But Godber’s man wasn’t going to have his story snatched from under his very nose.

“Know those little cottages just below here, miss? Know them? Of course, she knew them. “Well, there’s a young chap living there, name of Scott, a carter. His horse shied at a traction-engine, corner of Hawke Street this morning, and he was thrown out on the back of his head. Killed.”

“Dead!” Laura stared at Godber’s man.

“Dead when they picked him up”, said Godber’s man with relish. “They were taking the body home as I come up here.” And he said to the cook, “He’s left a wife and five little ones.”

“Jose, come here.” Laura caught hold of her sister’s sleeve and dragged her through the kitchen to the other side of the green baize door. There she paused and leaned against it. “Jose!” she said, horrified, “however are we going to stop everything?”

“Stop everything, Laura!” cried Jose in astonishment. “What do you mean?”

“Stop the garden-party, of course.” Why did Jose pretend?

But Jose was still more amazed. “Stop the garden-party? My dear Laura, don’t be so absurd. Of course we can’t do anything of the kind. Nobody expects us to. Don’t be so extravagant.”

“But we can’t possibly have a garden-party with a man dead just outside the front gate.”

That really was extravagant, for the little cottages were in a lane to themselves at the very bottom of a steep rise that led up to the house. A broad road ran between. True, they were far too near. They were the greatest possible eyesore, and they had no right to be in that neighbourhood at all. They were little mean dwellings painted a chocolate brown. In the garden patches there was nothing but cabbage stalks, sick hens and tomato cans. The very

smoke coming out of their chimneys was poverty-stricken. Little rags and shreds of smoke, so unlike the great silvery plumes that uncurled from the Sheridan's chimneys. Washerwomen lived in the lane and sweeps and a cobbler, and a man whose house-front was studded all over with minute bird-cages. Children swarmed. When the Sheridan's were little they were forbidden to set foot there because of the revolting language and of what they might catch. But since they were grown up, Laura and Laurie on their prowls sometimes walked through. It was disgusting and sordid. They came out with a shudder. But still one must go everywhere; one must see everything. So through they went.

"And just think of what the band would sound like to that poor woman," said Laura.

"Oh, Laura!" Jose began to be seriously annoyed. "If you're going to stop a band playing every time some one has an accident, you'll lead a very strenuous life. I'm every bit as sorry about it as you. I feel just as sympathetic." Her eyes hardened. She looked at her sister just as she used to when they were little and fighting together. "You won't bring a drunken workman back to life by being sentimental," she said softly.

"Drunk! Who said he was drunk?" Laura turned furiously on Jose. She said, just as they had used to say on those occasions, "I'm going straight up to tell mother."

"Do, dear," cooed Jose.

"Mother, can I come into your room?" Laura turned the big glass door-knob.

"Of course, child. Why, what's the matter? What's given you such a colour?" And Mrs. Sheridan turned round from her dressing-table. She was trying on a new hat.

"Mother, a man's been killed," began Laura.

"Not in the garden?" interrupted her mother.

"No, no!"

"Oh, what a fright you gave me!" Mrs Sheridan sighed with relief, and took off the big hat and held it on her knees.

"But listen, mother," said Laura. Breathless, half-choking, she told the dreadful story. "Of course, we can't have our party, can we?" she pleaded. "The band and everybody arriving. They'd hear us, mother; they're nearly neighbours!"

To Laura's astonishment her mother behaved just like Jose; it was harder to bear because she seemed amused. She refused to take Laura seriously.

"But, my dear child, use your common sense. It's only by accident we've heard of it. If some one had died there normally – and I can't understand how they keep alive in those poky little holes – we should still be having our party, shouldn't we?"

Laura had to say “yes” to that, but she felt it was all wrong. She sat down on her mother’s sofa and pinched the cushion frill.

“Mother, isn’t it terribly heartless of us?” she asked.

“Darling!” Mrs. Sheridan got up and came over to her, carrying the hat. Before Laura could stop her she had popped it on. “My child!” said her mother, “the hat is yours. It’s made for you. It’s much too young for me. I have never seen you look such a picture. Look at yourself!” And she held up her hand-mirror.

“But mother,” Laura began again. She couldn’t look at herself; she turned aside.

This time Mrs. Sheridan lost patience just as Jose had done.

“You are being very absurd, Laura,” she said coldly. “People like that don’t expect sacrifices from us. And it’s not very sympathetic to spoil everybody’s enjoyment as you’re doing now.”

“I don’t understand,” said Laura, and she walked quickly out of the room into her own bedroom. There, quite by chance, the first thing she saw was this charming girl in the mirror, in her black hat trimmed with gold daisies, and a long black velvet ribbon. Never had she imagined she could look like that. Is mother right? She thought. And now she hoped her mother was right. Am I being extravagant? Perhaps it was extravagant. Just for a moment she had another glimpse of that poor woman and those little children, and the body being carried into the house. But it all seemed blurred, unreal, like a picture in the newspaper. I’ll remember it again after the party’s over, she decided. And somehow that seemed quite the best plan...

Lunch was over by half-past one. By half-past two they were all ready for the fray. The green-coated band had arrived and was established in a corner of the tennis-court.

“My dear!” trilled Kitty Maitland, “aren’t they too like frogs for words? You ought to have arranged them round the pond with the conductor in the middle on a leaf.”

Laurie arrived and hailed them on his way to dress. At the sight of him Laura remembered the accident again. She wanted to tell him. If Laurie agreed with the others, then it was bound to be all right. And she followed him into the hall.

“Laurie!”

“Hallo!” He was half-way upstairs, but when he turned round and saw Laura he suddenly puffed out his cheeks and goggled his eyes at her. “My word, Laura! You do look stunning,” said Laurie. “What an absolutely topping hat!”

Laura said faintly “Is it?” and smiled up at Laurie, and didn’t tell him after all.

Soon after that people began coming streams. The band struck up; the hired waiters ran from the house to the marquee. Wherever you looked there were couples strolling,

bending to the flowers, greeting, moving on over the lawn. They were like bright birds that had alighted in the Sheridan's garden for this one afternoon, on their way to – where? Ah, what happiness it is to be with people who all are happy, to press hands, press cheeks, smile into eyes.

“Darling Laura, how well you look!”

“What a becoming hat, child!”

“Laura, you look quite Spanish. I've never seen you look so striking.”

And Laura, glowing, answered softly, “Have you had tea? Won't you have an ice? The passion-fruit ices really are rather special.” She ran to her father and begged him. “Daddy darling, can't the band have something to drink?”

And the perfect afternoon slowly ripened, slowly faded, slowly its petals closed.

“Never a more delightful garden-party...” “The greatest success...” “Quite the most...”

Laura helped her mother with the good-byes. They stood side by side in the porch till it was all over.

“All over, all over, thanks heaven,” said Mrs Sheridan. “Round up the others, Laura. Let's go and have some fresh coffee. I'm exhausted. Yes, it's been very successful. But oh, these parties, these parties! Why will you children insist on giving parties!” And then all of them sat down in the deserted marquee.

“Have a sandwich, daddy dear. I wrote the flag.”

“Thanks.” Mr Sheridan took a bite and the sandwich was gone. He took another. “I suppose you didn't hear of a beastly accident that happened to-day?” he said.

“My dear,” said Mrs. Sheridan, holding up her hand, “we did. It nearly ruined our party. Laura insisted we should put it off.”

“Oh, mother!” Laura didn't want to be teased about it.

“It was a horrible affair all the same,” said Mr Sheridan. “The chap was married too. Lived just below in the lane, and leaves a wife and a dozen kiddies, so they say.”

An awkward little silence fell. Mrs. Sheridan fidgeted with her cup. Really, it was very tactless of father...

Suddenly she looked up. There on the table were all those sandwiches, cakes, puffs, all uneaten, all going to be wasted. She had one of her brilliant ideas.

“I know,” she said. “Let's make up a basket. Let's send that poor creature some of this perfectly good food. At any rate, it will be the greatest treat for the children. Don't you agree?”

And she's sure to have neighbours calling in and so on. What a point to have it all ready prepared. Laura!" She jumped up. "Get me the big basket out of the stairs cupboard."

"But mother, do you really think it's a good idea?" said Laura.

Again, how curious, she seemed to be different from them all. To take scraps from their party. Would the poor woman really like that?

"Of course! Whats the matter with you to-day? An hour or two ago you were insisting on us being sympathetic, and now—"

Oh well! Laura ran for the basket. It was filled, it was heaped by her mother.

"Take it yourself, darling," said she. "Run down just as you are. No, wait, take the arum lilies too. People of that class are so impressed by arum lilies."

"The stems will ruin her lace frock," said practical Jose.

So they would. Just in time. "Only the basket, then. And, Laura!" – her mother followed her out of the marquee – "don't on any account—"

"What mother?"

No, better not put such ideas into the child's head! "Nothing! Run along."

It was just growing dusky as Laura shut their garden gates. A big dog ran by like a shadow. The road gleamed white, and down below in the hollow the little cottages were in deep shade. How quiet it seemed after the afternoon. Here she was going down the hill to somewhere where a man lay dead, and she couldn't realize it. Why couldn't she? She stopped a minute. And it seemed to her that kisses, voices, tinkling spoons, laughter, the smell of crushed grass were somehow inside her. She had no room for anything else. How strange! She looked up at the pale sky, and all she thought was, "Yes, it was the most successful party."

Now the broad road was crossed. The lane began, smoky and dark. Women in shawls and men's tweed caps hurried by. Men hung over the palings; the children played in the doorways. A low hum came from the mean little cottages. In some of them there was a flicker of light, and a shadow, crab-like, moved across the window. Laura bent her head and hurried on. She wished now she had put on her coat. How her frock shone! And the big hat with the velvet streamer – if only it was another hat! Were the people looking at her? They must be. It was a mistake to have come; she knew all along it was a mistake. Should she go back even now?

No, too late. This was the house. It must be. A dark knot of people stood outside. Beside the gate an old, old woman with a crutch sat in a chair, watching. She had her feet on a newspaper. The voices stopped as Laura drew near. The group parted. It was as though she was expected, as though they had known she was coming here.

Laura was terribly nervous. Tossing the velvet ribbon over her shoulder, she said to a woman standing by, "Is this Mrs. Scott's house?" and the woman, smiling queerly, said "It is, my lass."

Oh, to be away from this! She actually said, "Help me, God," as she walked up the tiny path and knocked. To be away from those staring eyes, or to be covered up in anything, one of those women shawls even. I'll just leave the basket and go, she decided. I shan't even wait for it to be emptied.

Then the door opened. A little woman in black showed in the gloom.

Laura said, "Are you Mrs. Scott?" But to her horror the woman answered, "Walk in please, miss," and she was shut in the passage.

"No," said Laura, "I don't want to come in. I only want to leave this basket. Mother sent—"

The little woman in the gloomy passage seemed not to have heard her. "Step this way, please, miss," she said in an oily voice, and Laura followed her.

She found herself in a wretched little low kitchen, lighted by a smoky lamp. There was a woman sitting before the fire.

"Em," said the little creature who had let her in. "Em! It's a young lady." She turned to Laura. She said meaningly, "I'm 'er sister, miss. You'll excuse'r, won't you?"

"Oh, but of course!" said Laura. "Please, please don't disturb her. I – I only want to leave—"

But at that moment the woman at the fire turned round. Her face, puffed up, red, with swollen eyes and swollen lips, looked terrible. She seemed as though she couldn't understand why Laura was there. What did it mean? Why was this stranger standing in the kitchen with a basket? What was it all about? And the poor face puckered up again.

"All right, my dear," said the other. "I'll thenk the young lady."

And again she began, "you'll excuse her, miss, I'm sure," and her face, swollen too, tried an oily smile.

Laura only wanted to get out, to get away. She was back in the passage. The door opened. She walked straight through into the bedroom, where the dead man was lying.

"You'd like to look at 'im, wouldn't you?" said Em's sister, and she brushed past Laura over the bed. "Don't be afraid, my lass," – and now her voice sounded fond and sly, and fondly she drew down the sheet— "'e looks a picture. There's nothing to show. Come along, my dear."

Laura came.

There lay a young man, fast asleep – sleeping so soundly, so deeply, that he was far, far away from both. Oh, so remote, so peaceful. He was dreaming. Never wake him up again. His head was sunk in the pillow, his eyes were closed; they were blind under the closed eyelids. He was given up to his dream. What did garden-parties and baskets and lace frocks matter to him? He was far from all those things. He was wonderful, beautiful. While they were laughing and while the band was playing, this marvel had come to the lane. Happy... happy... All is well, said the sleeping face. This is just as it should be. I am content.

But all the same you had to cry, and she couldn't go out of the same room without saying something to him. Laura gave a loud childish sob.

"Forgive my hat," she said.

And this time she didn't wait for Em's sister. She found her way out of the door, down the path, past all those dark people. At the corner of the lane she met Laurie.

He stepped out of the shadow. "Is that you, Laura?"

"Yes."

"Mother was getting anxious. Was it all right?"

"Yes, quite. Oh, Laurie!" She took his arm, she pressed up against him.

"I say, you're not crying, are you?" asked her brother.

Laura shook her head. She was.

Laurie put his arm round her shoulder. "Don't cry," he said in his warm, loving voice. "Was it awful?"

"No" sobbed Laura. "It was simply marvelous. But Laurie—" She stopped, she looked at her brother. "Isn't life," she stammered, "isn't life—" But what life was she couldn't explain. No matter. He quite understood.

(MANSFIELD, 1922: 59-82)