

Pronomes e nomes próprios nas traduções para o português do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield

(Pronouns and proper names in the translations into Portuguese of the short story *Bliss*, by Katherine Mansfield)

Denise Campos e Silva Kuhn

Universidade de Ribeirão Preto (UNAERP)

dkuhn@unaerp.br

Abstract: Five translations of the short story *Bliss*, written by the New Zealander writer Katherine Mansfield (1888-1923), were analyzed in this paper in order to discuss how pronouns and proper names were translated into Portuguese. This study aims at comparing the five translations in order to verify whether there was a preoccupation of the translators in keeping the form of the original text, thus maintaining the author's style. The translators are Erico Verissimo, Ana Cristina César, Julieta Cupertino, Edla Van Steen/Eduardo Brandão, and Maura Sardinha.

Keywords: pronouns; proper names; short story; literary translation; comparative literature.

Resumo: Neste trabalho, cinco traduções para o português do conto *Bliss*, da contista neozelandesa Katherine Mansfield (1888-1923), foram analisadas, com o objetivo de verificar e discutir as soluções encontradas pelos tradutores para questões que envolvem pronomes e nomes próprios. A análise comparativa dos contos em português e do original em inglês teve por objetivo verificar se houve uma preocupação dos tradutores em manter a forma do original, preservando assim o estilo da autora. As traduções são de Erico Verissimo, Ana Cristina César, Julieta Cupertino, Edla Van Steen/Eduardo Brandão e Maura Sardinha.

Palavras-chave: pronomes; nomes próprios; conto; tradução literária; literatura comparada.

Introdução

Neste trabalho, cinco traduções para o português do conto *Bliss*, da contista neozelandesa Katherine Mansfield (1888-1923), foram analisadas, com o objetivo de verificar e discutir as soluções encontradas pelos tradutores para questões que envolvem pronomes e nomes próprios. A análise comparativa dos contos em português e do original em inglês teve por objetivo verificar se houve uma preocupação dos tradutores em manter a forma do original, preservando assim o estilo da autora.

A prosa de Katherine Mansfield aproxima-se da poesia sob vários aspectos, podendo ser chamada de prosa poética. Essa escritora acreditava que a forma da obra em prosa pudesse ser tão expressiva quanto a forma da poesia, e trabalhava nesse sentido. Seus contos são caracterizados pela presença de epifanias, pelo ponto de vista lírico, pelo uso de figuras de linguagem e simbologia, pelo enfraquecimento do enredo, pela preocupação com o ritmo, e com a economia dos meios narrativos.

Portanto, cada elemento da prosa de Katherine Mansfield é relevante na construção do sentido poético, e mudanças sutis nas traduções como omissão ou troca de pronomes e nomes próprios podem resultar em perda de significação. Alguns exemplos incluem a perda do efeito de aproximação entre narrador, personagem e leitor, mudanças de ponto de vista, generalizações, mudanças de tom e clarificações. Outras questões envolvem aspectos culturais, coerência interna, e a postura do tradutor. A postura do tradutor pode ser a de “trazer” o original até o leitor, ou seja, fazer com que o

texto traduzido pareça ter sido originalmente escrito na língua do leitor, apagando os traços estrangeiros da obra, ou o tradutor pode “levar” o leitor até o original, isto é, pode manter alguns traços formais da obra original, levando o leitor para o universo do autor.

Antoine Berman (2007) classificou as deformações pelas quais os textos em prosa podem passar no processo de tradução, no volume *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Essas deformações incluem a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos, a destruição ou a exotização das redes linguísticas vernaculares, a destruição das locuções e, finalmente, o apagamento das superposições das línguas. O estudo de Berman foi a principal base teórico-metodológica deste trabalho.

As traduções analisadas são de Erico Verissimo, Ana Cristina César, Julieta Cupertino, Edla Van Steen (com Eduardo Brandão) e Maura Sardinha.

O conto *Bliss*

No início de *Bliss*, Bertha Young, de trinta anos, casada e mãe de um bebê, está voltando para casa após as compras e toma consciência de um estado de espírito que é um misto de extrema felicidade e excitação. Tem vontade de dançar, correr, rir. Depois de entrar em casa, continua sentindo uma espécie de eletricidade percorrendo seu corpo; acha que até respirar pode aumentar a sensação. Tira o casaco quase com violência e não deixa que a empregada acenda as luzes da sala.

Bertha faz um arranjo de frutas na sala, pois espera convidados para o jantar; o arranjo também lhe parece algo extraordinário, extremamente bonito. Vai então para o quarto da filha – *Little B.* –, onde vê a babá dando o jantar ao bebê. Ao perguntar como foi o dia no parque, a babá lhe responde que *Little B.* brincou com um cachorro enorme; Bertha tem dúvidas se seria conveniente deixar um bebê brincar com um cachorro estranho, mas cala-se. Fica parada, observando a babá com sua filha, e acaba pedindo para dar a sopinha para ela. A babá aceita com relutância e sai do quarto. *Little B.* então encanta sua mãe, que sente voltar a sensação de felicidade e agitação.

A cena é interrompida com um telefonema de seu marido, avisando que chegará um pouco atrasado para o jantar. Bertha tem vontade de compartilhar o que está sentindo com ele, de estabelecer um contato íntimo naquele momento, mas não sabe o que falar e simplesmente desliga.

Na cena seguinte, Bertha vai para a sala de estar e olha o seu jardim pela janela. No fundo, contra o muro, há uma pereira em flor. A personagem, ao olhar para a árvore com as flores totalmente desabrochadas, sem um único botão ou pétala murcha, pensa que ela é um símbolo de sua própria vida. Bertha pensa nas coisas boas que tem: marido e filha, casa com jardim, dinheiro, amigos, viagens, até uma ótima cozinheira. A excitação que sente é tão grande que a deixa cansada.

Bertha veste-se – vestido branco, colar de pedras de jade, sapatos e meias de seda verdes, numa imitação da pereira. Tem início então a cena do jantar: chegam os convidados, e entre eles há uma que é muito especial para Bertha: Pearl Fulton. Bertha ainda não a conhece bem, mas o ar misterioso de *Miss Fulton*, combinado com uma rara e maravilhosa franqueza, parece atraí-la. Quando a moça chega, Bertha a conduz pelo braço para a sala de jantar e o contato aumenta a sensação de êxtase que vinha sentindo.

Durante o jantar, enquanto os outros convidados falam de generalidades, Bertha tem a impressão de que *Miss Fulton* está sentindo o mesmo que ela, como se algum tipo de comunicação secreta houvesse passado entre as duas. Quando se levantam da mesa para ir à sala de estar, *Miss Fulton* pergunta se Bertha tem um jardim; esta se convence de que é um sinal de que há realmente algo entre elas. Ficam juntas admirando a pereira, que agora parece a chama de uma vela, esticando-se e quase tocando a borda da lua cheia. Esse momento é interrompido quando alguém acende as luzes e começa a fazer café. Harry oferece cigarros para Pearl Fulton demonstrando antipatia por ela.

Bertha pensa em explicar ao marido o que se passou entre ela e a amiga, quando estiverem na cama. Acontece então a primeira revelação da noite: Bertha percebe que tudo o que vinha sentindo era desejo por seu marido, o que não sentira até então. A segunda revelação vem em seguida: os convidados começam a se despedir, Harry leva Pearl Fulton até o hall, e Bertha o vê murmurar para ela “*I adore you*” e “*To-morrow*” (MANSFIELD, 1962, p. 109). O conto termina com a personagem novamente na janela, perguntando-se sobre seu futuro, e olhando a pereira, florida e quieta como antes.

O conto é narrado na 3^o pessoa, mas quase sempre do ponto de vista de Bertha, ou seja, o narrador prende-se à personagem, e o leitor vê a ação filtrada pela mente dela. Ana César comenta a questão do ponto de vista em *Bliss*, lembrando que nesse tipo de narração, além de ver os acontecimentos do ponto de vista da personagem, o leitor toma conhecimento dos fatos ao mesmo tempo em que ela, evitando um movimento de distanciamento exigido pela narração retrospectiva na primeira pessoa. Em vez de recebermos a mensagem da personagem, vivemos junto com ela o ato de julgar e refletir: “*Miss Fulton did not look at her; but then she seldom did look at people directly.*” (MANSFIELD, 1962, p.103) e “*Was this what that feeling of bliss had been leading up to? But then, then –*” (MANSFIELD, 1962, p. 108). Nesses dois exemplos, o uso da conjunção “*then*” mostra o processo mental da personagem. No segundo caso, o pensamento não se completa verbalmente; a personagem e o leitor deduzem as implicações da descoberta.

Em *Bliss*, ainda, o narrador se expressa como a personagem faria naquele momento, com todo o peso da emoção transparecendo na linguagem. Como Ana César (1999) afirmou, o narrador “prefere dramatizar as percepções mentais da personagem, em vez de narrá-las apenas” (CÉSAR, 1999, p. 292-293). Vejamos um exemplo do início do conto: “*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! – [...]*” (MANSFIELD, 1962, p. 95).

Ana César continuou sua análise do ponto de vista em *Bliss*, afirmando que há um contraponto entre a voz do narrador e a voz de Bertha. Numa segunda leitura do conto, pode-se indicar o momento em que as palavras de Bertha se infiltraram nas do narrador. Bertha é menos articulada e mais ingênua, como se vê neste trecho sobre o marido, Harry: “*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 [...]*” (MANSFIELD, 1962, p. 104).

Lorna Sage comentou que, na obra de Katherine Mansfield,

What’s not said is frequently as vital as what is said – if she assumes the voices of different characters, she also takes possession of their silences, when they catch their breath and run out of words. Critics have registered this curious cross-infection of her illness and her style, sometimes in slightly macabre ways. (1977, p. xviii)

Em certos trechos o narrador distancia-se de Bertha, e ora tende para a linguagem poética, revelando seriedade em relação ao assunto, ora tende para a ironia (ao se referir a alguns convidados, por exemplo). Os limites entre as duas intenções nem sempre são óbvios, mas a tensão está sempre presente (CÉSAR, 1999). Ana César afirmou que “às vezes, é impossível estabelecer diferenciações claras: mesmo assim, o tradutor deveria estar consciente da existência da tensão, tentando, talvez, entender o porquê desse fato” (CÉSAR, 1999, p. 295-296). Essa autora concluiu que “a tradução deve dar solução às ambiguidades gerais criadas pela relação entre autor/narrador/personagem/leitor” (CÉSAR, 1999, p. 296).

Possíveis deformações da prosa no processo de tradução

Antoine Berman (2007) escreveu sobre as deformações por que podem passar os textos em prosa no processo de tradução. Esse estudo forneceu os fundamentos teóricos para a comparação das traduções de *Bliss*, no presente trabalho. As possíveis deformações sofridas por textos em prosa no processo tradutório são, segundo Berman: a racionalização, que diz respeito às estruturas sintáticas do original e à pontuação; a clarificação, que impõe algo definido onde o original se move no indefinido; o alongamento, que é resultante das duas primeiras tendências; o enobrecimento, que consiste em produzir frases elegantes, numa retoricização embelezadora, usando o original como matéria prima; o empobrecimento qualitativo, que remete à substituição dos termos por outros que não têm riqueza sonora, significativa ou icônica; o empobrecimento quantitativo, que ocorre quando há menos significantes na tradução que no original; a homogeneização, que unifica o tecido do original; a destruição dos ritmos, pois a obra em prosa, assim como a poesia, tem ritmo, com a alternância de frases curtas e longas, a pontuação, as enumerações e os paralelismos; a destruição das redes significantes subjacentes, pois há em toda obra um texto subjacente, onde certos significantes-chave se correspondem e se encadeiam, formando redes sob a superfície do texto; a destruição dos sistematismos, que diz respeito ao tipo de frases e construções utilizadas (o emprego dos tempos é um desses sistematismos); a destruição ou a exotização das redes linguísticas vernaculares, que são mais corporais e mais icônicas do que a língua culta; a destruição das locuções, que podem ser imagens, modos de dizer, provérbios; e o apagamento das superposições das línguas, pois numa obra em prosa, principalmente romanesca, os dialetos coexistem com a norma culta, podendo haver a coexistência de mais de uma norma culta.

A tradução inadequada de pronomes e nomes próprios pode dar origem a deformações, como demonstrado na parte a seguir.

As traduções de Bliss: questões referentes a pronomes e nomes próprios

No início do conto, há o uso do pronome *you* significando “qualquer pessoa”:

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?... (MANSFIELD, 1962, p. 95).

O pronome *you* é usado 4 vezes, e *your* (no sentido de “de qualquer pessoa”), 2 vezes. Katherine Mansfield consegue, com o uso desses pronomes, um efeito de aproximação leitor/personagem, como se o leitor fosse convidado a ver o mundo com os olhos de Bertha, de um ponto de vista lírico. O uso dos pronomes com esse objetivo é, portanto, um recurso de linguagem usado para revelar o *eu* de Bertha, sua maneira de ver e sentir, e provocar uma identificação com o leitor.

Pode-se usar o mesmo recurso em português, e Ana César usou “você” e “seu”, duas vezes cada um; Maura Sardinha usou “você”, “sua” e “seu”, uma vez cada um; Edla Van Steen/Eduardo Brandão usaram “você” (duas vezes), “sua” (duas vezes), “seu” e “seus” (uma vez cada um). Erico Verissimo usou a primeira pessoa do plural em todo o trecho, mantendo assim a aproximação leitor-personagem: “Que é que podemos fazer se temos trinta anos e, [...]” (MANSFIELD, s/d, p. 1).

Julietta Cupertino, no entanto, optou por usar “alguém” em vez de “você”: “O que pode alguém fazer quando tem trinta anos e, [...]” (MANSFIELD, 1997, p. 11) e não usou o pronome possessivo: “[...] *and it burned in your bosom*, [...]” (MANSFIELD, 1962, p. 95) foi traduzido por: “[...] e ele estivesse queimando o peito, [...]” (MANSFIELD, 1997, p. 11)

Há um distanciamento entre narrador/personagem/leitor no texto da última tradutora citada. Perdem-se, assim, elementos que estavam presentes no texto em inglês, e que colaboram para a criação de sentido. Segundo a classificação de Berman, na tradução de Julieta Cupertino ocorreu uma “destruição de sistematismo”, pois o uso recorrente dos pronomes pode ser considerado um sistematismo; mas trata-se de um sistematismo da prosa poética, um meio de tornar lírico o ponto de vista. Como na poesia, aqui a forma é relevante, e o tradutor deve tentar recuperá-la na tradução, ou compensar a falta com outro recurso.

Mudanças na forma levam a mudanças de tom. Bertha é gentil com sua empregada: “*Bring the fruit up to the dining-room, will you? I’ll arrange it before I go upstairs.*” (MANSFIELD, 1962, p. 95) e não autoritária como na tradução de Julieta Cupertino: “Traga as frutas para a sala de jantar. Vou dar um arranjo nelas antes de subir.” (MANSFIELD, 1997, p. 12)

A “*tag question*” – “*will you?*” – tem a função de confirmar gentilmente o pedido. A omissão dela ocasionou uma mudança de tom. Os outros tradutores adicionaram “sim?” ou “está bem?” no final da primeira oração com o intuito de transmitir o mesmo tom cordial do trecho de KM.

A omissão de três pronomes, no parágrafo a seguir, também causou distanciamento entre o narrador, a personagem e o leitor:

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. (MANSFIELD, 1962, p.96)

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. (MANSFIELD, 1984, p. 18)

No texto de Katherine Mansfield, o narrador está junto à personagem; é a voz dela que narra seus sentimentos, que são descobertos por ela e pelo leitor ao mesmo

tempo. No texto de Edla Van Steen e de Eduardo Brandão, no entanto, a omissão dos três pronomes resultou em uma narração mais fria e impessoal.

No seguinte trecho, o ponto de vista também é o de Bertha: “*For the dark table seemed to melt into the dusky 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.*” (MANSFIELD, 1962, p. 96). Percebemos a voz da personagem analisando o que sente, como se conversasse consigo mesma; além disso, parece estar dando vazão às suas emoções, expressando-se de forma exaltada: “*incredibly*”.

Erico Verissimo não manteve o ponto de vista de Bertha no final do trecho citado: “É claro que Berta, no estado de espírito em que se encontrava, achou aquilo dum beleza incrível... Desatou a rir.” (MANSFIELD, s/d, p. 2). Três elementos no texto de Erico Verissimo mudam o ponto de vista: o nome próprio “Berta”, pois falando consigo mesma, a personagem não o usaria; a oração subordinada adverbial “em que se encontrava”, que distancia o narrador da personagem (“*present*”, como está no original, não causa distanciamento); e o uso do pronome “aquilo”: “*this*”, que está no original, é o pronome demonstrativo usado para se referir ao que está próximo ao falante.

Na seguinte oração: “*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.*” (MANSFIELD, 1962, p. 97), “*her*” refere-se a *Little B*. Nas traduções estudadas, em vez do pronome, encontramos “a menina”, “um bebê”, “a filha” e “a criança”. Apenas Maura Sardinha manteve o pronome: “deixá-la”. Novamente temos um problema de “clarificação” dos outros tradutores; além disso, o uso dos substantivos causa distanciamento e frieza ao falar de *Little B*.

Mais uma questão de mudança de ponto de vista ocorre na tradução de ana César, no trecho: “*the baby looked up at her again, stared, and then smiled so charmingly that bertha couldn’t help crying: [...]*” (MANSFIELD, 1962, p. 97) — “o bebê olhou para a mãe outra vez e riu tão bonito que bertha não se conteve: [...]” (MANSFIELD, 1999, p. 312) a tradução de “*her*” por “a mãe” distancia o narrador da personagem. há também, nesse trecho, as omissões das vírgulas, muito importantes para o ritmo do período, ocorrendo uma racionalização, segundo Berman (2007); da partícula adverbial “*up*”, que tem um forte efeito visual e mostra que a menina procura sua mãe, que não está no seu campo de visão; do verbo “*stared*”, um verbo rico de significações; do advérbio “*then*”, também importante para o ritmo; finalmente, do gerúndio “*crying*”, que mostra a emoção de bertha, gritando suas palavras seguintes. Além disso, “*smiled*” possui mais sentidos do que “riu”, e “*charmingly*” é mais sonoro do que “bonito”. essas escolhas e omissões diminuiram o impacto e a beleza do trecho que mostra a menininha sendo capaz de seduzir sua mãe, havendo um empobrecimento qualitativo, segundo Berman (2007).

Há paralelismo no diálogo:

‘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’, [...] *‘It unsettles her; it’s very likely to upset her’.* – (MANSFIELD, 1962, p. 97)

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

‘Não é bom para ela mudar de mãos durante a refeição’, [...]. ‘Agita, pode perturbar o bebê.’ (MANSFIELD, 1999, p.312)

No texto de Katherine Mansfield há um paralelismo dado por “*Oh, Nanny,*” e “*Well, M’m,*” – uma indicação sutil da batalha que se estabelece entre elas. Ana César omitiu esse paralelismo, como se vê na citação acima. O recurso foi mantido por Erico Verissimo: “*Oh, Nanny,*” – “*Ora, Madame,*” (MANSFIELD, s/d, p. 3) e Maura Sardinha: “*Oh, babá,*” – “*Bem, senhora,*” (MANSFIELD, 1997, p. 11).

Mais um caso de mudança de ponto de vista pode ser observado na tradução de Erico Verissimo, da seguinte oração: “*Miss Fulton did not look at her; but then she seldom did look at people directly.*” (MANSFIELD, 1962, p. 103-104) – “*Miss Fulton não olhou para a amiga; mas ela raramente olhava as pessoas de frente.*” (MANSFIELD, s/d, p. 9) O que causou o distanciamento do narrador em relação a Bertha foram as palavras “a amiga”. Erico Verissimo provavelmente tenha querido evitar o pronome para não confundir o leitor, pois “ela” na primeira oração faria referência a Bertha, ao passo que na segunda, faz referência a Miss Fulton (problema inexistente no inglês, onde “ela” como sujeito é “*she*” e como objeto é “*her*”). Talvez Erico Verissimo tenha também pensado em evitar a repetição de Miss Fulton (no lugar do segundo “ela”), mas o preço por não repetir foi alto, pois o narrador junto a Bertha dá o tom intimista à narrativa; neste parágrafo isso é especialmente importante, pois ele narra o momento em que Bertha tem o “*insight*” de que ela e Miss Fulton compartilhavam as mesmas sensações.

No seguinte parágrafo, “*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’*”, (MANSFIELD, 1962, p. 106) – “Então a luz acendeu de repente e Careta fazia café e Harry dizia ‘Minha querida, não me pergunte nada sobre o bebê. Eu nunca vejo a minha filha. E não vou me interessar o mínimo até o dia em que ela arranjar um amante’, (MANSFIELD, 1999, p. 319-320), a tradução de “*My dear Mrs Knight*” por “Minha querida” foi inadequada, pois deixou de considerar um fato cultural presente no conto, as relações sociais marcadas por formalidade na Inglaterra do início do século XX.

A escolha do tradutor pode ser a de ignorar tais fatores, já omitindo nomes próprios que façam referência a locais, como na tradução de Ana César: “*I think I’ve come across the same idea in a lit-tle French review, quite unknown in England.*” (MANSFIELD, 1962, p.104) – “Se não me engano, eu já dei com a *mesma* ideia numa revista francesa não muito conhecida aqui.” (MANSFIELD, 1999, p. 318)

O comentário de Ana César foi: “Evitei a palavra *Inglaterra* e usei a palavra *aqui*, a fim de não introduzir um elemento alheio ao leitor estrangeiro” (CÉSAR, 1999, p.346). Essa postura não é coerente com outras escolhas feitas pela tradutora, como por exemplo, a decisão de não traduzir “*Miss*” em *Miss Fulton*. Ana César considerou que “‘*Miss Fulton*’ soa muito bem em português, um pouco entre o exótico e o usual” (CÉSAR, 1999, p. 337). Como já discutido neste trabalho, o tradutor pode optar por aproximar o original do leitor, fazendo-o soar como se tivesse sido escrito na língua dele, ou tentar levar o leitor para a cultura do original, mantendo inclusive traços formais da obra. Mas é importante manter a coerência no decorrer da tradução, para não prejudicar o efeito geral do texto. Quanto aos outros tradutores, todos usaram “Inglaterra”.

Voltando à tradução de *Miss Fulton*, “Senhorita Fulton”, opção de Maura Sardinha, é distante demais do uso contemporâneo normal:

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. (MANSFIELD, 1997, p. 22)

Como mencionado acima, Ana César optou por não traduzir, o que produziu um efeito adequado: na primeira vez que a personagem aparece no conto, é chamada de Pearl Fulton e logo a seguir, de *Miss Fulton*, o que torna claro para o leitor que Miss é um título. Além disso, Ana César explica em uma nota que *Miss* é uma palavra bem conhecida dos brasileiros (aparece nos concursos de beleza, por exemplo: Miss Brasil). Julieta Cupertino preferiu não usar o título: designa a personagem por “Pearl Fulton” ou simplesmente “Pearl”, o que transmite uma impressão equivocada sobre as relações sociais de um grupo inglês do começo do século. Nesta oração, especialmente: “Será que a Pearl esqueceu?” (MANSFIELD, 1991, p. 20), o uso do artigo e do primeiro nome dão um tom bem informal à pergunta, dando impressão de intimidade dos presentes com a personagem. Em inglês ela é mais formal: “*I wonder if Miss Fulton has forgotten?*” (MANSFIELD, 1962, p. 103).

Dois parágrafos sobre Harry começam com os tópicos frasais: “*Harry had such a zest for life*” (MANSFIELD, 1962, p. 103) e “*Harry was enjoying his dinner*” (MANSFIELD, 1962, p.104). A importância de um simples pronome possessivo para o sentido fica clara a partir da análise das traduções do segundo tópico frasal citado. Apenas Erico Verissimo e Edla Steen/Eduardo Brandão mantiveram o pronome possessivo: “Harry apreciava o seu jantar” (MANSFIELD, s/d, p. 10) e “Harry estava apreciando o seu jantar” (MANSFIELD, 1984, p. 26). A ausência ou presença do pronome possessivo faz a diferença entre apreciar o jantar como um todo, ou seja, a reunião com os amigos, a conversa, a bebida e a comida, e apreciar especialmente a comida. Julieta Cupertino, por exemplo, não usou o possessivo: “Harry estava gostando do jantar” (MANSFIELD, 1991, p. 21). Embora a continuação do parágrafo deixe claro que o marido de Bertha apreciava a comida neste momento, e não a situação, essa primeira sentença é muito importante (por ser o tópico frasal e por formar paralelismo com a outra sobre Harry) para deixar de lado um elemento que de fato muda o sentido dela.

“*Nanny*” (babá) é como Bertha chama a babá, embora o narrador se refira a ela como “*nurse*”, num primeiro momento. Julieta Cupertino manteve a forma “*Nanny*” em seu texto, o que certamente leva algum leitor desavisado a pensar que *Nanny* é um nome próprio ou apelido. Isso causa uma interpretação incorreta, pois parece assim que Bertha e a babá são como amigas que se chamam pelo primeiro nome. Na verdade, elas mantêm um relacionamento tenso e o fato de a patroa tratar a empregada por “Babá” mostra claramente que é um relacionamento profissional antes de tudo. Além disso, novamente há omissão da formalidade no tratamento pessoal que é uma característica do povo inglês, refletindo um distanciamento entre as pessoas, e a existência de uma zona de privacidade maior do que a que existe entre brasileiros, por exemplo. Ana César fez Bertha chamá-la de “Babá”, incomum para os costumes brasileiros, mas adequado se levarmos em conta a discussão sobre levar o leitor ao mundo do autor e não o contrário.

Dois personagens, um casal de convidados de Bertha, têm apelidos estranhos: *Face* e *Mug*. Ana César usou uma modificação da expressão “cara ou coroa” para esses

apelidos, e chamou-os de “Careta” e “Coroa”. Julieta Cupertino manteve *Face e Mug*. Embora se perceba a intenção do narrador de *Bliss* de ridicularizar o casal em alguns momentos, os apelidos Careta e Coroa parecem exagerados e datados. Como o narrador, no original, faz parênteses para explicar que o casal, em casa e entre amigos, tinha apelidos, e, além disso, apelidos nem sempre têm significado, valendo-se pelo som, a escolha de Julieta Cupertino parece mais acertada.

Conclusão

O trabalho realizado permitiu concluir que, em se tratando de prosa poética, forma e conteúdo são inseparáveis na geração do sentido, como acontece com a poesia. O autor utiliza vários recursos poéticos que precisam ser identificados pelo tradutor, para que possam ser trabalhados de maneira a gerar o mesmo sentido e as mesmas emoções do original na língua de chegada.

É característica marcante da prosa poética o fato de a narrativa ser tecida a partir do ponto de vista de uma personagem, mesmo que a terceira pessoa seja usada pelo narrador. Resultam disso uma proximidade entre o narrador e o leitor, uma atmosfera intimista e uma visão da realidade necessariamente subjetiva. O uso do ponto de vista lírico tem como consequência a visão de mundo fragmentada, incompleta, vaga. A escolha de verbos e do tempo verbal, de pronomes pessoais e demonstrativos, o uso de interjeições, advérbios, nomes próprios, a escolha do vocabulário, são determinantes para alcançar o efeito desejado, ou seja, o ponto de vista lírico.

Os tradutores de *Bliss* ignoraram, algumas vezes, o fato de o narrador estar posicionado do ponto de vista de uma personagem. Nesses trechos, a tradução resultou em uma narração em terceira pessoa, distante e impessoal. Trata-se da perda de um elemento essencial, que forma a própria estrutura da prosa poética, pois nesses textos é só através do “eu” das personagens que temos acesso à realidade objetiva.

Outra questão refere-se à postura do tradutor. Levar o leitor até o original, mantendo as características, até formais, da obra de partida é mais enriquecedor, pois trazer o elemento exótico é uma forma de inserir novos conceitos (e formas de expressá-los) na cultura de chegada. Embora a escolha seja da pessoa que realiza a tradução, a coerência deve ser mantida ao longo de todo o trabalho, para evitar mensagens contraditórias e conservar a unidade de efeito.

Quanto mais a obra se aproxima da poesia, mais relevante torna-se a questão da manutenção do estilo do escritor. O reconhecimento da poesia contida na prosa do autor a ser traduzido, ou seja, o reconhecimento de que o significante, mesmo na prosa, pode chamar a atenção para si próprio, produzindo mais do que o sentido literal, não ocorreu plenamente nas traduções estudadas. Contribuiu para isso, de forma marcante, a tradução de pronomes e nomes próprios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERMAN, A. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. 143p.
- CÉSAR, A. C. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999. 462p.
- MANSFIELD, K. Êxtase. Tradução de Ana Cristina César. In: CÉSAR, A. C. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Ática, 1999. p. 310-322.

_____. *As filhas do falecido coronel e outras histórias*. Tradução de Luiza Lobo e Maura Sardinha. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997 (Clássicos de Ouro). 125p.

_____. *Felicidade e outros contos*. Tradução de Julieta Cupertino. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1991. 140p.

_____. *Aula de canto*. Tradução de Edla Van Steen e Eduardo Brandão. São Paulo: Global, 1984 (Coleção Histórias Inesquecíveis). 159p.

_____. *Bliss and other stories*. Harmondsworth: Penguin, 1962. 219p.

_____. *Felicidade*. Tradução de Erico Verissimo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d. 193p.

SAGE, L. Introduction. In: MANSFIELD, K. *The garden party and other stories*. Harmondsworth: Penguin, 1977. p. vii-xxi.

BIBLIOGRAFIA NÃO CITADA

ALPERS, A. *The Life of Katherine Mansfield*. Oxford: Oxford University Press, 1980. 466p.

JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1977. 162p.

TOMALIN, C. *Katherine Mansfield: A Secret Life*. Harmondsworth: Penguin, 1987. 292p.