

EU SOU UM QUE TRADUZ: TRADUÇÃO E ENDEREÇAMENTO EM ANA CRISTINA CESAR

*I AM THE ONE WHO TRANSLATES: TRANSLATION AND
POETIC ADDRESS IN ANA CRISTINA CESAR*

Marcos Siscar 

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil

Resumo

O objetivo do artigo é compreender o tratamento dado por Ana Cristina Cesar ao problema da tradução, em especial quando é associado ao “endereçamento”, questão que pode ser identificada tanto em sua poesia quanto em sua produção crítica. Para tanto, a leitura das proposições de “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir” procura dar destaque aos movimentos argumentativos e retóricos do ensaio, a fim de nomear as consequências do endereçamento para o tradutor, entendido como aquele que se coloca no lugar ativo da leitura.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; tradução; endereçamento; leitura.

Abstract

The aim of this article is to understand how Ana Cristina Cesar approaches the issue of translation, particularly in relation to “lyric address”, a concern evident in both her poetry and critical work. To achieve this, the reading of the propositions in “Sublime Thoughts on the Act of Translating” focuses on the argumentative and rhetorical movements of the essay, highlighting the implications of the text’s addressed nature for the translator, who is seen as an active participant in the act of reading.

Keywords: Ana Cristina Cesar; translation; lyric address; reading.

Résumé

Cet article cherche à comprendre comment Ana Cristina Cesar traite la question de la traduction, en particulier lorsqu’elle est associée à l’«adresse lyrique», un problème que l’on retrouve aussi bien dans sa poésie que dans ses travaux critiques. En examinant les propositions de «Pensées sublimes sur l’acte de traduire», cet article met en lumière les mouvements argumentatifs et rhétoriques de l’essai, afin de souligner les implications d’une pensée de l’adresse pour le traducteur, perçu comme un participant actif de la lecture.

Mots-clés: Ana Cristina Cesar; traduction; adresse lyrique; lecture.

Um roteiro para a tradução

Ao fazer a leitura de um ensaio de Ana Cristina Cesar, meu interesse inicial era tratar conceitualmente a relação entre o trânsito tradutório e o endereçamento poético, isto é, entre a “transa” e o revezamento de subjetividades, chegando a uma espécie de “exigência” ética. É o campo de questões que associo à tradução, particularmente quando vista à luz da poesia e da poética de Ana Cristina Cesar, incluído aí seu ensaísmo. A meio caminho, julguei que era tarde para dar conta teoricamente de todos esses temas: felicidade talvez já fosse explicitar a complexidade de movimentos do ensaio “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”. Decidi, então, me ater à formulação do próprio texto, o que aliás não me dispensa de *traduzi-lo*.

“Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir” foi escrito no início de 1980, durante a estadia de Ana Cristina Cesar na Universidade de Essex. Enviado por carta a alguns poucos amigos e interlocutores, foi publicado apenas postumamente, em 1985, e incluído depois no livro *Escritos no Rio* (Cesar, 1993). O aspecto textual dos artigos que a autora escreveu nessa época (a “última fase”, digamos, de sua produção) é uma mistura de *flashes* de experiência e reflexões, de poesia e ensaio, de referências autobiográficas e textos alheios (citados, mencionados ou simplesmente incorporados – algo também comum na produção poética).¹ Como se a autora, nesse caso, procurasse encenar a “tradução” de um disco de Caetano Veloso, hesitando entre os gêneros, apropriando-se dele no espetáculo da escrita, numa “cena à luz de spots” – para usar a expressão de um de seus poemas, “Samba-canção” (Cesar, 2013, p. 113).

Se o título do ensaio pesa sobre o adjetivo “sublime”, associando-o talvez ironicamente às altitudes do pensamento abstrato (à inteligência, ao transcendente, ao metafísico), o que o ensaio requisita, de modo mais específico, é ser lido pelo viés do espetáculo *cinematográfico*. O texto começa como um filme, ou melhor, como o roteiro de um filme, intercalado com rubricas em inglês: “*takes*”, “*setting*”, “*script*”, “*plot*”. A associação de tal filme com o álbum *Cinema transcendental*, de Caetano Veloso, lançado um ano antes da escrita do ensaio, é imediata e constitutiva da encenação.²

Vejam os que trazem essas rubricas.

Takes: nas primeiras *tomadas*, as personagens principais são apresentadas (Caetano Veloso, a tela do cinema, a biblioteca, a noite).

¹ Michel Riaudel lembra como, em cartas da época, Ana Cristina Cesar hesita entre apresentar “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir” como exercício ensaístico ou como recuperação de elementos autobiográficos e poéticos (Riaudel, 2007, p. 248).

² A referência criativa a outras linguagens artísticas é, aliás, um dos aspectos que já aproximava a poeta crítica e o músico popular, embora numa época em que Caetano Veloso ainda não havia lançado o filme chamado *O cinema falado* (1986) nem o disco chamado *Livro* (1997).

Setting: o *cenário* se refere ao tempo e ao espaço brasileiros, aludindo ao retorno dos exilados (na contramão, portanto, do movimento da autora para fora do país); remete talvez a certo espírito hedonista dessa época de abertura política (como na própria capa do disco *Cinema transcendental*, com Caetano meio deitado, de costas, com a praia à sua frente), momento que coincide com o aparecimento de narrativas do balanço histórico sobre a história brasileira recente.

Script: com uma citação de “Trilhos urbanos”, canção de Caetano gravada no mesmo disco, o *roteiro* indica que lidar com o afeto e o desejo é, nomeadamente, uma questão de tradução (“meu trabalho é te traduzir”, diz a letra).

Plot: como se a canção “Trilhos urbanos” estabelecesse uma pauta teórica, a *trama* apresenta os “movimentos possíveis no ato de traduzir” (Cesar, 2016, p. 266). O enredo cinematográfico envolveria, portanto, a referência aos “movimentos”, ou seja, a distintas visões da tradução.

Duas, especificamente. A primeira delas, segundo Ana Cristina Cesar, é o “movimento tipo missionário-didático-fiel” (Cesar, 2016, p. 266) para o qual a literalidade e a explicação do original são efeitos colaterais de um *desejo* pedagógico, divulgador, empenhado, que *recalca* o sujeito tradutor – essa talvez a mais tradicional das visões modernas da tradução, poderíamos acrescentar. A outra visão é, precisamente, o “movimento não empenhado” (Cesar, 2016, p. 267). Esse movimento não é isento de deslizos compromissados e abnegados, mas está seguramente mais afinado com uma negociação estruturante entre a voz do tradutor e a voz do outro. O “não empenhado” da tradução resulta num texto “onde a paixão é visível mas o nome tradução, com seus sobretons de fidelidade matrimonial, vacila na boca de quem lê” (Cesar, 2016, p. 267). Um volume de “imitações” poéticas do americano Robert Lowell é citado como exemplo, o que talvez explique a referência posterior ao tradutor como uma espécie de dublê (*stuntman*, como se diz no cinema).

Caberia acrescentar que a autora não vacila em relação ao uso da palavra “tradução”, e que é dessa segunda concepção, digamos mais lúdica, que decorrem as tomadas de partido de Ana Cristina Cesar pelo envolvimento do corpo na escrita e pela consideração da dimensão do desejo. É no sentido ampliado, amplificado, da palavra *tradução* – que não coincide exatamente com sua prática divulgadora e pedagógica e, tampouco, com sua dimensão mercadológica – que o traduzir pode se tornar teoricamente e poeticamente mais fértil, aproximando-se, inclusive, de outros veios de compreensão do intersubjetivo, como é o caso da sexualidade. Para entender os desdobramentos gerais desse roteiro alegórico com muitos fios, alguns deles deixados soltos, é preciso observar que – ao questionar o movimento empenhado da tradução, ou seja, o discurso da *fidelidade* matrimonial, na direção de um envolvimento

com a sedução e o desejo³ – a referência principal da autora é a prática tradutória do grupo concretista.

A poesia concreta é a personagem coadjuvante que intervém no texto para dar consistência, mas também contraste, aos termos de uma nova abordagem da poesia e da tradução – um novo *mood*, uma nova *bossa* poética e tradutória – que, em textos anteriores, Ana Cristina Cesar entende como gesto geracional. Segundo a autora, a prática de tradução dos poetas concretos, na esteira de Ezra Pound, tem ainda muito da postura de “divulgação”, de compromisso, de bandeira; por outro lado, não castiga a relação desejante da tradução com “mão pesada”, aquela tão típica da militância pedagógica. Há, no caso, um “garbo de traduzir” que é “especialmente inteligente”: “O tradutor também é um sedutor”, conclui (Cesar, 2016, p. 268). A sedução está envolvida na tradução dos concretos, embora (detalhe importante) a questão da sedução não chegue a fazer parte de seu entendimento da tradução. Lembremos, a propósito, que a relação pessoal de Ana Cristina Cesar com os esses autores (em especial com Augusto de Campos) não é isenta de sentimentos de atração e resistência.⁴ Tal fato se compreende mais imediatamente no contexto das diferenças geracionais e do campo de atração e disputa de grupos locais.

Caetano Veloso, prestidigitador

Ao chegarmos a esse ponto, espécie de tensão narrativa, Caetano Veloso é aquele que vem relançar o roteiro, transitando entre esses dois mundos – o grupo dos concretos e o grupo dos marginais –, propondo transferências e traduções. Na trama do texto, Caetano aparece, não diria como *herói*, mas como mago ou, melhor ainda, como *prestidigitador* – e aqui retomo o termo usado por Alberto Cousté (1977), especificamente para a carta de tarô conhecida como “*le bateleur*”, em um livro sobre o assunto traduzido por Ana Cristina Cesar.⁵ Caetano não é herói, mas *prestidigitador*, personagem entre bufão e mágico, entre a erudição e a malícia, mostrando habilidades de

³ Em oposição à fidelidade, essa outra interpretação da sexualidade poderia ser nomeada como paixão à primeira vista, uma espécie de “posseção”: “*La grande affaire de la traduction, dit-elle [Ana Cristina Cesar], n'est pas la fidélité dans le mariage mais le coup de foudre, l'amour d'un texte jusqu'à sa possession, hors des règles, des lois et des institutions*” [“A grande questão da tradução, diz ela [Ana Cristina Cesar], não é a fidelidade no casamento, mas o amor à primeira vista, o amor por um texto até sua *posseção*, fora das regras, leis e instituições”] (Riaudel, 2007, p. 243, tradução nossa).

⁴ Remeto aqui ao trabalho de Nícollas Ranieri de Moraes Pessôa (2023, p. 71-83), “Meu corpo é um impedimento para o amor? Ana Cristina Cesar leitora de Augusto de Campos”, que analisa as circunstâncias da relação entre Ana Cristina Cesar e o poeta paulista.

⁵ Em nota, Cousté diz o seguinte: “O termo *bateleur* pode ser traduzido também como malabarista, bufão, acrobata ou cômico. Escolhi, contudo, *prestidigitador* por considerá-lo mais adequado ao simbolismo dinâmico e ubíquo do personagem.” (Cousté, 1977, p. 93).

sedução e charlatanismo, encantador itinerante dos desejos. Eis, em suma, uma figura do tradutor-artista.⁶

Ana Cristina Cesar (2016, p. 268) lembra que “Caetano e concretos se cruzaram várias vezes” e que há mesmo “alianças” entre a geração do desbunde (com a qual se reconhece) e os poetas de São Paulo. Mais especificamente, trata-se aqui de pôr em foco o interesse comum pelo poema “Elegia: indo para o leito”, de John Donne, traduzido por Augusto de Campos e gravado por Caetano Veloso no disco *Cinema transcendental*. O próprio título do álbum de Caetano, aliás, não deixa de ecoar nessa ideia do *metafísico* associada aos poetas metafísicos ingleses do século XVII, entre os quais John Donne. “Transcendental” e “metafísico” são palavras que Ana Cristina Cesar, ao longo do seu ensaio, parece ir associando à erudição.

A tradução que Augusto de Campos faz de John Donne provém de um espaço de rigor erudito e, por extensão, remete à biblioteca da universidade inglesa onde a própria Ana Cristina Cesar pode estudar (ou decifrar) o poeta traduzido; temos aí, segundo ela, uma tradução do “livro”, isto é, o exercício da forma clássica da erudição. Já a interpretação de Caetano – essa que “não sai da cabeça” (Cesar, 2016, p. 269) – perturba de dentro a placidez estável e elegante – mas também um tanto claustrofóbica – do espaço livresco. A canção, a interpretação do cantor, instaura um outro “circuito”, que “muda as possibilidades da tradução”: “não se trata mais de *divulgar* eruditamente Donne; e também não se trata de ‘pura tradução’”, diz Ana Cristina Cesar (2016, p. 269). A noção (eu diria) *expandida* de tradução, praticada por Caetano, tem sua própria “consistência” e “identidade”.

Nesse momento em que o “eu” do ensaio caminha pela biblioteca, como se distante dos campos de batalha da vida literária, internamente ouvindo Caetano, uma evidência fundamental se apresenta, uma espécie de epifania (em forma de “documentário inglês da BBC”) que coloca essa ideia *expandida* da tradução nos trilhos do endereçamento:

Augusto podia traduzir mas Caetano não podia cantar outra coisa senão essa elegia especialmente cintilante; e [...] Donne escreveu essa elegia ou parte dela para o Caetano cantar para mim, e não outros poemas, ou parte deles, onde meu corpo é um impedimento para o amor (Cesar, 2016, p. 269).

A formulação poderia ser lida como um transtorno narcisista e obsessivo, não fosse o contexto crítico do ensaio e do pensamento da autora, que

⁶ A figura do mágico ou do prestidigitador chega a aparecer explicitamente na escrita de Ana Cristina Cesar (por exemplo, no final de *Luvás de pelica*) como metáfora da arte do poeta. Vale a pena lembrar que também marcava presença em *F for fake* (1974), de Orson Wells, filme que a poeta “adorava”, segundo Armando Freitas Filho (*apud* Cesar, 2013, p. 12).

transforma o trecho numa evidente declaração de amor, com valor conceitual e teórico. Vemos que a iniciativa erudita traduz, mas que Caetano também traduz; Caetano não é apenas o *dublê* do texto traduzido. Ele traduz de um modo que não é apenas sedutor, ou melhor, que é atrativo exatamente na medida em que é *endereçado*. O prestidigitador aqui não é só persuasivo, manipulador: ele mobiliza a atenção e a reação de um outro. O momento em que a tradução *vive* é análogo ao momento em que qualquer texto dito “original” vive ou revive, ou sobrevive: não está em jogo aí a permanência pura e simples, mas a resposta do leitor, a *decisão* ou o *desejo* do leitor de se colocar como destinatário. A destinação está precisamente onde eu aceito que o “texto” foi feito para mim, enviado para mim, extraviado em minha intenção, para mim especificamente; que tudo no mundo aconteceu até hoje para que alguém falasse para mim, convertendo meu corpo em um viático para o amor, em consentimento (embora ativo, crítico) para aquela mensagem, para aquela especificamente.

Quando e por que o corpo – que é também “imaginário”, diz a autora (Cesar, 2016, p. 269) – seria um impedimento para o amor? A questão é formulada, mas permanece em suspenso como instância da dificuldade, como contraparte da dita “felicidade”.⁷ Ao trânsito dos afetos se justapõe, então, a perspectiva da falha, da rasura, ou ainda da “barra” (Cesar, 2016, p. 273) do endereçamento, daquilo que confina na interioridade, transformando o texto em obstáculo, em parede, verdadeiro impedimento para a “transa” (Cesar, 2016, p. 271), ou seja, para a transação entre o corpo que vai e o corpo que vem.⁸

No ápice da trama, que flerta com o documentário, é Caetano quem opera o desimpedimento, abre as brechas do texto como quem desperta as possibilidades do corpo. Ana Cristina Cesar lembra que o texto de Donne é um “festejar do corpo, um poema de sacanagem em grande estilo” (Cesar, 2016, p. 270), cheio de ousadias bem ao gosto moderno. O poema sugere que a amante tire a roupa peça por peça e, impaciente, pede licença para usar a própria mão a fim de explorar o novo território, metaforizado pela América recém-descoberta.

E chegamos assim à última e mais perigosa prova exigida pelo roteiro do ensaio, quando o encantador de desejos esbarra no grande impedimento textual – que é o corpo ou a historicidade do texto de Donne. Ana Cristina

⁷ Michel Riaudel (2007) interpreta essa tensão como oscilação entre o debate político-cultural e a interrogação pessoal, existencial. Prefiro vê-la como estrutura de compreensão que libera o corpo e o retém, ao mesmo tempo. A alternância não se limita a este caso, mas está na própria visão de texto que tem a poeta, oscilando entre a prisão e o movimento na direção do outro.

⁸ Vale a pena lembrar que “transa” é uma gíria importante nos anos 1970. Além de funcionar como transitivo, na forma verbal (*transar* alguma coisa; no sentido de fazer com interesse, empenho, habilidade), é também o título de um disco de Caetano Veloso, de 1971.

Cesar explica que, no poema do século XVII, a metáfora da América, terra a ser descoberta, tem a ver com o gosto pessoal do poeta por “livros modernos e atualidades atlânticas” (Cesar, 2016, p. 271). Já no caso do cinema de Caetano, sem deixar de ser o corpo da mulher, a América faz parte da perspectiva de um brasileiro que fala, ou seja, de uma fala que provém do novo mundo. Caetano não se limita a “substituir” o corpo da mulher por uma metáfora: o aspecto material da figura, ao ser deslocada geograficamente, envolve um “mapa metafísico do poder” (Cesar, 2016, p. 271). Caetano não canta o domínio nem o medo da América: no contexto de sua produção, aliás, a América é aquela que envolve o desejo (“*Soy loco por ti, América*”, diz uma canção gravada por ele em 1968).

O “limite da tradução”

Enquanto Caetano atua, temos outro incidente (paralelo, mas importante) que impõe desdobramentos à cinematografia ensaística: trata-se da lembrança de que Caetano traduz com seu canto o poema de Donne, traduzido por Augusto de Campos, mas particularmente na forma da canção feita por Péricles Cavalcanti, compositor da melodia. Caetano não apenas traduz Augusto, tradutor de Donne: ele “traduz” também a “tradução” que Péricles Cavalcanti fez da tradução de Augusto.

Ora, de fato, Cavalcanti não se limita a musicar o texto traduzido: ele faz uma espécie de *edição* do poema. Ana Cristina Cesar propõe, então, uma breve análise do poema de Donne, argumentando que o erotismo que se abre e se desdobra ao longo do texto original termina com uma cena explícita de desejo por parte do eu poético. No corpo a corpo com a língua portuguesa, diz ela, a tradução de Augusto revitalizaria a sacanagem com seus cortes e montagens. Já no caso da edição feita por Péricles Cavalcanti, os recortes da nova tradução alterariam a situação textual. Se o corpo da mulher envolve o segredo e o mistério – como um mundo novo e inexplorado – a enunciação desse conhecimento é “o limite da tradução” (Cesar, 2016, p. 271), lugar em que a ideia de tradução vacila e revela ao mesmo tempo seus impensados. Ora, o recorte de Cavalcanti prioriza a segunda parte do poema (onde se concentra menos a sedução do que o suposto conhecimento da mulher) e arremata o texto, segundo Ana Cristina Cesar, com uma “insubordinada afirmação final” (Cesar, 2016, p. 272): “Eu sou um que sabe”. Assim fazendo, o cantor-tradutor fixaria o discurso do desejo de uma vez por todas no plano do *saber*. Após ter priorizado a metáfora da mulher como um livro, cujas roupas são a “encadernação”, atrativa apenas para ignorantes, o eu da canção editada, ao que tudo indica, requisita para si a condição do *eleito* (aquele que sabe).

Proponho aqui a última cena cinematográfica. Imaginemos Caetano e Cavalcanti conversando atrás dos vidros de um café. Embora o prestidigitador

mantenha, não digo o benefício, mas o histórico da dúvida, a câmera de Ana Cristina Cesar começa a se afastar, crítica e lentamente, do diálogo entre os dois até focar no vidro que reflete a *camerawoman* e onde ela também se vê (a nos olhar). Para quem imaginava a vitória precoce da magia do desejo, o cinema de Ana Cristina Cesar termina com uma dúvida e mesmo uma provocação:

Na canção de Péricles Cavalcanti, “Eu sou um que sabe” é uma insubordinada afirmação final. Queria saber se ela responde àquele segredo, talvez leve queixume, que Caetano cantava no final de “Pecado original”: “A gente nunca sabe o que quer uma mulher...”. De “Pecado original” à “Elegia”, a passagem da incerteza para a afirmação; não preciso mais de ironia para deslindar a *self-pity*. O mistério não dá mais pena de mim. Me afirmo no mistério, e não tenho pena nem pudor. Não preciso dizer mais. Estratégia do silêncio de ouro e da esfinge que canta. Dizer “tudo”, irradiar o striptease, medir com todas as palavras todos os milímetros da carnalidade é um capítulo da história da sexualidade. (Cesar, 2016, p. 272).

Respondendo ou não, à sua maneira, ao “leve queixume” de uma outra canção de Caetano (“A gente nunca sabe o que quer uma mulher”), a operação tradutória de Cavalcanti transforma dúvida em certeza, reverberando mais propriamente uma dor de cotovelo (*self-pity*) tipicamente masculina. Da sublime performance da “transa” (da tradução entendida como “transa entre linguagens e leituras”) passamos para a dúvida trágica do desejo de controle. É o momento em que a câmera muda de perspectiva e de sujeito. A afirmação da perspectiva esfíngica e amoral da mulher (“O mistério não dá mais pena de mim. Me afirmo no mistério, e não tenho pena nem pudor”)⁹ comunica com os temas de predileção da poeta: o complexo desnudamento do segredo, o *strip-tease* encenado, o paralelo entre a carne poética do poema e a história da sexualidade. “Não estou pensando mais no belo Donne”, diz Ana Cristina Cesar, “mas nos segredos que uma tradução pode guardar” (Cesar, 2016, p. 272).

O corolário da cena é que uma tradução deve ser *lida*. Mais especificamente, a tradução *se endereça*. Quando alguém lê, traduz, ou seja, se coloca no circuito do *amor* e da *barra* do endereçamento. “Eu sou um que lê”, diz o ensaio (Cesar, 2016, p. 272), como se o dissesse junto com Caetano. E nós com Ana Cristina Cesar. Quando traduzo Ana Cristina Cesar, estou lendo, e, ao dizê-lo, também estou sendo lido: traduzo e alguém me traduz

⁹ Não custa lembrar que o paralelo com a mulher e o feminino é um velho dispositivo teórico da tradução: desde a negação da equivalência e da fidelidade (as “belas infêis”) até o princípio de unicidade supostamente garantido pela língua *materna* – familiar e estranha –, temos uma longa história que mobiliza a mulher e a sexualidade da mulher. Sobre esse assunto, tratado por Derrida, remeto à tese de Iamni Reche Bezerra (2023).

enquanto a leio traduzir Caetano. Traduzo e sou traduzido, sem nunca perder de vista a hipótese mais ousada: a de que talvez seja Ana Cristina Cesar que me traduz ao exigir de mim que busque ouvir a voz (silenciosa ainda) de um outro.

Voltando ao ensaio, encontramos uma espécie de epílogo, chamado “biblioteca X cinema”. Trata-se de um resumo amoroso do disco *Cinema transcendental* (expressão que, nesse momento, eu diria, passa a se afigurar como um aparente oxímoro). Ao findar, o texto parece profetizar a felicidade a ser trazida pelo prestidigitador. O “efeito” da tradução de Caetano, nesse outro circuito¹⁰ – numa esfera que comporta a erudição, mas a desloca –, seria da ordem de uma *sintonia* (e aqui prefiro retraduzir a arriscada palavra “identidade”, usada pela autora): a tradução nasce da sintonia com o poema de Donne, de uma “brisa” tradutória “especialmente dedicada a quem o ama” (Cesar, 2016, p. 273). Em outras palavras, a tradução é *dedicada*, ela *tem endereço* – assim como o ensaio, que responde ativamente e criticamente àquilo que recebe.

Traduzir para quem?

Se o texto de Ana Cristina Cesar é o relato de um endereçamento “feliz”, no sentido da brecha que se abre, a experiência não dispensa outro quase oxímoro: “Agora é tarde, felicidade”, diz Caetano na canção “Louco por você”, do mesmo *Cinema transcendental*). É a última cena do filme-ensaio, antes dos letreiros. Nela, voltamos à intersecção com o espaço político imediato da história brasileira. A lembrança da felicidade, segundo Ana Cristina Cesar, desconcerta quem viveu sob a violência política e se aliviou da “infelicidade” compartilhando aflições. Se a abertura política é uma brecha para a felicidade (entendida como momento de uma transa, e não como a “bobagem” eufemística), por outro lado, a infelicidade e a maldade (a expressão “palavra má” também aparece na letra de “Louco por você”) não deixam de constituir uma transa louca, geradora das “doçuras do amor perverso, (d)a história do cinema, (d)as Cartas de uma Mulher Desconhecida!” (Cesar, 2016, p. 174). A questão da maldade desafia a semântica dos bons valores e dos bons sentimentos que guiam o pensamento sobre a poesia e sobre a tradução.

Pode-se dizer que os letreiros do fim do filme mais abrem do que fecham caminhos. Procuram estender a produção de sentidos ao leitor que virá; fazem da conclusão um envio ao remetente, uma espécie de *envoi*. Muito comum em Ana Cristina Cesar, a palavra do fim é comparável ao par de luvas que a

¹⁰ Refiro-me ao circuito da tradução. Mas haveria certamente outros circuitos envolvidos na situação: por exemplo, o circuito da mídia, do espetáculo, do grande público. Em textos anteriores, Ana Cristina Cesar parece nutrir esperanças em relação a esse viés, assim como muitos da sua geração, que viram o Tropicalismo crescer por dentro da cultura popular midiática. Mais do que uma esperança, a situação configura uma aposta – quase um pacto – na associação virtuosa entre prazer, inteligência e espetáculo.

prestidigitadora de outro poema (“Epílogo”, do livro *Luvas de pelica*) deixa para a plateia, num passe de mãos, sobre o espaldar de uma cadeira (Cesar, 2013, p. 74). Ao destinar o texto a seu leitor, a poeta está propondo variações ao “segura a bola”, ou então ao “enfie a carapuça”, como diz em outros poemas.

O final não é, por si mesmo, feliz nem infeliz. Se “cada canção é também um manifesto” (como sabemos, por exemplaridade), “uma canção manifesta onde estou” (Cesar, 2016, p. 274), diz a última frase do ensaio. Em outras palavras, cada texto, cada tradução manifesta minha posição numa relação de endereçamento. Ao *situar* o tradutor, a tradução não realiza exatamente uma síntese, que substituiria os lugares a fim de realçar o que transita, tampouco uma estratégia de diversão, que minimizaria a clareza dos danos, à maneira de um dublê. Manifestar o lugar é também *dramatizar* os espaços, indagar os endereços, pensar as relações, dar volume e consequência ao imperativo do *revezamento* implícito no endereçamento. De quem recebo e a quem entrego um poema, a tradução de um poema?

Traduzir para quem? Seria a pergunta análoga à que a autora se faz, em outro contexto: “Escrever para quem?” (Cesar, 2013, p. 415).¹¹ A quem me endereço quando traduzo? A quem me endereço quando escrevo um texto a ser lido *como tradução*? Essas interrogações não se referem diretamente à questão sociológica do leitor ou da recepção nem exatamente ao mercado da tradução, ao dito “público-alvo”; não atinge apenas as estratégias da vida literária (valorização ou desvalorização da tradução) nem apenas as concepções (transitivas ou intransitivas) da literatura. Embora possa incluir esses aspectos, a pergunta “traduzir para quem?” só faz sentido quando problematiza a *determinação* de endereços, quando faz tremer a relação tradutória tal como *deveria ser*, de antemão, entendida.

Trata-se antes de colocar em primeiro plano o imperativo ou a exigência que há na palavra do outro, quando essa palavra se manifesta a mim, reclamando uma resposta – ou seja, reclamando tradução. Um texto se endereça a mim; exige de mim, pessoalmente, ser traduzido. O imperativo da tradução talvez seja outro nome para a “exigência” que nos concerne diante da leitura ou da escrita de um texto. Nesse sentido, a própria dinâmica do endereçamento complica a pura abstração conceitual ou ontológica da relação.¹² Se o texto se endereça a mim, isso também perturba a placidez do anonimato, a generalidade do interlocutor indefinido.¹³

¹¹ Retomo essa questão como título de um volume sobre o problema do endereçamento, em Ana Cristina Cesar: *Escrever para quem? Ana Cristina Cesar e o endereçamento* (Siscar, 2023).

¹² Agamben (2018), por exemplo, requisita essa perspectiva ontológica para tratar do assunto, considerando-a necessária para descrever a “exigência” de um texto.

¹³ Refiro-me aqui às questões envolvidas na proposta de Silviano Santiago (2002) de um leitor, ao mesmo tempo singular e anônimo, referindo-se à obra de Ana Cristina Cesar. É possível dizer que, não obstante anônimo, o endereçamento exige do leitor, a cada caso, uma resposta que envolve seu nome próprio.

Eu sou um que traduz. O saber se declina na chave da tradução. A outra palavra se dirige a mim, chega até mim, pedindo de mim uma resposta. E eu traduzo na intenção de alguém que possivelmente também me traduzirá. Essa outra palavra não me pede para lhe ser fiel, para imitá-la, para substituí-la em situações de perigo ou para teorizar seu conflituoso performativo literário (“fale você!”); a outra palavra é aquela que dramatiza as destinações, que sinaliza que sou seu tradutor, ou seja: seu poeta, seu crítico, seu editor. Ademais, quem é esse “eu” só um outro poderá dizer.

Ana Cristina Cesar não se cansa de repetir sua condição de leitora/ tradutora até o ponto de (como diz Caetano, em suntuosa rima) “gritar de / felicidade” (“Louco por você”). Nesse momento, entretanto, já é tarde para o original – e talvez um pouco cedo para a tradução.

Não vejo nessa abordagem que a poeta-crítica faz do endereçamento a ambição de um modelo de tradução, embora o procedimento carregue um desejo e uma exigência. Como se algo ali nos dissesse: Faça como um tradutor! “Diga você / agora é tarde / felicidade / vem”. Na canção de Caetano, modulada pelo imperativo do revezamento (“diga você”), “agora é tarde” é a frase que deve ser dita pelo outro? Ou é uma declaração do sujeito textual? “Vem” é um verbo no imperativo, isto é, uma apóstrofe à desejada felicidade? Ou vale, no afirmativo, como declaração de que a felicidade de fato chega? mencionada indiretamente por Ana Cristina Cesar – “Agora é tarde, felicidade” (Cesar, 2016, p. 173) –, é assim que termina a canção de Caetano que há tanto tempo eu conhecia, desconhecendo; nela, algo também está se buscando naquilo que traduzo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. A quem se dirige a poesia? Tradução: Marcus Vinícius Xavier de Oliveira. In: OLIVEIRA, M. V. X. de; DANNER, L. F.; CEI, V.; DIRRICO, J.; DANNER, F. Direitos humanos às beiras do abismo: Interlocuções entre Direito, Filosofia e Arte. Vila Velha (ES): Praia Editora, 2018. p. 611-615.

BEZERRA, Iamni Reche. *O hímen e os nomes da mãe: tradução e feminino em Jacques Derrida*. 2023. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem/Departamento de Teoria Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2023.

CESAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

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

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.

- COUSTÉ, Alberto. *Tarô ou a máquina de imaginar*. Tradução: Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: Ground, 1977.
- PESSÔA, Nícollas Ranieri de Moraes. Meu corpo é um impedimento para o amor? Ana Cristina Cesar leitora de Augusto de Campos. In: SISCAR, Marcos (org.). *Escrever para quem? Ana Cristina Cesar e o endereçamento*. Campinas: Asa da Palavra, 2023. p. 71-83.
- RIAUDEL, Michel. *Intertextualité et transferts (Brésil, États-Unis, Europe): réécritures de la modernité poétique dans l'œuvre d'Ana Cristina Cesar* (Rio de Janeiro, 1952-1983). 2007. Tese (Doutorado Lettres Langues Spectacles) – Université Paris X – Nanterre, Paris, 2007.
- SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 61-70
- SISCAR, Marcos (org.). *Escrever para quem? Ana Cristina Cesar e o endereçamento*. Campinas: Asa da Palavra, 2023.
- VELOSO, Caetano. *Cinema transcendental*. [Rio de Janeiro]: PolyGram, 1979. Disco de vinil (40:04 min), estéreo.

Marcos Siscar. Professor titular da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e pesquisador PQ do CNPq. Entre seus livros de ensaio, destacam-se *Jacques Derrida: rhétorique et philosophie* (L'Harmattan, 1998), *Poesia e crise* (Editora da Unicamp, 2010), *Jacques Derrida. Literatura, política e tradução* (Autores Associados, 2013) e *De volta ao fim* (7Letras, 2016). É também poeta (*Isto não é um documentário*, 7Letras, de 2019, e *A viva*, Fósforo, de 2022, são seus últimos livros) e tradutor de Samuel Beckett, Michel Deguy e Tristan Corbière, entre outros.

E-mail: siscar@unicamp.br

Declaração de Autoria

Marcos Siscar, declarado autor, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido em: 08/08/2024

Aprovado em: 15/12/2024