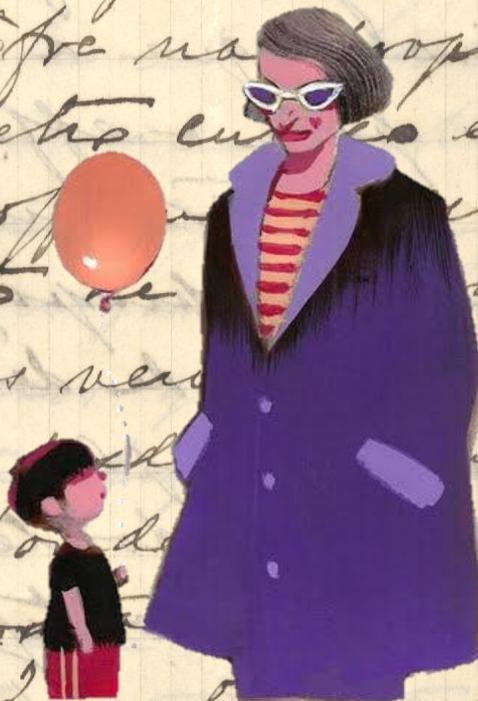




UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD

**TRADUÇÃO COMENTADA DE CONTOS FANTÁSTICOS DE
SILVINA OCAMPO: UMA SELEÇÃO DE NARRAÇÕES
SOBRE A INFÂNCIA**

MAUI CASTRO BATISTA SOUSA



Brasília – DF

2017



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO -POSTRAD

**TRADUÇÃO COMENTADA DE CONTOS FANTÁSTICOS DE SILVINA OCAMPO:
UMA SELEÇÃO DE NARRAÇÕES SOBRE A INFÂNCIA**

MAUÍ CASTRO BATISTA SOUSA

**Brasília - DF
2017**

MAUÍ CASTRO BATISTA SOUSA

**TRADUÇÃO COMENTADA DE CONTOS FANTÁSTICOS DE SILVINA OCAMPO:
UMA SELEÇÃO DE NARRAÇÕES SOBRE A INFÂNCIA**

Dissertação de mestrado submetida ao programa de pós-graduação em estudos da tradução, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre em estudos da tradução.

Orientador: Prof. Dr. JÚLIO CÉSAR NEVES MONTEIRO

**Brasília - DF
2017**

SOUSA, Mauí Castro Batista. **Tradução Comentada de contos fantásticos de Silvina Ocampo**: Uma seleção de narrações sobre a infância. 2017. 218 p. Dissertação (Mestrado em Estudos de Tradução)-Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

Documento formal, autorizando reprodução desta dissertação de mestrado para empréstimo ou comercialização, exclusivamente para fins acadêmicos, foi passado pelo autor à Universidade de Brasília e acha-se arquivado na Secretaria do Programa. O autor reserva para si os outros direitos autorais, de publicação. Nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor. Citações são estimuladas, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S725t Sousa, Mauí Castro Batista
 Tradução Comentada de contos fantásticos de
 Silvina Ocampo: Uma seleção de narrações sobre a
 infância / Mauí Castro Batista Sousa; orientador Júlio
 César Neves Monteiro. -- Brasília, 2017.
 218 p.

 Dissertação (Mestrado - Mestrado em Estudos de
 Tradução) -- Universidade de Brasília, 2017.

 1. Tradução Comentada. 2. Tradução Literária. 3.
 Silvina Ocampo. 4. Literatura Fantástica . 5.
 Literatura Argentina. I. Monteiro, Júlio César
 Neves, orient. II. Título.

MAUÍ CASTRO BATISTA SOUSA

**TRADUÇÃO COMENTADA DE CONTOS FANTÁSTICOS DE SILVINA OCAMPO:
UMA SELEÇÃO DE NARRAÇÕES SOBRE A INFÂNCIA**

Dissertação de mestrado submetida ao programa de pós-graduação em estudos da tradução, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre em estudos da tradução.

Aprovada em: ____ de _____ de 2017

BANCA EXAMINADORA:

Professor Doutor Júlio César Neves Monteiro (POSTRAD/UnB)
(Orientador)

Professora Doutora Germana Henriques Pereira de Sousa (POSTRAD/UnB)
(Examinadora Interna)

Professor Doutor Erivelto da Rocha Carvalho (POSLIT/UnB)
(Examinador Externo)

Professora Doutora Válmi Hatje-Faggion (POSTRAD/UnB)
(Suplente)

*À minha mãe Clesimar, dedico esta dissertação e esta
titulação. Obrigada por todo o amor e dedicação. E
obrigada por ser inspiração de coragem, luta e
perseverança!*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu Deus por Sua fidelidade e cuidado.

À Clesimar, minha mãe, agradeço por todos os esforços e por ter sempre priorizado meus estudos, mesmo em épocas de dificuldades.

Agradeço aos meus familiares e amigos que compreenderam minha ausência dos últimos tempos e torceram por mim. Em especial, agradeço à Aline Ávila por me acalmar, sacrificar do seu próprio tempo para isso, inclusive, e por fazer eu acreditar em mim quando eu já havia desistido. E também por me incentivar a fazer a seleção de mestrado há quase 2 anos! Também agradeço à Tatiana Figuerêdo pela preocupação constante e pelas orações.

Agradeço ao meu orientador Julio Monteiro, por me receber de braços abertos e me guiar durante todo esse processo com bom humor, calma, paciência e sabedoria.

Agradeço aos demais professores do POSTRAD. Em especial, agradeço à professora Germana Henriques pelas preciosas dicas e considerações na qualificação e durante as aulas. Agradeço à professora Emilie Audigier, pelas discussões iniciais no primeiro semestre do mestrado e à professora Válmi Hatje-Faggion pelas práticas tradutórias que foram bastante úteis para a aplicação desta pesquisa. Agradeço à Marie Helene Torres, da UFSC, pelas valiosas observações e sugestões na disciplina intensiva, ao observar uma apresentação minha e à professora Alice Maria pelas palavras de incentivo direcionadas a mim, durante a Jornada de Pesquisa. Também agradeço aos demais professores do POSTRAD pelas paletas e encontros que sempre nos acrescentam. Agradeço ao professor Erivelto Carvalho por ter aceitado o convite de estar em minha banca de defesa.

Agradeço a todos os professores que passaram por minha vida e que além da troca de conhecimentos, tiveram humanidade, me inspirando na caminhada da vida e na escolha da minha profissão. Em especial, agradeço ao professor Juan Rojas que me apresentou à língua espanhola, quando eu ainda era uma pré-adolescente. Agradeço à professora Alicia Silvestre por ser uma dessas professoras que nos marcam com sua humanidade, assim como a professora Maria Carolina Calvo, sempre tão solícita e empenhada.

Agradeço aos companheiros de mestrado que demonstraram que, inclusive na pós-graduação, vamos mais adiante quando há companheirismo e coletividade: Neyara, Gisele, Izabel, Guilherme, Virgílio, Raphael, Rodrigo, Marta, Sabrina, Sara,

Carolina, Shanta, Leonardo e João. Em especial, agradeço à Daniela pelos carinhos de mãe/irmã mais velha, cuidados, caronas, lembretes de atividades, e por fazer eu me sentir praticamente parte da família Arnold! Agradeço à Kalila pela preocupação, cuidado, dicas e leveza nas conversas. Agradeço à Márcia por ter me ajudado desde a época da seleção. Agradeço também à Larissa por ter dividido comigo as angústicas, *playlists* do Spotify, e conhecimento nesse mundo fantástico.

Agradeço a todos os funcionários do POSTRAD, em especial à Janaína, por todo o profissionalismo e dedicação ao programa.

RESUMO

Silvina Inocencia Ocampo (1903 – 1993) foi uma escritora, pintora e tradutora argentina. Se destacou como contista, contribuindo para a efervescente produção de contos que integrou o *boom* da literatura latino-americana do século XX, especialmente na literatura fantástica. Não teve tanto destaque quanto outros nomes da literatura fantástica argentina como Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges, apesar de ter recebido muitos prêmios em seu país e de ter uma vasta lista de obras. A escritora é pouco conhecida no Brasil e esse estudo busca introduzi-la no país por meio da tradução comentada de contos selecionados. São quatro contos selecionados da obra *Viaje Olvidado* (1937) que tem como ponto em comum narrativas sobre a infância, por meio de um olhar que perpassa o senso comum da pureza e inocência infantil, gerando personagens infantis misteriosas e escuras de narrações que não podem ser explicadas com racionalidade. A própria vida de Silvina Ocampo, lembranças de sua infância e a formação em Artes Plásticas de vanguarda assumidamente surrealista influenciaram suas produções, o que caracteriza, especialmente os contos de *Viaje Olvidado* como autoficcional. A tradução comentada tem um caráter predominantemente descritivo, e é o instrumento utilizado pelo tradutor para justificar escolhas e soluções, mas também para analisar não apenas o texto-fonte, mas todo o contexto e os principais elementos que compõem os sistemas envolvidos no processo tradutório. E para realizar uma pesquisa que compare e explore elementos tanto do sistema literário em que se encontra a obra original como do sistema que a tradução fará parte, utilizo o esquema de análise proposto por José Lambert e Hendrik van Gorp (1985). Baseio a análise também na teoria dos polissistemas proposta por Even-Zohar (1990) e nas ideias de Toury (1995), culminando em uma análise realizada no micro e no macronível, e incluindo percepções sobre as relações intertextuais e intersistêmicas. Objetivando não somente a produção de uma tradução dos contos, proponho também a criação de discursos de acompanhamento (prefácio, nota da tradutora e notas de rodapé) para auxiliar – de maneira opcional – o leitor dos contos traduzidos. Tanto nessa produção de discursos de acompanhamento como na análise de epitextos ligados às produções de Silvina e peritextos que constem nas obras analisadas, utilizo os estudos de Gérard Genette (2009) e de Marie-Hélène Torres (2011).

PALAVRAS-CHAVE: Tradução Comentada. Silvina Ocampo. Literatura Fantástica Argentina.

RESUMEN

Silvina Inocencia Ocampo (1903 - 1993) fue una escritora, pintora y traductora argentina. Se destacó como cuentista, contribuyendo a la efervescente producción de los cuentos que integró el *boom* de la literatura latinoamericana del siglo XX, especialmente en la literatura fantástica. No tuvo tanto destaque como otros nombres de la literatura fantástica argentina como Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, a pesar de haber recibido muchos premios en su país y de tener una vasta lista de obras. La escritora es poco conocida en Brasil y este estudio busca introducirla en el país por medio de la traducción comentada de cuentos seleccionados. Son cuatro cuentos seleccionados de la obra *Viaje Olvidado* (1937) que tienen como punto en común narrativas sobre la infancia, por medio de una mirada que atraviesa el sentido común de la pureza e inocencia infantil, generando personajes infantiles misteriosos y oscuros de narraciones que no pueden explicarse con racionalidad. La propia vida de Silvina Ocampo, recuerdos de su infancia y la formación en Artes Plásticas de vanguardia asumidamente surrealista influenciaron sus producciones, lo que caracteriza especialmente los cuentos de *Viaje Olvidado* como autoficciones. La traducción comentada tiene un carácter predominantemente descriptivo, y es el instrumento utilizado por el traductor para justificar elecciones y soluciones, pero también para analizar no sólo el texto fuente, sino todo el contexto y los principales elementos que componen los sistemas involucrados en el proceso traductor. Y para realizar una investigación que compare y explore elementos tanto del sistema literario en que se encuentra la obra original como del sistema que la traducción formará parte, utilizo el esquema de análisis propuesto por José Lambert & Hendrik van Gorp (1985). El estudio está fundamentado también en la teoría de los polisistemas propuesta por Even-Zohar (1990) y en las ideas de Toury (1995), culminando en un análisis realizado en el micro y en el macronivel, e incluyendo percepciones sobre las relaciones intertextuales e intersistémicas. Objetivo no sólo la producción de una traducción de los cuentos, propongo también la creación de discursos de acompañamiento (prefacio, nota de la traductora y notas al pie de página) para auxiliar - de manera opcional - el lector de los cuentos traducidos. Tanto en esta producción de discursos de acompañamiento como en el análisis de epitextos ligados a las producciones de Silvina y peritextos que constan en las obras analizadas, utilizo los estudios de Gérard Genette (2009) y de Marie-Hélène Torres (2011).

PALAVRAS CLAVE: Traducción Comentada. Silvina Ocampo. Literatura Fantástica Argentina.

ABSTRACT

Silvina Inocencia Ocampo (1903 - 1993) was an Argentine writer, painter and translator. She stood out as a short story writer, contributing to the effervescent production of short stories which was part of the boom of Latin American literature in the twentieth century, especially fantasy literature. She did achieve as much renown as others in Argentine fantastic literature, such as Adolfo Bioy Casares and Jorge Luis Borges, despite her numerous works and having received many awards in her country. This writer is little known in Brazil and this study aims to introduce her to the country, through the annotated translation of selected short stories. These are four short stories from the work *Viaje Olvidado* (1937), all narratives about childhood, through a vision that goes beyond the common sense idea of purity and innocence in childhood, generating mysterious and dark child characters, in stories that cannot be explained rationally. Silvina Ocampo's life, her childhood memories and training in avant-garde, openly surrealist, visual arts influenced her productions, characterizing, especially, the short stories in *Viaje Olvidado* as autofictional stories. An annotated translation is predominantly descriptive, and is the instrument used by the translator to justify choices and solutions, but also to analyze not only the source text, but the entire context and the main elements that make up the systems involved in the translation process. To perform an investigation, comparing and exploring elements both of the literary system in which the original work lies and of the system of which the translation will be part, we use the analytical framework proposed by José Lambert & Hendrik van Gorp (1985). We also base our analysis on the polysystem theory proposed by Even-Zohar (1990), and the ideas of Toury (1995), culminating in an analysis on the micro and macro level, and including perceptions about intertextual and intersystemic relations. Beyond the production of a translation of the short stories, we also propose the creation of accompanying discourses (a preface, a translator's note and footnotes), as an optional aid to the reader of the translated short stories. Both in the production of accompanying discourses and in an analysis of peritexts connected to Silvina's creations and peritexts in the analyzed works, we use the studies of Gérard Genette (2009) and Marie-Hélène Torres (2011).

KEYWORDS: Annotated Translation. Silvina Ocampo. Argentine Fantastic Literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Quadro Príncipes de la Torre, 1483, por Sir John Everett Millais	29
Figura 2 - Capa da edição mais recente de Viaje Olvidado (Editora Emecé, 3ª edição de 2015, sendo a primeira publicação de 2005).....	82
Figura 3 - Capa da primeira edição de Viaje Olvidado (Sur, 1937)	84
Figura 4 - Capa de Viaje Olvidado (Editora Emecé, 1998).....	86
Figura 5 - Capa da tradução para o italiano de Viaje Olvidado por Lucio D'Arcangelo (Editora Lucarini, 1989)	87

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Viaje Olvidado	91
Quadro 2 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Viaje Olvidado	92
Quadro 3 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Viaje Olvidado	94
Quadro 4 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Viaje Olvidado	96
Quadro 5 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Viaje Olvidado	97
Quadro 6 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Viaje Olvidado	98
Quadro 7 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Viaje Olvidado	100
Quadro 8 - Análise da tradução do título La calle Sarandí	102
Quadro 9 - Tradução de vocábulos em La calle Sarandí	104
Quadro 10 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de La calle Sarandí.....	105
Quadro 11 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de La calle Sarandí e texto original e tradução de El Aleph	109
Quadro 12 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de La calle Sarandí e texto original e tradução de El Aleph	110
Quadro 13 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de El pasaporte perdido	119
Quadro 14 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Esperanza en Flores	125
Quadro 15 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Esperanza en Flores	127
Quadro 16 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Esperanza en Flores	128
Quadro 17 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Esperanza en Flores	128

Quadro 18 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Esperanza en Flores	129
Quadro 19 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Esperanza en Flores	130
Quadro 20 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Esperanza en Flores	131
Quadro 21 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Esperanza en Flores	132

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
Por que e como traduzir Silvina Ocampo no Brasil?	17
Apresentação aos aspectos teóricos	19
CAPÍTULO 1 – CONTEXTUALIZAÇÃO	24
1.1 Vida e Produções	24
1.2 Silvina em si própria	29
1.3 Universo literário de Silvina Ocampo	32
1.4 A literatura fantástica na América Hispânica e no Brasil	39
1.5 Silvina Ocampo e o fantástico	42
1.6 Conto: o gênero textual predileto da literatura fantástica	49
CAPÍTULO 2 ASPECTOS TEÓRICOS PARA A EXECUÇÃO DA TRADUÇÃO COMENTADA	54
2.1 Apresentação Teórica	54
2.2 Entendimento sobre a Tradução Comentada	55
2.3 Estudos Descritivos da Tradução	56
2.4 O esquema de José Lambert & Hendrik van Gorp proposto em On Describing Translations	60
2.5 Os Discursos de Acompanhamento	70
2.5.1 Os Discursos de Acompanhamento em linhas gerais	70
2.5.2 O Prefácio	72
2.5.3 As Notas	74
CAPÍTULO 3 COMENTÁRIOS E REFLEXÕES SOBRE UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO DE SILVINA OCAMPO PARA O BRASIL	77
3.1 A Proposta	77
3.2 Aspectos preliminares e alguns aspectos do contexto sistêmico	79
3.2.1 Alguns aspectos preliminares da obra Viaje Olvidado	79
3.2.2 Análise Morfológica e de Paratextos de edições de Viaje Olvidado	82
3.2.3 Possíveis Dados Preliminares de uma publicação das Traduções para a língua portuguesa	87
3.3 Comentários sobre a tradução de Viaje Olvidado	89
3.4 Comentários sobre a tradução de La Calle Sarandí	101
3.5 Comentários sobre a tradução de El Pasaporte Perdido	115
3.6 Comentários sobre a tradução de Esperanza en Flores	122
3.7 Os Discursos de Acompanhamento propostos para a tradução da seleção de contos de Viaje Olvidado	134

3.7.1 Prefácio à Seleção de contos de Viaje Olvidado (Silvina Ocampo, 1937)	134
3.7.2 Nota da Tradutora	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS	149
APÊNDICE A – TRADUÇÕES PARA A LÍNGUA PORTUGUESA DE QUATRO CONTOS DA OBRA VIAJE OLVIDADO (1937) DE SILVINA OCAMPO	153
Viagem Esquecida	153
A rua Sarandi	156
O Passaporte Perdido	159
Esperança em Flores	162
APÊNDICE B – TABELAS COMPARATIVAS ENTRE OS TEXTOS ORIGINAIS E SUAS RESPECTIVAS TRADUÇÕES	166
Quadro Comparativo do Conto 1 - Viaje Olvidado (Viajem Esquecida)	166
Quadro Comparativo do Conto 2 - La calle Sarandí (A rua Sarandi)	171
Quadro Comparativo do Conto 3 - El Pasaporte Perdido (O passaporte perdido)	177
Quadro Comparativo do Conto 4 - Esperanza en Flores (Esperança em Flores)	184
ANEXO A – CONSULTA AO DIRETÓRIO DE TRADUÇÕES DA UNESCO TRANSLATION	191
ANEXO B – ESQUEMA PROPOSTO EM ON DESCRIBING TRANSLATIONS POR JOSÉ LAMBERT & HENDRIK VAN GORP (1985)	193
ANEXO C – CAPAS DAS COLEÇÕES	196
Imagem 1 - Coletânea da Editora Sudamericana (2006)	196
Imagem 2 - Coletânea da Editora Lumen (2014)	196
Imagem 3 - Coletânea da editora Emecé (2005)	197
ANEXO D – EXEMPLOS DE CAPAS DE OBRAS DE JORGE LUIS BORGES, PUBLICADAS PELA EDITORA SUR	199
Imagem 4 - El jardín de senderos que se bifurcan (1941)	199
Imagem 5 - Ficciones (1944)	199
ANEXO E – DEPOIMENTO DE JORGE LUIS BORGES SOBRE SILVINA OCAMPO	201
Imagem 6 - Jorge Luis Borges: La prosa de Silvina Ocampo	201
ANEXO F – TEXTOS ORIGINAIS DOS CONTOS SELECIONADOS	204

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Por que e como traduzir Silvina Ocampo no Brasil?

A introdução de Silvina Ocampo no Brasil por meio de traduções que a apresentassem para um possível público leitor, ainda não ocorreu. Seu nome é encontrado nas livrarias brasileiras apenas como organizadora da *Antologia da Literatura Fantástica*, obra organizada e publicada em 1940 com Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges. Dessa forma, objetivo contribuir com a introdução de Silvina Ocampo no país, produzindo uma seleção de contos traduzidos e acompanhados por paratextos, desenvolvendo uma pesquisa bibliográfica que justifique a importância da inserção de suas obras no Brasil em um gênero que não foi muito popular no país: a literatura fantástica. Contudo, Silvina Ocampo compõe uma faceta importante do cânone literário argentino, e, conseqüentemente, da literatura latino-americana, mesmo tendo uma visibilidade menor do que de outros escritores argentinos da mesma época.

Conhecer Silvina Ocampo, seja por obras que tratem de sua vida, entrevistas, depoimentos, e também pela sua própria escrita, possibilita o entendimento e reconhecimento da importância de um estudo sobre suas produções, que apresentam traços subjetivos de uma vanguarda surrealista. Essa subjetividade, é o ponto de encontro do real e do irreal que singularizam suas obras, mesmo dentro de um grupo de escritos que também possuam traços do mágico e irreal em suas temáticas ou no próprio estilo de escrita.

Compreender sua forma de expressão também demanda que entendamos o contexto em que suas produções foram executadas, o cenário social e político da Argentina e a relação desses fatores com a forma de produção de Silvina.

A análise do panorama brasileiro dentro da literatura fantástica, bem como a observação de nomes brasileiros que exemplificam esse gênero no país, permite que se ouse situar Silvina em algum espaço compatível com sua proposta dentro do sistema literário, além de aclarar as possibilidades de divulgação de possíveis obras traduzidas de Silvina para um público determinado de leitores, que se interessa por obras fantásticas. Nesse viés de busca pelo público-leitor dessas obras traduzidas, percebe-se a necessidade de produção também de discursos de acompanhamento que justifiquem certas escolhas na tradução e também que forneçam ao leitor uma

visão mais abrangente da escritora e de suas características e peculiaridades. Assim, pretende-se produzir - também - nesta pesquisa, todo um conjunto de paratextos que aclarem dúvidas ao leitor brasileiro e que o induzam a uma busca mais aprofundada pelo conhecimento das características mais intrínsecas do conteúdo lido.

No capítulo 1, Silvina Ocampo é apresentada. Primeiramente, são expostos dados de sua vida: a infância, sua família, casamento, núcleo intelectual com o qual se relacionava, contexto histórico e cultural de suas produções e da época de sua escrita, formação e aptidões, experiências laborais, produções e premiações. Os aspectos pessoais tiveram relação com seus textos, especialmente os contos que possuíam um caráter autoficcional. Também é exposta a opinião de Silvina sobre si mesma, por meio da análise de entrevistas e depoimentos. Eram raros os momentos de conversa pública com Silvina, mas sempre essenciais na construção do entendimento sobre a escritora. Também é feita uma localização literária de Silvina Ocampo que consistiu na explicação do universo no qual estava inserida (da literatura fantástica) desde seu aspecto mais geral, firmado, especialmente, na teoria de Tzvetan Todorov (1980) até as características mais peculiares de Silvina e de sua narrativa. Também foram apresentados aspectos do conto enquanto gênero textual, o que trouxe um esclarecimento do porquê desse gênero abrigar tão bem a imaginação de Silvina.

No capítulo 2, são abordados os aspectos teóricos sobre a tradução comentada, definindo o entendimento do gênero, a princípio, para que se pudesse compreender o foco da pesquisa. O esquema de análise proposto por José Lambert e Hendrik van Gorp (1985) é apresentado de maneira mais detalhada, pois posteriormente seria aplicado diretamente na produção dos comentários das traduções. Mas antes disso, foi feita uma explanação das teorias que antecederam ou que se relacionam com esse método, compondo um caminho pelos estudos descritivos da tradução que inclui as ideias de Itamar Even-Zohar (1990), Gideon Toury (1980, 1995) e Susan Bassnett (2003). Para a análise de discursos de acompanhamentos que se relacionam com os textos selecionados, e, especialmente para a criação de discursos de acompanhamento que integram a produção tradutória desta pesquisa, utilizo as teorias de Gérard Genette (2009) e Marie-Hélène Torres (2011).

O capítulo 3 é a aplicação da metodologia por meio da elaboração de comentários das traduções realizadas, utilizando o método de análise sistêmica em quatro etapas, proposto por José Lambert e Hendrik van Gorp (1985), e por meio da criação de discursos de acompanhamento: prefácio, nota de tradutor e notas de rodapé que integram o material produzido em língua portuguesa para contribuir com a introdução da escritora no país.

A justificação teórica do tipo de tradução que acredito ser mais adequada para esse trabalho de tradução comentada precisa ser apresentada de forma prática, que evidencie que, apesar da minha preferência pela tradução estrangeirizadora, na prática, é necessário recorrer também a uma domesticação que permita o real entendimento do que é - de fato - importante para a perpetuação dos contos da autora e da sua propagação para culturas distintas por meio da tradução interlinguística. Como a proposta da pesquisa é de uma tradução comentada, constantemente, durante esse processo, a autocrítica se faz presente, e a pesquisa busca encontrar um caminho baseado em parâmetros para alcançar uma tradução adequada e aceitável, ao mesmo tempo. Que atraia ao leitor-alvo, mas que não perca os traços essenciais de Silvina e da literatura fantástica.

É por meio dessa estrutura que pretendo apresentar alguns pontos que serão desenvolvidos na minha dissertação, que objetiva – centralmente - introduzir Silvina Ocampo no Brasil, por meio de traduções de contos selecionados e comentados.

Apresentação aos aspectos teóricos

A tradução interlinguística é, também, um processo de interpretação criativa, especialmente na tradução literária. O processo de tradução é composto por etapas, não é um processo automático e impensado. Em sua obra *Estudos da Tradução* (2003), Susan Bassnett evidencia a coexistência de mais de um procedimento no processo tradutório:

(...) primeiro o tradutor lê/traduz na língua de partida e, depois, através de um processo adicional de decodificação, traduz o texto para a língua alvo. Ao fazê-lo, o tradutor vai mais longe do que um simples leitor do texto original, pois aborda o texto a partir de mais de um conjunto de sistemas. Parece, portanto, descabido argumentar que a tarefa do tradutor é traduzir, mas não interpretar, como se se tratasse de dois exercícios separados. A tradução interlinguística há-de reflectir seguramente a interpretação criativa que o tradutor faz do texto original. (BASSNETT, 2003, p. 135)

Para um estudo descritivo e sua aplicação no desenvolvimento de traduções e de explicações formais da metodologia presente nesse estudo, faz-se uma análise comparativa entre os sistemas do texto original e do texto traduzido, e conseqüentemente dos sistemas literários de ambos, o que é bastante explorado nos estudos de José Lambert e Hendrik van Gorp na obra *On Describing Translations* (1985). E é através dessa perspectiva que se pretende desenvolver este trabalho de tradução dos contos de Silvina Ocampo, impulsionando o crescimento do conhecimento de Silvina no leitor brasileiro.

Nos contos de Silvina Ocampo, as marcas de regionalismos, nacionalismos ou até mesmo de temas que identificam claramente o texto como um texto argentino, são raras. A escrita de Silvina é muito mais globalizada e universal. Traduzir seus contos é também uma tentativa de traduzir a autora, já que nesse encontro do real e do irreal, sua própria vida acaba influenciando temáticas e até induzindo a certas interpretações.

Em uma tradução para o português do Brasil, objetivo manter as marcas que identificam a escrita da escritora, acreditando que determinados estranhamentos são essenciais para a própria construção de seus contos fantásticos. Já em outros momentos, é preciso buscar expressões na cultura de chegada que evoquem o significado pretendido no texto-fonte. Dessa forma, objetivo explicar e justificar minha tradução, utilizando o recurso de paratextos nas traduções como forma de dar voz ao tradutor e fornecer uma base para a crítica literária, conduzindo a leitura e facilitando a recepção do texto na língua e cultura de chegada. Os discursos de acompanhamento são fundamentais para a concretização desse objetivo.

Entendo o texto de chegada como um texto culturalmente e socialmente híbrido, e os discursos de acompanhamento sustentam e dão um suporte a essa transmissão, podendo aclarar dúvidas e incertezas do leitor do texto de chegada e suas possíveis estranhezas. Apesar de a tradução entre línguas próximas como no caso do par de línguas espanhol/português ser teoricamente menos problemática, as mudanças estruturais e as escolhas implicam em decisões muitas vezes subjetivas, e, nesses casos, os paratextos legitimam essas escolhas e são onde a ideologia e a linha de tradução do tradutor estão claramente expostas.

Gérard Genette (2009, p.10-11), subdivide o paratexto em duas modalidades paratextuais: peritexto e epitexto. O entendimento desse raciocínio será melhor

explorado no capítulo 2. Para a construção do presente trabalho, um conjunto de documentos que estão em torno da obra como entrevistas de Silvina, autobiografias, etc., foram analisados e fazem parte do índice para algumas tomadas de decisões e conclusões que influenciam diretamente nas escolhas da tradução.

Os contos de Silvina induzem à observação, à análise e permite interpretações pessoais, que quando relacionadas a sua forma de pensar ou às experiências pessoais da autora também levam o tradutor – que é também leitor – a uma reescrita dotada de empirismo. Dessa forma, os discursos de acompanhamento são expressões diretas desse empirismo. Escrever sobre a prática tradutória é um registro que autentica a produção e a legítima. O tradutor é empirista e seus relatos sobre sua própria prática não estão à margem de sua prática mas fazem parte da construção de sua criação. Henri Meschonnic diz em sua obra *Poética do Traduzir* o seguinte:

Para a maior parte dos tradutores, que não estão somente no empírico e na história, mas que são também empiristas, a prática da tradução já é toda sua teoria, é o seu tratamento do sentido, seu conflito com o valor (no sentido saussuriano) que circunscreve sua situação, seus meios. Traduzir é uma atividade empírica, como toda atividade de linguagem. Mas a especificidade da literatura, e da relação da tradução com a literatura, impõe duplamente uma reflexão que entra em conflito com o empirismo tradicional, tomado pelo empírico. No entanto, a partir de Cícero, os tradutores escrevem sobre sua prática. Como os pintores escrevem sobre a pintura. Linguagem de uma prática, que não se limita a anedotas. (MESCHONNIC, 2010, p. 29).

O tradutor é – no caso do conto – um novo narrador. Se a tradução é vista como uma obra criativa, o tradutor tem a autonomia de fazer a escolha que julgar a melhor, seja ela naturalizadora ou estrangeirizadora. Seja em prol da “letra” ou do “sentido”, dicotomia que se fundamenta na dupla potencialidade do traduzir, explicada no texto *A tradução e seus discursos* (BERMAN, 2009). Além disso, a tradução não tem obrigação de corresponder exatamente em tudo ao original. Aliás, a univocidade é prejudicial à tradução, principalmente em textos literários em que o sentido importa muitas vezes mais do que a letra. Georges Mounin já sintetizava essa ideia em sua obra *Les Belles Infidèles* (1955): “Todos os argumentos contra a tradução resumem-se a um só: ela não é o original”.

A tradução, portanto, não precisa ser unicamente “pró-fonte” ou “pró-alvo”. A tradução “pró-fonte” (literal) pode gerar decalques¹, que trariam estranhamento do leitor àquela tradução. A tradução “pró-alvo” pode gerar uma ilusão de que a obra foi escrita na língua da tradução e assim apagar a relação entre as línguas em questão, e apagar – consequentemente – as relações interculturais presentes.

Os contos de Silvina são dotados de uma profunda intensidade subjetiva, típica de obras literárias fantásticas, e acredito que a tradução de uma obra que se localiza em um sistema literário próximo ao nosso e está em uma língua próxima, não é necessariamente mais fácil, pois devido a essa proximidade das línguas, algumas decisões podem ser mais impulsivas e menos refletidas e conscientes, por parte do tradutor.

Entender a cultura do texto de partida, o contexto em que foi escrita bem como o sistema literário em que a obra está inserida, identificar características importantes em traduções já realizadas de obras de autores próximos ao autor do texto explorado, saber fatos importantes da vida da própria autora e opiniões sobre sua escrita, dela mesma, de leitores ou de críticos, são fatores que formam o conjunto de informações inaudíveis e invisíveis na leitura pura do conto, mas que contribuem para uma tradução mais consistente e na sobrevivência daquela obra. Os contos selecionados de Silvina Ocampo da obra *Viaje Olvidado* (1937) ainda não foram traduzidos para o português, e esse breve começo busca introduzir esses textos e executar a tarefa de maneira responsável e consciente, propiciando o reconhecimento merecido de suas obras, ainda tão desconhecidas no Brasil.

¹ Procedimento de tradução que consiste em transferir diretamente para o texto de chegada uma palavra ou os elementos de uma expressão do texto de partida. Conceito retirado de: LEE-JAHNKE, Hannelore; DELISLE, Jean; CORMIER, Monique C. (Org.). *Terminologia da tradução*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013. p.39

CAPÍTULO 1

CONTEXTUALIZAÇÃO

CAPÍTULO 1 – CONTEXTUALIZAÇÃO

O objetivo geral deste capítulo é apresentar a escritora Silvina Ocampo por meio de uma biografia que destaque os pontos que mais se relacionam com sua escrita e também apresentar o universo literário com o qual Silvina se relacionava e pertence. Para isso, o capítulo está dividido em seis partes: (1) A biografia de Silvina, destacando fatos que influenciaram sua narrativa e também apresentando suas produções. Além de situar sua vida e suas produções dentro do contexto social e histórico argentino; (2) O olhar da escritora sobre si e sobre sua história; (3) Conhecimento do universo literário e das temáticas da escritora; (4) Uma visão sobre o gênero fantástico na América Hispânica e no Brasil; (5) A relação de Silvina com a literatura fantástica; (6) Entendimento do gênero textual analisado, o conto.

1.1 Vida e Produções

Silvina Inocencia María Ocampo y Aguirre nasceu em Buenos Aires, em 28 de julho de 1903. Era a mais nova das seis filhas de Manuel Silvino Ocampo e Ramona Aguirre. Com seis anos de idade, começou a ter aulas de francês, inglês, espanhol e italiano, além de aulas de disciplinas como ciências naturais, aritmética, história, piano, música e desenho. Essas aulas eram ministradas em francês, o que lhe permitiu ler e escrever na língua francesa, antes mesmo que na língua espanhola. Sua família pertencia à alta burguesia de Buenos Aires e era bem envolvida com os círculos culturais da Argentina. Dessa forma, Silvina sempre teve o incentivo para desenvolver suas vocações artísticas. Começou se interessando pelas artes plásticas: estudou desenho e pintura na França, e teve como um dos seus professores Giorgio De Chirico, pintor italiano que fez parte do movimento Pintura Metafísica, precursor do Surrealismo, movimento artístico com o qual Silvina se identificava. Também teve aula com Fernand Léger, Othon Friesz e André Lhote, tendo contato, assim, também com outros movimentos como Cubismo e Fauvismo. Ao voltar para Buenos Aires, desenvolveu trabalhos com a pintura, juntamente com Norah Borges – irmã de Jorge Luis Borges - e María Rosa Oliver – co-fundadora da revista *Sur*, juntamente com Victoria Ocampo. Silvina realizou várias exposições artísticas coletivas e individuais. Em 1940, Silvina Ocampo se casou com Adolfo Bioy Casares, e no mesmo ano organizou e publicou juntamente com ele e com Jorge Luis Borges a *Antología de la*

literatura fantástica, obra bastante conhecida e emblemática dentro da corrente literária fantástica, e que reúne 75 contos selecionados pelo trio de organizadores e traduzidos para o português diretamente do espanhol. Nessa antologia, consta apenas um conto de Ocampo: *La Expiación*. Consequentemente, é o único conto traduzido para o português e publicado no Brasil. Com a mesma formação do trio de organizadores, publicou a *Antología poética argentina (1941)*.

A autora Silvina Ocampo foi contista, tradutora, poetisa, e colaboradora da revista *Sur*, fundada pela sua irmã Victoria Ocampo em 1931 e que dois anos depois deu nome à homônima editora *Sur*, também fundada pela sua irmã Victoria. Foi por meio dessa editora que Silvina teve suas primeiras obras publicadas: *Viaje Olvidado (1937)*, *Autobiografía de Irene (1948)*, *La furia y otros cuentos (1959)*, além de seus primeiros livros de poesia: *Enumeración de la patria (1942)* e *Espacios métricos (1945)*. Foram publicadas mais de 30 obras de Silvina, incluindo livros de poesia, contos, contos infantis, novelas, antologias e teatro. Além da organização de outras obras e de publicações póstumas em que constam entrevistas, escritos pessoais e autobiografias, como a autobiografia em versos: *Inventiones del recuerdo*, publicada em 2006 pela editora *Sudamericana*. Nessa obra, é possível identificar traços e fatos que remetem – de alguma forma - à infância e pré-adolescência da escritora. É válido também destacar sua obra em colaboração com seu esposo Adolfo Bioy Casares, a novela policial *Los que amam, odian (1946)*. Foram produzidos cinco filmes baseados em suas obras: *Tres historias fantásticas (1964)*, *La casa de azúcar (1996)*, *Anillo de humo (2001)*, *El vestido de terciopelo (2001)* e *Cornelia frente al espejo (2012)*.

Silvina também realizou críticas cinematográficas, como o texto *Tres Films*, publicado em 1936 na revista *Destiempo*², em que comenta – brevemente- filmes como *Furia*, *Infamia* e *El Desconocido*. Tais escritos foram bem discretos, ao contrário de sua irmã Victoria Ocampo que como admiradora apaixonada pela sétima arte desenvolveu críticas, resenhas e crônicas do cinema, frequentemente presentes em sua revista *Sur*.

Ganhou vários prêmios, dentre eles: Premio Municipal de Poesía (1945) por *Espacios métricos*; o Segundo Premio Nacional (1953) e o Primer Premio Nacional

² A revista *Destiempo* teve apenas 3 volumes, publicados entre 1936 e 1937, em Buenos Aires e foi a primeira criação conjunta de Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares. A revista permitiu a publicação de textos de importância secundária de seus autores, todos pertencentes ao círculo íntimo de seus criadores, nomes como Silvina Ocampo, Macedonio Fernández, Alfonso Reyes, Manuel Peyrou e Martínez Estrada.

(1962); Premio Municipal de Poesía (1953) por *Los nombres*; Premio Municipal de Literatura (1954); Premio Nacional de Poesía (1962) por *Lo amargo por Dulce*; Premio Konex - Diploma al Mérito (1984); A Orden de las Artes y las Letras en el grado de Comendador (1985); Premio Club de los 13 (1988); o Premio Estaban Echeverría (1989); A distinção como Ciudadana Ilustre por parte de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1990) e o Gran Premio de Honor de la SADE (1992).

Silvina era vítima do Mal de Alzheimer, desde a época da publicação de seus últimos livros: *Y así sucesivamente* (1987) e *Cornelia frente al espejo* (1988), o que foi – gradativamente – prejudicando suas habilidades e a deixando prostrada durante seus últimos anos de vida. Faleceu em 14 de dezembro de 1993, em Buenos Aires, aos 90 anos de idade. Sua filha Marta faleceu em um acidente no dia 4 de janeiro do ano seguinte, ou seja, somente 3 semanas após a morte da mãe. Bioy Casares faleceu em 8 de março de 1999.

O contato precoce com diversas línguas como inglês, francês e italiano, além do espanhol, permitiu que Silvina também desenvolvesse trabalhos como tradutora de obras notórias, como a tradução de Poetas Líricos Ingleses na antologia *Poetas líricos en lengua inglesa*, um estudo preliminar de Silvina Ocampo e traduções de Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges e Juan Rodolfo Wilcock, publicada pela editorial Jackson y reeditada pela *Océano* de Barcelona, em 1999. Nessa obra, o prólogo é de Silvina, além das notas que escreveu para cada um dos escritores selecionados, poetas que possuem, em sua maioria, uma afinidade de sensibilidade e estética com a escrita poética de Silvina. Também é importante destacar a tradução de Silvina Ocampo e José Bianco da peça teatral *Las criadas (Les Bonnes)*, escrita por Jean Genet, enquanto estava na prisão, e hoje um dos clássicos da dramaturgia francesa contemporânea. A tradução foi publicada pela editora *Sur*, em Buenos Aires, em 1959. Também é válida a citação da tradução de Poemas de Emily Dickinson. O Prólogo da tradução é de Jorge Luis Borges, e nele, o escritor explicita que considera Silvina a pessoa adequada para traduzir poemas da americana, por manter a entonação e complexidade de Emily com respeito e cuidado. A tradução foi publicada pela editora *Tusquets*, em Barcelona, em 1985.

O reconhecimento da tradução como um ofício único e ao mesmo tempo compatível com suas habilidades enquanto escritora, foi evidenciado em uma de suas

entrevistas, na qual também fica evidente a sua própria visão sobre a tradução como uma recriação, até mesmo uma possível correção do texto original:

Yo no me crié con el español sino con el francés y el inglés. Cuando tenía cuatro años, estábamos en París. Los sentía como idiomas ya hechos; en cambio, el español sentía que tenía que inventarlo, que había que rehacer el idioma. Además, me parece que pasar de un idioma a otro es muy interesante. La traducción es el trabajo más interesante. Hay que encontrar, aunque parezca vanidoso decirlo, algo mal hecho, una frase, una palabra, algo imperfecto, y mejorarlo. Ocurre lo mismo con las cosas que uno hace: no te gustan, las vas corrigiendo, etcétera. (OCAMPO, 1974)³

Apesar de um número considerável de publicações, prêmios e de suas várias facetas, Silvina foi a escritora que teve menos prestígio e reconhecimento em vida, considerando o panorama literário e cultural argentino, dentre seu grupo próximo de grandes escritores argentinos do século XX. Os motivos principais apontados para justificar tal fato são um nítido ofuscamento de seu talento diante do destaque que recebiam as produções de seu amigo Jorge Luis Borges, certamente, um dos nomes mais expressivos da literatura latina do século XX, de seu esposo Adolfo Bioy Casares, também grande narrador de reconhecimento mundial, e de sua irmã, a emblemática Victoria Ocampo, bastante influente na época devido à importância da revista *Sur*, fundada por ela. Além disso, Silvina sempre foi bastante discreta e tímida, dando poucas entrevistas e sempre que as dava, respondia às questões com subjetividade e imprecisão. Até mesmo em seus relatos autobiográficos publicados após sua morte, Silvina descreve sua vida com mistério e leva o leitor a uma reflexão tanto de sua história pessoal como de suas obras. A crítica literária começou a destacá-la e a reivindicá-la como um dos grandes nomes da literatura argentina em seus últimos anos de vida.⁴

Nos últimos anos, vem surgindo um interesse maior por parte dos estudiosos, especialmente argentinos, norte-americanos e europeus. Eles buscam nas produções de Silvina traços que intensificam e firmam seu lugar na literatura fantástica e somam para esse gênero no cenário argentino e também no cenário mundial. Por ser uma figura multifacetada, suas criações literárias, suas traduções, suas pinturas e seus

³ Trecho retirado da entrevista *Así es Silvina Ocampo*, por Marcelo Pichon Rivière, *Panorama*, 19 de novembro de 1974.

⁴ Na obra *Silvina Ocampo: El dibujo del tiempo*, publicado 20 anos após a morte da escritora, constam trinta e seis entrevistas que embasaram considerações importantes ao longo do capítulo.

desenhos constituem uma amostra significativa para a expressão e manifestação também da vanguarda surrealista, já que suas obras apresentam traços notáveis desse movimento artístico.

As produções de Silvina Ocampo situam-se em períodos distintos da história mundial e argentina. As primeiras foram produzidas durante o período que antecedia a Segunda Guerra Mundial, durante a Guerra e após a Guerra. Com o fim da segunda guerra, os países europeus encontravam-se debilitados e fragilizados econômico-socialmente. Nessa época, a Argentina tornou-se credor de fundos monetários e até mesmo de mantimentos, exportando e fornecendo empréstimos, especialmente à Inglaterra, durante o governo Peronista. Além da relação econômica, países como a Inglaterra também se interessavam pela produção cultural argentina, e a própria Silvina costumava viajar bastante para a Europa desde criança, viagens inclusive que inspiraram muitos de seus contos com vozes infantis na narração. Durante sua vida, sua ligação com a Europa se manteve. Costumava frequentar meios culturais influentes enquanto estudava em Paris e também em viagens com seu marido Adolfo Bioy Casares. Dessa forma, a escrita de Silvina não pode ser considerada como uma escrita que possui traços marcantes de uma produção rio-platense, sendo mais universal e cosmopolita e, assim, despertando o interesse – já na época – em leitores, sobretudo, europeus. Com a crescente visibilidade das produções de Silvina ecoando em outros continentes e especialmente nos meios culturais latinos, suas produções ganharam espaço que permitiram suas publicações em editoras de outros países como: a *Tusquets* de Barcelona, Espanha; *Monte Avila* de Caracas, Venezuela; *Fondo de Cultura Económica*, do México e *editora Alfaguara* de Madrid, na Espanha. Essas publicações em países latinos ou na Europa (Espanha) foram realizadas – maioritariamente – durante o regime militar na Argentina, que – assim como no Brasil – durou do início dos anos 60 até os anos 80. A democracia foi reinstalada na Argentina em 1983. Silvina Ocampo chegou a afirmar que algumas de suas obras não foram premiadas por possuírem mimeses do cruel, do erótico, dentre outras temáticas imorais, presentes em contos como *La boda* ou *La casa de los relojes*. Silvina afirmou, em tal ocasião, a seguinte frase “os atos mais cruéis que existem em meus contos foram tirados da realidade.”⁵

⁵ DOMÍNGUEZ, Nora; MANCINI, Adriana (2009). «1903-1930». En Domínguez, Nora; Mancini, Adriana. *La ronda Y el antifaz: Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. p. 18

1.2 Silvina em si própria

A narrativa presente nos temas tratados por Silvina tinha a constante da crueldade, que se relacionava com diversos temas em suas obras como: a morte, a natureza, os sonhos, o cotidiano, o amor, dentre outros. Possivelmente, a morte precoce de sua irmã Clara Ocampo, com apenas 13 anos de idade, em 1911, vítima de diabetes infantil fez com que Silvina tivesse seu primeiro encontro com a morte, aos 8 anos de idade. Foi na infância que Silvina começou a escrever seus primeiros contos, escritos nos cadernos que também continham as tarefas que Silvina fazia a pedido da professora. As histórias que envolviam assassinatos e crimes lhe chamavam atenção. Uma história de dois meninos presos em uma torre em Londres lhe chamava bastante a atenção, e ainda na infância Silvina recontou essa história em um de seus primeiros contos, inspirada em um quadro que havia em sua casa: *Los Príncipes en la Torre*.

Figura 1 - Quadro Príncipes de la Torre, 1483, por Sir John Everett Millais



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Princes.jpg>

Os meninos dessa história, desapareceram do cenário real da Inglaterra. Muitos acreditam na hipótese de assassinato por parte do tio paterno, e é essa versão que inspirou o conto cruel de Silvina: *Los principitos de la Torre de Londres*, escrito na infância e baseado nas imagens que conhecia das duas crianças.

Quando yo era chica me turbaba un cuadro del cuarto de mi madre: dos niños, vestidos de negro, sentados sobre una cama y, en la oscuridad del fondo, la amenaza de un crimen. Eran los príncipes encerrados en la Torre de Londres, allá por el año 1483. También me

impresionaba un cuaderno rosado, con un caballo en la tapa. En cuadernos como ése escribí mis primeros cuentos y las composiciones para la maestra. (OCAMPO, 2014)⁶

Com base no quadro, Silvina escreveu um conto em que imaginava o que havia ocorrido com os príncipes. A autora conta que quando sua professora perguntou porque em sua versão os meninos tinham um pano nos olhos, ela justificou que assim os meninos não veriam a morte. Para ela, a morte tinha algo indecente. Ainda nessa época, durante sua infância, Silvina criou outro conto, e dessa vez, tentou manter a personagem principal longe da morte, um garoto pianista chamado Inocencio. Mesmo não encontrando a morte, o menino diminuía ao ponto de desaparecer, não ser mais notado.

Durante os primeiros passos como contista, Silvina não imaginava que seria esse talento o que mais a consagraria. A autora levou um tempo para descobrir-se e se reconhecer como tal. Em seu prólogo para *Leopoldina's Dream* (1987), Silvina revela que somente após sentir-se desiludida com a pintura, buscou refúgio em outras artes. Pensou, inicialmente, na música. Mas a música era algo inalcançável para ela. Então, cogitou a escrita. Já escrevia há muito tempo, mas estava acostumada a esconder suas produções escritas. Silvina releva nesse prólogo, que nunca esperou ser conhecida, isso lhe parecia a coisa mais horrível do mundo, mas queria que sua verdade estivesse em sua escrita: “Lo que importa en lo que escribimos es ser lo que somos y no un títere ideado por los que hablan y nos encierran en una prisión, tan diferente a nuestro sueño. Seremos siempre discípulos de nosotros mismos”. (OCAMPO, 1987).⁷

Uma escritora tímida e reservada, eram raras as entrevistas de Silvina. Em uma delas, concedida à revista *Sur*, Silvina comenta a censura sofrida pelo livro *Lolita* de Vladimir Nabokov, e nessa entrevista, é interessante notar a diferenciação que ela faz da percepção literária de um adulto e de uma criança. Silvina afirma que muitos contos de fada famosos não foram censurados, mesmo contendo relatos claros de incesto ou bestialidade. As crianças sabem melhor que os adultos, que a realidade de um livro não é a realidade da vida, como esclarece o trecho da entrevista mencionada:

⁶ Trecho retirado de *Dos Cuentos (para un prólogo)*, texto de caráter autobiográfico em que Silvina relata as primeiras experiências, ainda como contista amadora e inconsciente, durante sua infância. O texto é parte da obra que reúne ensaios e textos autobiográficos: *El Dibujo del Tiempo. Recuerdos, prólogos, entrevistas* (2014).

⁷ Trecho final do prólogo de *Leopoldina's Dream*.

Lectores: algunos de los cuentos de hadas más famosos no fueron censurados; sin embargo, hay en ellos bestialidad e incesto. Que una princesa tenga amores con un pájaro azul que la visita por la ventana; que un rey (creo que era un rey) esté desesperadamente enamorado de su hija y quiera casarse con ella, a toda costa, no llama la atención de un niño. Los niños saben lo que la censura, a veces, no quiere saber: que la realidad de un libro es diferente de la realidad de la vida. No los escandaliza que las mujeres no tengan caras o tengan caras violetas o verdes, que el estómago de un perro sea un jardín, que un paisaje, en los cuadros, sea una sucesión de triángulos o de figuras geométricas. Somos semejantes lectores, a esos niños. En mi opinión, el único árbitro justo sería Dios: la moda y el tiempo ciegan el juicio de los hombres.⁸ (OCAMPO, 1959)

Dessa forma, os contos de Silvina sobre a infância - narrados por crianças ou por adultos quando remetem a lembranças da infância – expressam com muita liberdade situações fantásticas sem a necessidade de separar o real do irreal, ou de explicar fenomenologicamente os fatos. Não que tais características não estejam presentes nos contos com outras vozes, mas é no sujeito infantil, em suas lembranças e percepções que essa exploração do mágico tem seu espaço sem censuras.

E são as lembranças de sua própria infância que inspiram sua escrita. Silvina considera essa fase da vida a fonte para a literatura, mas também para a própria vida. E quando foi interrogada sobre o motivo pela qual escreve, Silvina respondeu: “*Una imagen indescifrable, que perdura, de la infancia.*” Além deste trecho, o seguinte também foi retirado da entrevista *¿Por qué Escribe?*, feita por Adela Grondona pela *Emecé Editores* em 1969. Ambos justificam a posição de destaque que a escritora dá à infância em suas narrações:

Creo que los recuerdos más importantes, más fáciles de contar, más poéticos, más para siempre, son de la infancia. Quitárselos a la literatura sería como quitar la esencia de la vida. Con el tiempo, huérfanos inconsolables, ya que todos lo somos, la infancia vuelve nuestra madre.⁹

O gosto por narrações que envolvessem a infância, portanto, além de permitir a busca por lembranças indecifráveis e desenvolver essas memórias em tons mais imaginativos também era consequência da sua visão poética e lírica sobre essa fase.

⁸ Trecho da entrevista *El Caso Lolita* com Silvina Ocampo feita pela revista *Sur*, número 260, em outubro de 1959.

⁹ Trecho da entrevista concedida para Adela Grondona. *¿Por qué escribimos?* Buenos Aires: Emecé Editores, 1969, pp.175-169.

1.3 Universo literário de Silvina Ocampo

Algumas características são comumente utilizadas para descrever a escrita de Silvina: estranheza literária, cultivo da imaginação, uso do jogo metafísico, presença de ironia e do humor negro, dentre outros pontos que ao mesmo tempo singularizam a obra da escritora e a identificam com as de escritores de seu tempo que seguiam a mesma corrente literária. Para entender Silvina, escritora, enquanto indivíduo e conseqüentemente compreender suas obras, é necessário entender o universo literário em que estava envolvida, suas influências e espaço literário em que ocupa. Para assim, determinar que espaço a autora tomaria ao ser inserida na literatura traduzida para o Brasil, e qual a consequência dessa entrada de suas obras. Silvina Ocampo foi uma escritora enigmática e para decifrá-la é imprescindível conhecer o universo literário que a circunda e o espaço que sua escrita ocupa.

Tzvetan Todorov em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica* (1980), concentra seus estudos da literatura fantástica como gênero na literatura europeia, especialmente na francesa, e chama os autores estudados de criativos e singulares, difíceis de serem enquadrados no Realismo ou Romantismo, por exemplo. Todorov chega a concluir que a literatura fantástica é a má consciência do século XIX positivista. Para muitos estudiosos, o “fantástico” é apenas sinônimo de “fantasia” e “imaginação”. Para Todorov, o fantástico ocorre quando no mundo real ocorre algum acontecimento ou aparece algum ser sobrenatural que não pode ser explicado com as leis desse mundo. Quando a própria personagem, o leitor ou ambos se interrogam se aquele fato é um sonho ou se é real, é quando se chega ao coração do fantástico. Todorov ilustra tal conclusão citando o conto *O diabo apaixonado* (1960), de Cazotte, em que o protagonista Álvaro se apaixona por um ser estranho, que possui traços humanos e sobrenaturais ao mesmo tempo. Quando Álvaro pergunta ao ser - de aparência maligna e do gênero feminino - sobre sua origem, ouve a resposta de que ela é uma Sílfide, uma criatura mitológica. A partir disso, Álvaro começa a interrogar a si mesmo sobre estar sonhando. Ele hesita sobre aquilo ser real, certo ou uma ilusão, um sonho. Essa interrogação é feita também pelo leitor, que compartilha da dúvida e se interroga sobre essa dualidade. As soluções possíveis para o esclarecimento dessa dúvida são: ou é uma ilusão de sentidos, produto da imaginação, o que mantém as regras do mundo real intactas e válidas, ou o acontecimento realmente ocorreu, mas as leis que regem esses fatos ainda são

desconhecidas por nós. O lugar do fantástico é justamente dentro dessa incerteza, entre uma e outra possibilidade. Caso se opte por uma das alternativas, o gênero não é mais o fantástico e sim o maravilhoso ou estranho. Resumidamente, caso se opte por manter as leis do mundo real intactas e explicar os fenômenos como sobrenaturais, o gênero é o estranho. Por outro lado, caso a opção seja por reconhecer novas leis da natureza para explicar o fenômeno, então o gênero é o maravilhoso. É necessário que se rompa a ordem reconhecida, que o inexplicável ou inadmissível entre no cotidiano real. O efeito fantástico é alcançado quando se vacila entre as possibilidades. “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. (TODOROV, 1980)

Sendo a hesitação o ponto crucial para a existência do fantástico, tanto a incredulidade total como a fé absoluta anulam sua existência. O tempo de existência do fantástico é curto, portanto, pois é esse espaço temporal ocupado pela hesitação. Quando a personagem ou o leitor decide explicar o fenômeno de uma forma ou outra, o fantástico já não se faz presente. Caso o leitor saiba que aquela realidade no texto deve ser tomada como real apenas naquele contexto, como por exemplo quando animais falam, o sentido é alegórico e não fantástico. Já o sentido poético, deve-se ir além das palavras para seu entendimento. A forma de ler e interpretar também é importante para a existência do fantástico, não se pode interpretar de forma poética ou alegórica. Outro fator importante para a existência do fantástico, mas dessa vez não é algo imprescindível, é que o leitor real se identifique com a personagem que enfrenta a hesitação. Dessa forma, a perspectiva de que os contos de Silvina Ocampo cumprem esses três fatores, os classificam como contos fantásticos verdadeiros.

O temor e a loucura podem existir dentro do fantástico, mas não são obrigatórios e nem são fatores suficientes para caracterizá-lo. Obras policiais, por exemplo, podem conter fatos inicialmente tidos como sobrenaturais, mas que ao final são esclarecidos por figuras como de um detetive. Silvina Ocampo também desenvolveu obras nesse gênero.

É tênue a linha que separa o fantástico de gêneros semelhantes, mas definitivamente, não é toda ficção e toda expressão no sentido literal que podem se relacionar com o fantástico. Mas o fantástico sempre se relaciona com a ficção e com o sentido literal.

O fantástico não se faz presente em uma obra de forma aleatória. Sua presença é funcional, existem razões e objetivos para que o texto possua elementos fantásticos. Todorov sintetiza as funções do fantástico em uma obra da seguinte forma:

O problema poderia ser encarado de outra maneira, partindo das funções que o fantástico desempenha na obra. Convém perguntar-se o que contribuem a uma obra seus elementos fantásticos. Uma vez localizados neste ponto de vista funcional, é possível chegar a três respostas. Em primeiro lugar, o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor — medo, horror ou simplesmente curiosidade —, que os outros gêneros ou formas literárias não podem suscitar. Em segundo lugar, o fantástico serve à narração, mantém o suspense: a presença de elementos fantásticos permite uma organização particularmente rodeada da intriga. Por fim, o fantástico tem uma função a primeira vista tautológica: permite descrever um universo fantástico, que não tem, por tal razão, uma realidade exterior à linguagem; a descrição e o descrito não têm uma natureza diferente. (TODOROV, 1980, p. 50)

A literatura fantástica também evoca uma possível separação entre o sujeito e objeto. Também tem o poder de modificar as categorias do mundo real e do mundo espiritual, além de quebrar regras de tempo e espaço, pois o tempo e o espaço do mundo sobrenatural não são os mesmos do mundo real, do cotidiano.

Resumindo: o princípio que temos descoberto pode designar-se como o questionamento dos limites entre matéria e espírito. Este princípio engendra diversos temas fundamentais: uma casualidade particular, o pandeterminismo; a multiplicação da personalidade; a ruptura do limite entre sujeito e objeto; e, por fim, a transformação do tempo e o espaço. Esta lista não é exaustiva, mas pode dizer-se que reúne os elementos essenciais da primeira rede de temas fantásticos. (TODOROV, 1980, p. 64)

A determinação de temas fantásticos e uma classificação por subtemas baseados nas características da literatura fantástica, permite uma análise mais específica e particular em um trabalho de tradução comentada, especialmente quando se objetiva introduzir uma escritora pouco popular em um sistema literário que não tem tanta familiaridade com o gênero fantástico. Este é o caso da proposta de tradução comentada de contos fantásticos de Silvina Ocampo para o Brasil.

O crítico belga Jacques Finné, em sua obra *La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle* (1981), discorda de Todorov em alguns pontos, mas em outros converge em ideias e em definições. Ele assinala a importância da definição de Todorov de que o conto fantástico precisa manter a hesitação até o final da intriga,

o diferenciando de um conto com apenas elementos fantásticos, que não tem essa missão.

O conto fantástico, dessa forma, obriga o leitor a realizar uma leitura cronológica e a narrativa fantástica precisa de elementos de mistério em seu desenvolvimento.

Todorov ainda subdivide o fantástico literário em três categorias, de acordo com a manutenção ou solução para a ambiguidade. O fantástico-puro é quando a ambiguidade permanece, o fantástico-maravilhoso é quando o sobrenatural é comprovado e o fantástico-estranho demanda uma justificativa racional para os fatos sobrenaturais.

Finné (1981) não acha estritamente necessária a manutenção da ambiguidade. Para ele, a narrativa na literatura fantástica é composta por dois vetores: um vetor de tensão, composto por mistérios e que leva o leitor às dúvidas, e o vetor de distensão que acaba com a tensão. A explicação é o ponto de junção dos vetores e segundo Finné, leva a uma solução racional ou irracional e pode aparecer no início ou final da narrativa. Ele ainda considera a existência de um sopro fantástico, que termina quando a explicação acontece, mas seu início é incerto pois as causas de seu aparecimento podem estar relacionadas à linguística, à estilística ou aos próprios acontecimentos da narração. As conclusões de Finné apontam para uma inexistência de uma explicação fantástica absoluta. A explicação é proposta, cabe ao leitor aceitar ou não essa explicação como influente no seu sistema de referências. Admite, também, que não conhece outro gênero literária que exija do intelecto do leitor nesse ponto de compreensão e aceitação. O desafio do escritor de literatura fantástica, portanto, é convencer o leitor de sua explicação, ainda que esse convencimento dure apenas o tempo da narrativa.

Apesar das críticas, a teoria de Todorov tem seu grande mérito por propor uma definição e divisão clara do fantástico tradicional em estranho, fantástico e maravilhoso. Ana María Barrenechea (1972) desenvolve um trabalho mais voltado para a literatura fantástica da América Latina, que por sua vez possui grandes nomes dentro do gênero e desenvolve características específicas, promovendo assim, uma atualização de determinados pontos da literatura fantástica. Para Barrenechea, existe a consideração de que o alegórico e o poético se cruzam e não se excluem. Ela

também pensa em um sistema de categorias dentro do fantástico que difere do sistema proposto por Todorov:

Proponemos para la determinación de que es lo fantástico, su inclusión en un sistema de tres categorías construído con dos parámetros: la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este contraste. Aclaro bien: la problematización de su convivencia (in absentia o in praesentia) y no la duda acerca de su naturaleza, que era la base de Todorov. (BARRENECHEA, 1972, p. 392)

A literatura fantástica, dessa forma, apresenta situações a-normais, a-naturais ou irreais, em forma de problema. As obras que se encaixariam nesse modelo apresentam uma violação das leis terrenas, do natural e lógico e essa violação é posta no centro do texto e pode ser explícita ou implícita.

Já Selma Calazans Rodrigues em seu livro *O Fantástico* (2006) constrói suas explicações e definições sempre as exemplificando com trechos de obras latino-americanas. Ela inicia a obra diferenciando a magia do fantástico. A magia interfere na realidade, já o fantástico é fruto da imaginação e, portanto, não existe na realidade, mas encontra espaço no universo ficcional como na literatura. Os fatos fantásticos não podem ser submetidos à prova da verdade, pois a casualidade presente nas narrações é arbitrária se tentarmos justificá-la por meio da ciência. A autora destaca o fato de que em obras latino-americanas, o fantástico não é necessariamente questionado e carente de justificativa ou explicação, ele é de certa forma naturalizado, os fatos estão integrados no universo ficcional. É criada, então, uma verossimilhança interna e o veríssimo é assimilado ao inverossímil. Há uma ligação mágica entre os fatos ou motivações da narrativa fantástica.

Os contos fantásticos mais antigos, especialmente os europeus dos séculos XVIII e XIX, como os de Edgar Allan Poe, por exemplo, precisavam de fantasias justificáveis. Essa necessidade já é praticamente ausente nos nomes fantásticos do século XX, quando surgiu na América Latina nomes significantes da literatura fantástica. Os escritores contemporâneos - cujas obras se identificam como fantásticas – preferem a narrativa fantástica à narrativa realista justamente porque essa segunda busca esconder a estruturação ficcional da obra, buscando parecer verdadeira a relação entre a ideia ou pensamento e a imagem gerada por essa ideia.

Em um âmbito mais restrito da literatura fantástica, conforme é discutido no texto de Selma Calazans Rodrigues, a indagação narrativa sobre o limite entre o real e o sonho demarca o fantástico. Ao decorrer do texto, a autora utiliza frequentemente trechos e exemplos concretos de contos do mesmo sistema literário de Silvina Ocampo. No seguinte trecho, a presença da indagação entre realidade e sonho, inevitável na mente do leitor de obras de Jorge Luis Borges dá sentido a essa visão mais restrita de uma característica comum e real nas obras fantásticas contemporâneas, especialmente de escritores latino-americanos:

“Se um homem atravessasse o Paraíso em um sonho, e lhe dessem uma flor como prova de que havia estado ali e ao despertar encontrasse essa flor em sua mão... então, o quê?”. Essa observação pertence a Coleridge; entretanto, é aqui citada a partir de um texto de Jorge Luis Borges intitulado "A flor de Coleridge", que pertence à obra *Otras Inquisiciones* (1952). Borges encaminha a reflexão de que não apenas o sonho é a motivação fantástica que enforma o enunciado narrativo, mas também o fato insólito de alguém despertar e ter na mão uma flor - que só "existira" no sonho. Nesse detalhe está o fantástico inteiro, pois aí o inverossímil se instala. (RODRIGUES, 2006, p. 33)

Apesar dessa demarcação ser real e frequente, vários escritores fantásticos abrem mão do recurso do sonho e trazem os elementos fantásticos para situações em que personagens estão acordados e se deparam com o inverossímil em um cotidiano aparentemente real.

Selma Rodrigues, assim como Todorov, também considera as indagações do leitor fundamentais para uma interpretação que permita a presença do fantástico. Para isso, é comum que o leitor possua as mesmas informações que a personagem que vivencia as situações narradas. E para haver as transgressões que quebram barreiras lógicas de tempo e espaço, se a opção é de não utilizar o sonho como um recurso para essa possível ruptura, é possível fazê-la com um simples, porém desafiador jogo da imaginação. E esse jogo é executado com sucesso por escritores como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo.

Na literatura fantástica, o poético e o estético deixam de ser recursos ilustrativos, apenas, e assumem funções no espaço narrativo que ajudam na construção da tensão literária própria do fantástico. Algumas marcas de figuras de estilo, como animação a seres inanimados, por exemplo, deixam de ser apenas expressões figuradas e ganham sentido próprio na narrativa.

Na literatura fantástica da América Latina, é comum também que o leitor participe das experiências estranhas, que se envolva e enxergue as situações sob a mesma ótica de personagens, narradores ou narradores-personagens.

Como alguns escritores ilustres da literatura fantástica latino-americana também produziram obras em outros gêneros literários com características próximas às do gênero fantástico, é importante evidenciar uma clara diferenciação entre o gênero policial - que inclusive foi um dos campos de produção de Silvina -, o fantástico tradicional, e o fantástico atual, que é o que realmente interessa para uma pesquisa dentro do universo literário latino-americano. O gênero policial tem o mistério esclarecido no final. O fantástico tradicional é onde a hesitação realmente encontra espaço: são apresentadas duas ou mais soluções ou explicações. Geralmente uma tende para o lado sobrenatural e outra tende a justificar os fatos de forma a classificá-los como delírios ou sonhos. Já no fantástico atual, a ambiguidade permanece. Não é necessária uma explicação esclarecedora ou mesmo hesitante.

Selma ainda debate o uso da nomenclatura Realismo Mágico, que se justifica por determinar obras hispano-americanas que se opunham ao Realismo-Naturalismo. O termo foi utilizado pela primeira vez pelo venezuelano Uslar Pietri em *Letras y Hombres de Venezuela* (1948) para se referir a uma nova literatura que misturava realidade e fantasia e incorporava mistério e indagações na narrativa.

A decisão do escritor de manter toda a trama em um mundo irreal em que os seres sobrenaturais não são questionados dentro de uma ficção já aceita pelo leitor desde seu início e mantida até o desfecho do texto, é o universo do gênero maravilhoso. Já se a narrativa é construída de modo que o leitor tenha um estranhamento que o leve para uma dualidade de ideias e explicações entre razão e imaginação, o fantástico é alcançado.

A relação da literatura fantástica com a arte surrealista é importante para a compreensão do envolvimento de Silvina Ocampo com a corrente artística surrealista e a importância dessa identificação que ultrapassa os reflexos em produções dentro das artes plásticas e encontra expressividade em sua produção literária também, pois o maravilhoso é uma expressão nítida da surrealidade e assim o era, antes mesmo de Silvina Ocampo iniciar suas produções. Essa corrente de pensamento que associa o movimento artístico surrealista a produções fantásticas já era expressada em 1924, como consta no seguinte trecho:

André Breton, no seu Primeiro Manifesto (1924), instituiu o maravilhoso (*merveilleux*) como arma de combate contra a passividade e a submissão do espírito. Breton quer chegar ao homem novo, à libertação total e a uma verdade, a um supra-real. Os meios de chegar ao maravilhoso como expressão artística seriam todas as formas de transgressão, de violação dos interditos: a loucura, o sonho, o amor, tudo que tem uma energia e que é tributário do desejo. (RODRIGUES, 2006, p. 56)

Alejo Carpentier, em seu prólogo do romance *El reino de este mundo* (1949) faz uma distinção entre o realismo maravilhoso europeu e o maravilhoso latino americano. E devido a um conflito com a frente surrealista europeia, o autor considera a expressão do maravilhoso europeu pobre e vazia em si, por conter figuras notadamente do imaginário e com pouca ou nenhuma relação com o mundo real, enquanto a expressão latino americana tem fundamento na própria realidade que se associa com os fenômenos mágicos sem muita distinção ou separação.

Outra diferença apresentada por Selma Rodrigues em relação às definições de Todorov se refere a alegoria literária. Diferente de Todorov (1980) que considera que um texto alegórico tem sentido apenas no próprio contexto e que o significado é único, a interpretação contemporânea considera que o texto alegórico pode ter uma variedade de interpretações e, dessa forma, o fantástico não se desfaz dentro de um texto alegórico, podendo estar presente de acordo com outras leituras.

1.4 A literatura fantástica na América Hispânica e no Brasil

A América Hispânica vivenciou a expansão da literatura fantástica no século XX, especialmente nos anos 40, após a publicação em 1935 de *História universal da infâmia*, por Jorge Luis Borges. Na literatura fantástica da América Hispânica, duas tendências podem ser identificadas. A primeira está contextualizada em espaços rurais como povoados e cidades pequenas e é dotada de uma intertextualidade que remete a lendas e mitos regionais. O enfoque cultural do sistema literário pode ser entendido como uma reconstrução crítica da história das Américas e os textos são compostos por cenários naturais, linguagem e ideologias características de lugares reais ou fictícios, mas que se assemelham a cenários reais onde a cultura concreta de povos típicos das Américas dialoga com crenças e mitos que possuem um rico material para uma produção literária fantástica. São representantes dessa literatura nomes como Gabriel García Marquez, Juan Rulfo e Alejo Carpentier. A segunda

tendência presente na literatura da América Hispânica se contextualiza em espaços urbanos e apesar de possuir uma relação intertextual com o fantástico europeu tradicional principalmente em questões de uma linguagem mais universal, não-regionalista, com alguns raros traços regionais nas falas de algumas personagens, e o descomprometimento com questões culturais e sociais e suas representações, rompe com a tradição europeia a libertar-se da necessidade de gerar explicações e soluções, bem como a ausência da necessidade de vacilação entre o real e o sobrenatural. É nessa tendência que obras de Silvina Ocampo, bem como de outros argentinos com uma escrita semelhante se encaixam, como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares ou Julio Cortázar, apesar de que Borges e Casares produziram obras em ambos os contextos, podendo ser considerados autores mais mistos.

A literatura fantástica no Brasil – enquanto gênero - teve poucos representantes notáveis, se comparado ao número de autores de outros países, inclusive dentro da literatura hispano-americana. Além disso, é difícil classificar as obras que possuem características da literatura fantástica, grotesca, surrealista, real-mágica, etc., pois essas obras possuem características bem particulares que as fazem únicas, e, portanto, de difícil classificação. Essa dificuldade na classificação se deve a liberdade de interpretação dessas obras, e em suas inúmeras possibilidades de construção, como já foi discutido anteriormente.

Antonio Hohlfeldt, em *Conto Brasileiro Contemporâneo* (1981), se refere a esse tipo de conto como “conto alegórico” e não “conto fantástico”, e cita como os principais representantes dessa literatura no Brasil os nomes de Murilo Rubião, Péricles Prade, Victor Giudice, Moacyr Scliar e Roberto Drummond. Ele ressalta que na América Latina, diferentemente da Europa em que o elemento irreal ratifica o real, aqui ambos elementos convivem sem maiores problemas. É preciso distinguir aqueles que produzem e se dedicam ao gênero da literatura fantástica no país, como Murilo Rubião e José J. Veiga dos que eventualmente produzem algumas obras com elementos fantásticos, como por exemplo quando encontramos em Machado de Assis traços do irreal como a referência à imortalidade, ou até mesmo o intenso realismo mágico de Guimarães Rosa. Outros nomes – mais modernos – produziram também obras com fortes traços de elementos fantásticos como Moacyr Scliar, Lygia Fagundes Telles e Flávio Moreira da Costa. Entretanto, apesar de alguns nomes notórios, desde o século XIX, até o século XX quando a literatura fantástica ganhava espaço na América Latina,

a tendência brasileira sempre esteve em outros movimentos literários, especialmente os que tendiam para o naturalismo como o Realismo-Naturalismo no século XIX, o regionalismo nos anos 30 e nos anos 80 o romance-reportagem.

A tendência fantástica contextualizada em espaços rurais e com traços claros da cultura popular e folclórica, que visava representar o mestiço presente em toda a América Latina e obviamente no Brasil encontrou representantes em poucos nomes brasileiros. Mário de Andrade em *Macunaíma* (1928) é um deles. O fantástico de J. J. Veiga beira o absurdo, e é uma literatura carregada de elementos alegóricos. Murilo Rubião adentra o universo maravilhoso, em um universo poético que abriga ao mesmo tempo sentimentos como de solidão e decepção e ao contrário da magia presente em contos de fadas, nos textos de Rubião a magia se volta contra as personagens. Em suas obras o fantástico não se delimita como gênero, mas gera uma discussão da própria linguagem presente no texto. Há uma função poética da linguagem e a irrealidade presente é independente, podendo gerar, inclusive, reflexões sobre o existencialismo humano e sobre questões da relação do homem com o sistema em que está inserido. Dessa forma, a literatura fantástica na América Latina ganha uma amplitude de possibilidades interpretativas e de formas de construção textual e narrativa. Torna-se impossível categorizar diversos escritores latinos como fantásticos por meio da presença de marcas fantásticas pontuais, o que enriquece o gênero literário, já que a singularidade de seus autores e as múltiplas características ao mesmo tempo em que inspiraram escritores de seu tempo ou de tempos futuros, também deixa marcas de criatividade mais livre, não somente do escritor mas também para o leitor, em seu papel interpretativo: essencial para a concretização do fantástico.

Com o *boom* da literatura latino-americana após os anos 50, vários nomes brasileiros e latino-americanos, no geral, foram incluídos no cânone internacional como Gabriel García Márquez (Colômbia), Carlos Fuentes (México), Julio Cortázar (Argentina), Juan Rulfo (México), Alejo Carpentier (Cuba) e Mario Vargas Llosa (Peru), que contribuiu bastante para o realismo social hispano-americano (dentre outros gêneros). Contudo, conclui-se que o ofuscamento de Silvina Ocampo se deve principalmente à maior notoriedade de outros nomes argentinos, mais representativos internacionalmente, além de características pessoais de Silvina, que a tornava uma escritora mais reservada e retraída, e não por uma lacuna de consistência poética que a fizesse dispensável no sistema literário pertencente. Apesar de possuir uma visão

muito ampla para a sua época, as diferenças de espaço e reconhecimento entre homens e mulheres também contribuiu para a acentuação desse ostracismo da escritora.

Realizando uma rápida consulta ao diretório de traduções da *Unesco Translation*, é possível encontrar traduções de obras de Silvina para o francês, alemão, inglês e italiano, como consta na lista do anexo A. O único conto traduzido para o Brasil é o conto *La Expiación*, por ter sido um dos 75 contos selecionados para a *Antología de la literatura fantástica*. Não é possível encontrar obras de Silvina nem mesmo nas grandes livrarias físicas brasileiras como Cultura, Leitura, Fnac, etc., sendo necessário o pedido prévio para posterior importação das obras na língua original: Língua espanhola. Dessa forma, entende-se que a não-tradução de suas obras no Brasil reflete no pouco conhecimento de seu trabalho pelos leitores brasileiros, o que motiva a realização deste trabalho, por meio de uma tentativa e desejo de que existam obras de Silvina traduzidas para o português.

1.5 Silvina Ocampo e o fantástico

O lugar de Silvina Ocampo dentro da literatura fantástica levanta muitas questões acerca de suas características e o porquê de seu pertencimento a esse gênero literário. Em suas narrações, não é a presença de elementos sobrenaturais e irrealis que se destacam como elementos do fantástico. A capacidade e o poder de deixar o leitor atônico, gerando situações confusas e surpreendentes é o que mais caracteriza a narrativa de Silvina. Se fizermos uma comparação das narrativas de Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo, percebe-se que Bioy Casares é o que mais se encaixa nas definições tradicionais de Todorov sobre o fantástico e sua intrínseca característica de possuir elementos sobrenaturais. Borges e Silvina concentram a preocupação nos efeitos que a narrativa pode produzir sobre o leitor.

É na direção de se analisar a escrita de Silvina como uma singularidade dentro do fantástico e de acreditar que suas características raras são reduzidas e domesticadas ao simplesmente classificá-la como uma autora fantástica, que Natalia Biancotto (2015, p. 45) realiza seus estudos sobre a autora em *Del fantástico al nonsense. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo*, e acredita que sua escrita é mais compatível com o gênero *nonsense*, que enquadra uma literatura sem nexos, sem

sentido, como se fosse um conto de fadas invertido, onde as regras que gerenciam os fatos não são as mesmas de nosso mundo e os acontecimentos não precisam necessariamente de explicações e justificativas, podendo o autor se preocupar unicamente com a história, mesmo que ela fique sem sentido se analisada sob a perspectiva do mundo real. Uma representante desse gênero é o escritor Lewis Carroll (pseudônimo de Charles Lutwidge Dodgson), autor do clássico *Alice no País das Maravilhas* (1865).

Entretanto, algo que fica evidente com a publicação da Antologia de la literatura fantástica é que a própria seleção dos contos realizada pelos três organizadores da obra (Bioy, Borges e Silvina) é produto de um critério do leitor, já que, apesar da obra conter publicações dos três escritores, contém contos que os próprios organizadores consideraram os mais importantes para representar o gênero, e dessa forma, a expressão de que o gênero fantástico está muito mais relacionado com a forma com que o leitor se relaciona com a obra do que com característica pré-concebidas de suas respectivas narrativas. A definição do fantástico, é, dessa forma, patrimônio do leitor, já que é o sujeito responsável pela interpretação exigida pelo próprio gênero, quando ele apresenta recursos para que essa interpretação ocorra.

Os relatos dos contos de Silvina acontecem sem a obrigação de serem justificados e quando a justificação é feita, ou há indícios de possíveis explicações, não é estritamente necessário recorrer ao sobrenatural. O inexplicável é bastante presente em suas obras, e é um dos possíveis caminhos do fantástico.

Silvina Ocampo, desde criança, se interessava por fatos assustadores, tragédias. E era nessa realidade trágica que ela encontrava, desde cedo, inspiração para suas criações. Já adulta, Silvina possuía o hábito de colecionar notícias de jornais que lhe chamavam a atenção para que inspirassem seus contos. Eram notícias de psicopatas e assassinatos, por exemplo. Essa ligação entre o real e o irreal, fruto de sua inspiração em situações verídicas, mas que geravam fatos loucos e irrealis, que permitia a verossimilhança fantástica. Seus contos não precisam de sentido evidente. Assim, o leitor é responsável pela criação de uma interpretação que dê sentido aos fatos, ou não.

A construção de antologias, leva em consideração o leitor daquele conjunto de produções. Para a compilação das obras da *Antología de la literatura fantástica*, o formato, extensão ou gênero dos textos não foi o fator decisivo, pois ali estão reunidos

contos, fragmentos de novelas, históricas mitológicas, dentre outros. A formalidade e a estética dos textos também não foram fatores de classificação e aprovação dos textos compilados. O que há de comum nos textos selecionados é o efeito de fascinação do leitor por algo incerto e essa incerteza não precisa ser gerada da mesma forma e com os mesmos recursos pelos autores. É essa diversidade que torna o gênero fantástico algo amplo e complexo em sua extensão e possibilidades. Não são apenas os fenômenos sobrenaturais, existência de seres espirituais, fantasmas ou extraterrestres que fascinam o leitor para o lado incerto e possivelmente mágico da literatura. Se o entendimento do que é real pelo leitor foi questionado, o espaço para o fantástico foi aberto. É esse caminho que as obras de Silvina Ocampo e Jorge Luis Borges seguem. Já a escrita de Bioy Casares, quando dentro do gênero fantástico, é um pouco mais tradicional se tido como referência todo o conceito do fantástico explorado nas definições de Todorov e até mesmo de Barrenechea, já explorados anteriormente.

Silvina Ocampo ultrapassa os limites do que é explicado pela razão. É a fuga do sentido, e a geração de uma possível loucura presente nos relatos e nas personagens. Silvina trabalha mais com o fantástico dentro e fora dos limites mentais, um espaço muitas vezes abstrato e que requer esforço do leitor para ser alcançado e, já Borges, apesar das semelhanças, provoca a quebra da razão com a exposição de possibilidades múltiplas que envolvem, muitas vezes, o espaço físico e temporal. A obra de Silvina trabalha justamente na inquietação do leitor, gerando ansiedade e curiosidade, mas sem tentar explicar os fatos pois é prazeroso para o leitor não ter certezas. O incerto é prazeroso e encantador em sua escrita. Entretanto, para gerar o efeito esperado, suas obras precisam ir de encontro a leitores que sejam desapegados do concebível e de fatos explicados por meio da razão.

As produções de Silvina Ocampo contribuem para uma expansão da literatura fantástica, que não possui uma única direção que deve ser seguida pelos escritores que se identifiquem com esse gênero. Ao mesmo tempo, a identificação de Silvina com o fantástico é, também, um recurso para divulgação de sua obra. A incorporação do conto *La expiación* na segunda edição da *Antología de la literatura fantástica* pode ser entendida como uma declaração de pertencimento ao gênero fantástico e também um caminho para divulgação de seu trabalho.

O leitor de Silvina não persegue o fantástico em busca de explicações, mas constantemente precisa expandir suas fronteiras lógicas e aderir a um ritmo em que o sentido e o sem sentido transcorrem sem maiores problemas. Entretanto, essa dualidade não é necessariamente a existência da vacilação proposta por Todorov entre a explicação do real e do sobrenatural. Essa vacilação pode, inclusive, fazer parte da narração de Silvina em alguns contos, mas não é em si a característica principal ou o foco da narrativa. O fantástico presente em Silvina é muito mais uma quebra ou transgressão da norma, um desvio ao que é convencional. Silvina também demonstra uma indiferença quanto à norma formal, até mesmo com relação às produções de seus colegas. Borges busca uma certa perfeição formal em sua escrita, enquanto Silvina busca o encanto na falta de um rigor a ser seguido. O leitor se fascina, então, pela falta, pela incompreensão. Seus relatos são definidos muito mais por uma ética que beira a não-convenção como forma particular de escrita do que pela presença de elementos sobrenaturais e irrealis.

Já em sua primeira coletânea de contos *Viaje Olvidado* (1937), os traços que ligavam aquela escrita ao surrealismo foram notados, se aproximando do relato *nonsense* e gerando uma dificuldade de classificação dentro do próprio gênero fantástico. José Bianco na resenha de *El Hogar* destaca essa dificuldade. O crítico também destaca a capacidade da escrita de Silvina em aproximar a fantasia da realidade de uma forma que o leitor se habitue a magia dessa união, como demonstra no seguinte trecho:

Silvina Ocampo no acumula extravagancias para desconcertar al lector, ni se esfuerza en reducir el universo a su oscuro caos primordial. De una manera espontánea, obedeciendo a una ley ingénita de su temperamento, une lo esotérico con lo accesible, y crea una atmósfera libre y poética donde la fantasía, en vez de alejarnos, nos aproxima a la realidad, y nos interna en ese segundo plano que los años, la costumbre y los prejuicios parecían haber ocultado definitivamente a nuestros ojos. Esta atmósfera propicia a la magia surte efecto desde el primer relato. El lector se habitúa a ella sin violencia, y poco después siente el mismo asombro de los niños ante las peripecias comunes narradas en los cuentos, en tanto que los sucesos milagrosos le parecen el colmo de la naturalidad. (BIANCO, 1937, p. 148).

Nos contos de Silvina, os fatos incomuns e as mudanças drásticas de sentido são tratados com certa indiferença, sem demonstrar emoção e espanto nas personagens. Na obra *Viaje Olvidado*, essa indiferença das personagens é bastante

perceptível, e nos contos selecionados para esta pesquisa será percebido desde situações mais cotidianas até ocorrências mais graves.

O fantástico pode ter distintas resoluções e diferentes formas de fazer-se presente. Ele desafia noções do real com relação ao tempo, espaço e sujeitos. Em Silvina, são constantes as transgressões e inversões, mas o propósito não é exatamente transgressivo. Na verdade, nota-se uma indiferença a qualquer propósito e uma constante loucura e ausência de senso, um disparate.

A estrutura de seus relatos leva a uma dissolução do sentido, quando ele é supostamente encontrado e isso dá espaço para uma força da narração sobre a infância na literatura de Silvina. Entretanto, essa visão da infância em Silvina não é nostálgica. A autora expõe o leitor a um contato com uma pureza infantil cheia de mistério e um pouco distorcida. O sofrimento nessa fase da vida pode chegar – inclusive – a ser prazeroso. O inexplicável e incompreensível pode maravilhar e comover. Se celebra o fato de não encontrar explicações ou de não as entender. Ocampo busca a fugacidade, a falta do sentido pleno, o sentido incompleto.

Silvina Ocampo foi, sem dúvidas, uma das poucas representantes mulheres na América Latina que abriu espaço para uma nova expressão literária. Entretanto, ainda faltam estudos sistemáticos e mais profundos sobre suas obras, que apesar de terem despertado um forte interesse em estudiosos nas últimas décadas, sua produção ainda apresenta muita riqueza que merece ser estudada a fundo e apresentada a sistemas literários que ainda não a conhecem, de fato.

Sobre as temáticas de seus textos, principalmente no que se refere à infância, é constante a presença da crueldade que se manifesta, por exemplo em personagens crianças por vezes cruéis e obscuras. Apesar dessa confusão manifesta, Silvina não objetiva fugir ou se afastar da realidade, mas sim se aproximar dela de uma maneira diferente. Em seu primeiro livro, *Viaje Olvidado*, o convite para nos aproximarmos da realidade nos leva a entender que a vida adulta, os costumes e hábitos nos afastam da realidade, nos cegam. A realidade é relativizada, os sentidos são multiplicados e as verdades também podem ser múltiplas e variadas. Silvina não objetiva resolver questões e dar respostas e conclusões. Ao contrário, sua narrativa é capaz de gerar muitas interrogações. Com isso, seus contos desde o primeiro livro são dotados de finais inconclusos e abertos, como será melhor explorado no capítulo 3.

Com um conjunto de mais de vinte obras, é certo que algumas narrações são mais fiéis à realidade do que outras e obras com a estética do fantástico mais ou menos acentuadas. É certo, também, que apesar de inspirações em obras mais tradicionais, Silvina possuía uma narração vanguardista, com aspecto de experimento. É em seu livro *La furia y otros cuentos* (1959) que é firmada a complexidade de Silvina tanto com relação a estrutura de seus escritos como na composição de argumentos. É uma obra complexa que inclui contos próximos ao realismo mágico, contos com referência à ficção científica, textos mais vanguardistas e ao mesmo tempo textos mais tradicionais. Toda essa variedade revela a despreocupação de Ocampo com limites e convenções.

Seu perfil vanguardista se situa entre a realidade e a ficção e gera um elo que resulta na verossimilhança ficcional. A verdade ficcional é diferente da verdade real. É uma verdade que trabalha com a imaginação e com invenções sem gerar um mundo alternativo, mas dando espaço a novas expressões e formas narrativas. A literatura torna-se um exercício de imaginação e para dar espaço a novas narrações, Silvina tem a tradição como ponto de partida. Ela não deseja se desfazer ou se distanciar da tradição e sim modificá-la, reelaborá-la, abrindo novos caminhos para a narração.

Uma das características dos relatos de Silvina, é a variedade dos modos de enunciação. Essa variedade de relatos gera diferentes estruturas narrativas que podem ser tanto mais tradicionais quanto ousadas e distantes de padrões narrativos. Há contos em que se alternam as vozes de mais de um narrador, contos em forma de carta, e também estruturas mais incomuns como contos narrados por algum animal. A enunciação, assim, faz-se desconcertante. A identidade do sujeito narrador se dispersa e gera possíveis ambiguidades e incertezas.

Apesar de produzir obras em outros gêneros textuais, era nos contos que Silvina sentia mais comodidade e era com elas que Silvina demonstrava essa capacidade de incluir o tradicional e ultrapassar fronteiras, abrindo novas possibilidades. Narrativas que evidenciavam que em uma mesma obra coexistiam contos que exprimiam a reelaboração das estruturas clássicas e contos tradicionais.

Além disso, sua narrativa possui grande poeticidade e é dotada de muitas descrições. As temáticas que englobam a existência de seres duplos também são bem constantes, o que é bem típico da literatura fantástica. Mas em Silvina, essa duplicidade não é criada – necessariamente - a partir de espelhos ou métodos

semelhantes que implicam em uma existência de possibilidades reais e imaginárias. A duplicidade é alcançada com a existência de seres que se complementam e se relacionam, mas que muitas vezes não precisam estar interligados naturalmente, no mundo real. A autora pode utilizar a figura de gêmeos para causar esse efeito, como pode também utilizar figuras que não se relacionam naturalmente como a de uma mulher e de um cavalo. Esse efeito pode ser fruto também de uma metamorfose. Nos contos selecionados para este estudo, a duplicidade se faz presente até mesmo com personagens bem distintos mas que se completam, como no conto *Esperança em Flores*, ou em situações em que uma personagem já adulta reconhece sua velhice no espelho e relembra de uma outra imagem de si mesma, ainda criança.

A atenção ainda se volta para o tema da crueldade, especialmente porque a monstruosidade desse tema dentro da narrativa de Ocampo se dá por meio de figuras de crianças assustadoras, perversas e terríveis, podendo, às vezes, fazer um paralelo com a vida adulta e também analisando a existência da crueldade também nessa fase da vida. Contudo, nem sempre a crueldade é no seu sentido mais grave. No conto *Viaje Olvidado*, por exemplo, a crueldade das crianças mais velhas está estampada em demonstrações de mais sabedoria com relação à criança menor, a protagonista, o que não deixa de desenvolver o lado perverso de personagens, mas em grau bem menos grave. A comicidade também pode ser encontrada, muitas vezes ocasionada pela própria crueldade quando explícita em enunciados feitos por crianças. Esse tom que mistura ingenuidade e perversidade cria uma comicidade natural. Também se percebe a presença da ironia em alguns contos para relatar situações grotescas por meio de uma naturalidade do narrador. E é certo que todas as temáticas presentes nas produções da escritora possibilitam a origem de novos sentidos para o mundo, inclusive o mundo real. Essa abertura é possivelmente o principal legado deixado pela literatura de Ocampo.

É paradoxal pensar que Silvina Ocampo ao mesmo tempo em que escreve em busca de algo que ficou sem explicação durante sua infância, como já afirmou em entrevistas, escreve textos que não precisam de explicações, que por si só, já deixam lacunas para o leitor. Dessa forma, a escrita de Silvina e toda a loucura encontrada em sua falta de sentido é também reflexo de suas próprias vivências, experiências e dúvidas. Em seu último livro de contos, *Cornelia frente al espejo* (1988), Silvina encerra a obra com a frase “quisiera escribir un libro sobre nada”. Fica assim, evidente

a não-intenção da escritora de explicar suas obras, dar sentido a elas e aos acontecimentos contidos nelas. Os hiatos de suas narrações são propositais, o vazio aberto é para ser preenchido e não se sabe exatamente pelo quê. A escrita de Silvina é um convite ao leitor para que ele seja também um co-criador.

1.6 Conto: o gênero textual predileto da literatura fantástica

Em sua obra *Valise de Cronopio* (2008), Julio Cortázar, em seu sexto capítulo *Alguns aspectos do conto*, compara o conto à fotografia, pois assim como na fotografia, o conto tem uma limitação prévia, é um recorte de algo maior e mais amplo. Dessa forma, o contista precisa limitar ao espaço do conto o acontecimento mais significativo. O conto, assim, atua diretamente no leitor, como a fotografia atua diretamente no observador dando espaço para uma leitura e criação imaginária além do que está representado ali naquele curto espaço ou tempo. O conto torna-se, então, um gênero compatível com a intenção de Silvina Ocampo e de escritores fantásticos, no geral, que imprimem em seus textos a narrativa que inclui o leitor como agente de interpretação e criação conjunta. O leitor deve ir além do argumento expresso no conto.

No início de sua fala, que transcorre como se fosse uma carta, Julio Cortázar detalha seu interesse narrativo e define o gênero fantástico segundo sua visão de oposição ao realismo dominante na época, que era reflexo do pensamento de uma época que valorizava o positivismo:

Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa a efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas. (CORTÁZAR, 2006, p. 148)

Na época em que especialmente os autores fantásticos argentinos exploraram o conto como um gênero textual constante em suas produções, os estudos da Europa concentravam forças nas problemáticas do romance. Enquanto isso, na América Latina, principalmente nos países de língua espanhola, o conto ganhava espaço e era bastante explorado.

Cortázar destaca a certa liberdade que o conto oferece a não possuir leis rígidas e também a liberdade que o contista tem de se expressar sem a crítica anteceder a sua criação. Contudo, foi essa liberdade que também não proporcionou um conhecimento e encontro entre os próprios contistas de seu mesmo tempo, ainda em vida. Poucos conheceram trabalhos dos demais mais a fundo.

O conto uma síntese de emoções externas, captadas e resumidas em um recipiente pequeno, mas que guarda caminhos para a liberação do que está além das palavras ali expressas. Poucos contos tem uma grande extensão. Os de Silvina, são contos curtos ou médios. A intensidade do que é expresso e especialmente do que não é expresso, mas que fica livre para a criação do leitor já é amplo o bastante. O contista precisa limitar ao conto o que é significativo e essa escolha guia o leitor para o que vai além do que está expresso, escrito. Essa segunda parte exige do leitor sensibilidade e imaginação. O conto deve intrigar e chamar atenção desde as primeiras frases. Não há espaço para a construção de algo mais demorado, da criação do clímax de um romance, por exemplo. Logo, os elementos ali colocados não são decorativos, eles possuem uma missão pontual. O trabalho do contista é vertical e deve ser desenvolvido com profundidade em um tempo e espaço condensados. A tensão precisa ser expressa desde o primeiro momento, já nas cenas iniciais.

A escolha do tema para a produção de um conto torna-se algo extremamente importante. Não devido a classificação de temas bons ou ruins, já que o conceito dessa dualidade é bastante subjetivo. O tema precisa ser desenvolvido de forma que ultrapasse seu próprio limite ali expresso, ele precisa ir além dos argumentos expostos. Até mesmo temas do cotidiano podem ter uma grande riqueza se conseguem ultrapassar os limites do medíocre. Dessa forma, é o tratamento literário dado ao tema que o desenvolve. O bom tema não precisa ser extraordinário. Até mesmo temas triviais podem ser ricos se conseguem atrair um sistema de sentimentos e noções que ocupam um espaço virtual na sensibilidade e memória do leitor. Um conto inesquecível vai além de sua aparência. A realidade que ele abriga em si é grandiosa e vai além de seus argumentos. Fatos aparentemente individuais podem gerar uma reflexão da própria condição humana e quando essa abertura acontece o tema torna-se significativo. Além do tratamento dado ao tema, existe a variante de que um tema é bom ou ruim de acordo com a leitura e interpretação de cada leitor e também de cada escritor, que pode considerar um tema significativo, mas outro

escritor já não o enxerga dessa forma. A fascinação que o tema causa em seu próprio criador é o primeiro passo para sua significância. Essa importância do tema ultrapassa seus limites visuais, pois é determinado por algo que está antes e depois dele mesmo.

A brevidade é comumente atribuída como a principal característica do conto, enquanto tipologia textual. É uma narração linear centrada em um só conflito, uma ação central e das demais ações estão ligadas entre si e relacionadas à ação central. O conto possui os elementos básicos de uma narração como tempo, espaço e personagens. Estes, em número reduzido. Essa “economia” de elementos, procedimentos e efeitos é o que o distingue de uma novela. Apesar das características básicas, o conto não é um subgênero com regras fechadas e limitadoras, sendo um espaço de liberdade literária, assim como comenta Leopoldo Brizuela em seu prólogo na obra *Cómo se Escribe Un Cuento* (1993):

(...) entender o conto somente como um subgênero dentro do vasto gênero da narrativa, nos permite vê-lo como um campo excepcionalmente propício para as mais variadas experiências literárias. Escrever um conto não é aplicar uma receita, e sim trabalhar em um espaço de liberdade que cabe quase tudo o que nos ocorre. Isso é o que parece demonstrar não somente as variadíssimas experiências descritas por esse livro, como também a incrível diversidade interna que mostram contísticas como a de Silvina Ocampo.¹⁰

O acervo de contos de Silvina abarca situações diversas, com temas variados e insólitos. Dessa forma, fez-se necessário a escolha de um dos temas para explorar a poética de Silvina, sua estrutura narrativa, numa tentativa de trazer para a língua portuguesa seu tom humorístico ácido quase inocente, porém inteligente. A autora não narra pretendendo situar seus relatos entre o certo e o errado, o bem e o mal, o moral e o imoral. Ela simplesmente narra, com a naturalidade de quem não objetiva distanciar o mágico do real, mas tornar a existência de ambos possível em uma mesma narração. A simbologia usada por Silvina permite a existência de diversas interpretações para seus textos.

Os contos selecionados para a realização da tradução comentada, nesta dissertação tem a temática da representação da infância como ponto em comum. Seu olhar desmistificador sobre a infância, vai muito mais além do senso comum da inocência e pureza infantil. A autora constrói personagens infantis misteriosos e

¹⁰ Tradução minha, de trecho do livro *Cómo se Escribe Un Cuento*, de Leopoldo Brizuela, página 13.

escuros, protagonistas de histórias que não podem ser explicadas com racionalidade. O cotidiano expresso em suas obras é repleto de elementos fantásticos e maravilhosos e nos contos selecionados, várias características de sua narrativa são expressas.

CAPÍTULO 2

ASPECTOS TEÓRICOS PARA A EXECUÇÃO DA

TRADUÇÃO COMENTADA

CAPÍTULO 2 ASPECTOS TEÓRICOS PARA A EXECUÇÃO DA TRADUÇÃO COMENTADA

Neste capítulo, são apresentadas as teorias da tradução que dão embasamento à tradução comentada desenvolvida na pesquisa. Essa apresentação se divide em cinco pontos: (1) É realizada uma apresentação teórica introdutória; (2) Breve explicação sobre o entendimento de tradução comentada para esta pesquisa; (3) Uma relação dos estudos descritivos e as teorias utilizadas para acompanhar o estudo; (4) Apresentação do método de análise aplicado na análise das traduções; (5) Explicação sobre os discursos de acompanhamento, com destaque aos escolhidos para acompanhar as traduções realizadas na pesquisa.

2.1 Apresentação Teórica

A tradução de contos de Silvina Ocampo para o Brasil ainda não ocorreu de forma sistemática, pois o único conto traduzido para a língua portuguesa é o conto *La expiación*, presente na obra *Antología de la Literatura Fantástica* (1940). Sua produção ainda é desconhecida no país e a iniciativa de se traduzir uma seleção de contos da escritora conta com o auxílio dos conhecimentos dos estudos descritivos da tradução. A aplicação de estudos descritivos para a tradução que esse estudo pretende realizar é fundamental, pois, dessa forma, as especificidades da literatura fantástica da América Latina são consideradas dentro de um sistema que associa a tradução histórica e as teorias da tradução, com uma metodologia que permite a realização da tradução dentro do contexto dos dois sistemas literários: o de chegada e o de saída, de uma maneira flexível e que aborde tanto aspectos mais gerais quanto aspectos mais específicos.

O texto *On Describing Translations* de José Lambert & Hendrik van Gorp que consta na obra *The Manipulation of Literature – Studies in Literary Translation* (1985) apresenta um esquema de análise de tradução que considera itens importantes de ambos os sistemas literários, analisando relações entre diversos sujeitos que compõem os sistemas. Algumas relações já conhecidas e praticadas nas teorias mais tradicionais, outras pouco prováveis de serem observadas. Considero que essa metodologia é a mais compatível para o que se pretende realizar.

Para a consideração de tais estudos como parâmetro básico da realização das traduções, também utilizo as ideias explicitadas por Itamar Even-Zohar em

Polysystem Studies (1978) e por Gideon Toury em *A rationale for descriptive translation studies*, capítulo que compõe seu livro *Descriptive Translation Studies – and Beyond* (1985).

2.2 Entendimento sobre a Tradução Comentada

É um gênero textual em construção, em que o tradutor produz comentários sobre sua própria tradução e sobre o processo tradutório. Além de comentários sobre a tarefa tradutória e sobre o produto da tradução, os comentários podem ser compostos por análises do texto original e do contexto em que a obra foi produzida, assim como da influência e importância desse contexto na escrita do texto original. A tradução comentada tem um caráter crítico e não possui uma única forma de ser expressa, não possui um formato fixo e obrigatório.

É nesses comentários que o tradutor poderá justificar escolhas e soluções, relatar problemas encontrados durante o processo tradutório e até mesmo incorporar fatores intertextuais que influenciaram e colaboraram para a sua produção do texto traduzido. Além disso, a tradução comentada confirma a importância da própria realização da tradução.

Em um trabalho acadêmico, não é apenas o produto que importa, ou seja, a tradução em si. A existência e utilização de entrevistas, textos históricos, etc. - que contribuíram para uma pesquisa que antecedeu a tradução ou mesmo concomitante à tradução - é fator importante para a construção de todo o trabalho que envolve a obra pesquisada. Esses recursos que estão ao redor da obra com a qual se trabalha constituem os epitextos. Já os peritextos são recursos que estão ao redor do texto, dentro da própria obra como prólogos, glossários, prefácios, posfácios e notas de rodapé. Entretanto, os peritextos de uma tese ou dissertação são diferentes daqueles produzidos para acompanhar publicações de obras traduzidas, que por sua vez objetivam se comunicar com o leitor-alvo comum e ajudar ou aprofundar a sua leitura. Os peritextos de um trabalho acadêmico apesar das possibilidades múltiplas de manifestação e formato, não são leituras opcionais como os peritextos de uma obra publicada por editoras para um determinado público leitor comum. Os comentários que compõe os peritextos de uma dissertação ou tese em que o foco seja a tradução comentada integram o trabalho desenvolvido da mesma forma que a tradução propriamente dita, e a leitura dessas partes é essencial para a compreensão do

objetivo da própria existência da pesquisa. Ao final do presente capítulo, definirei com mais detalhes as teorias dos discursos de acompanhamento utilizados.

2.3 Estudos Descritivos da Tradução

Os Estudos Descritivos da Tradução correspondem a uma abordagem mais empírica e interdisciplinar sobre os estudos da tradução, voltada para uma orientação para o texto-alvo e focalizando em uma visão da tradução como um fenômeno cultural e histórico. É uma vertente oposta aos estudos prescritivos da tradução, pois o segundo aborda métodos para avaliar e ditar normas de como traduzir e os estudos descritivos analisam e formulam descrições das traduções de várias épocas, dentro de um sistema cultural. Por meio dessas descrições também é possível desenvolver formulações teóricas que podem explicar e prever determinados fenômenos da tradução. É um tipo de estudo que explora o contexto e os fatores condicionadores da tradução e, portanto, o ideal para uma análise de traduções em que se pretende considerar fatores que circundam a obra analisada, além das características internas do texto.

Dentro dos Estudos da Tradução, nome escolhido por James S. Holmes (1988/2000, p. 176) para designar a disciplina que tratava da temática da tradução de forma empírica, há um mapa que divide a disciplina em dois eixos: Estudos da Tradução Pura e Estudos da Tradução Aplicada. Dentro da Tradução Pura existe os Estudos Descritivos da Tradução e a Teoria da Tradução. Já nos Estudos Descritivos da Tradução há três tipos de pesquisa: a orientada na descrição de traduções individuais, a descrição comparada de várias traduções do mesmo texto fonte (de traduções na mesma língua ou em línguas diferentes) e a descrição de corpus maiores de tradução, a análise de corpora. Esta pesquisa se localiza na descrição de traduções individuais.

Dentre o grupo de estudiosos descritivistas que desenvolveram estudos principalmente relacionados à tradução literária, utilizo principalmente as ideias de Itamar Even-Zohar (1990), Gideon Toury (1980, 1995) e Susan Bassnett (2003).

Essencialmente, a Teoria dos Polissistemas apresentada por Even-Zohar no final da década de 1960 determina uma cultura como a cultura central, um grande sistema que está recebendo mais destaque. Essa noção de literatura como um sistema foi ampliada por Even-Zohar, mas remete ao Formalismo Russo e ao

Estruturalismo da Escola de Praga. O grande sistema (polissistema) é composto por outros sistemas, internamente, e também se relaciona com sistemas paralelos. Dessa forma, os polissistemas constituem redes dinâmicas e hierarquizadas. Os conceitos de centro e periferia determinam que o centro é ocupado pelos que detêm mais poder em um sistema e a periferia é ocupada por elementos menos dominantes, esses elementos buscam estar no centro, dando forma e movimento ao sistema.

O polissistema literário tem ainda uma particularidade, pois os sistemas literários se relacionam com sistemas semióticos de várias naturezas, dentro do polissistema cultural. Os cânones literários ocupam o centro e assim, constituem modelos a serem seguidos. A relação entre os cânones e os sistemas periféricos gera um processo que resulta na compreensão das razões que levam aqueles sistemas à posição central: evolução, valores, estratégias, etc. Basicamente, na Teoria dos Polissistemas há um processo dinâmico de evolução gerado justamente pelas inter-relações entre os sistemas que integram o polissistema. A hierarquização gera uma constante competição entre as partes integrantes do grande sistema e é essa competição que proporciona a dinamicidade. A hierarquia não é algo imutável, os sistemas que ocupavam a posição central podem vir a ocupar a posição periférica, e os sistemas que ocupavam a posição periférica também podem ocupar a posição central.

A presente pesquisa trata de um sistema ainda mais específico, o da tradução literária. Para Even-Zohar, deve-se analisar o conjunto da literatura traduzida e suas relações, o que vai de contra ao hábito de se analisar as traduções de forma individual, apenas realizando uma comparação entre texto-fonte e texto-alvo. O estudo de tradução alcançou, assim, um patamar mais amplo e significativo dentro de um sistema cultural. Há uma importância de transmissão cultural na prática tradutória, já que as interferências das diferenças culturais, sociais e linguísticas entre os sistemas de partida e de chegada implicam no resultado do produto do processo tradutório, e cabe ao tradutor ser agente das discussões entre os fatores que permeiam os sistemas.

Uma abordagem mais orientada para o texto-alvo é defendida por Gideon Toury (1995) e essa foi uma reação ao que se fazia até a década de 1970, quando as pesquisas de tradução se orientavam mais a partir do texto-fonte. É a cultura-alvo que determina as necessidades tradutórias a partir das lacunas do sistema. Entretanto,

isso não implica em determinar que sempre a cultura-alvo induz a tradução, pois há casos em que é a cultura de origem que impõe ou determina uma tradução, mas mesmo nestes casos é o sistema-alvo que lhe atribui um uso. Para Toury, os Estudos Descritivos não devem se preocupar apenas com a cultura-alvo, não se deve excluir a cultura de partida e o texto de partida. Também ressalta a importância em se analisar o processo tradutório. Contudo, é o sistema-alvo que rege o processo tradutório, ou seja, a etapa prática, e também o ponto de partida para a teorização e a pesquisa em tradução.

A ideia de desenvolver um modelo para o estudo descritivo da tradução pareceu, inicialmente, não compatível com o fato de existir um grande número de descrições na teoria da tradução. Toury ressaltou que essas descrições pertenciam a outras áreas como a linguística contrastiva, estilística comparada e textologia contrastiva. Dessa forma, existia uma necessidade de se ter algo específico da tradução.

Assim, Toury apresentou parâmetros para o estudo. Analisar-se-iam os fatores observáveis, mas também se faria a reconstrução dos fatores não observáveis, ou seja, o que concerne ao processo tradutório. Nesse processo, a cultura-alvo impulsionaria o processo tradutório.

Os Estudos Descritivos da Tradução seguem um processo que inclui algumas etapas de análises, como da aceitação do texto no sistema de chegada, a análise comparativa entre o texto-fonte e o texto-alvo, solucionando os problemas de tradução e descrevendo as relações entre as partes que integram o par “problema-solução” e trabalhando a equivalência dentro dessas relações em um sentido relacional e funcional ao invés de textual e linguístico. Toda essa análise daria condições para as decisões que o tradutor precisa tomar. A ideia não é de produzir por meio desses estudos normas tradutórias, mas sim explicações sobre a produção e recepção das traduções em determinadas culturas, em diferentes períodos. Também não se pretende exigir que todas as pesquisas realizem todo o percurso descrito. É interessante fazer recortes com o que é conveniente para cada pesquisa. Dessa forma, esta pesquisa pretende explorar o polissistema literário focando na tradução e sem analisar com tanta profundidade a caracterização da atividade já que o que mais interessa para uma pesquisa de tradução comentada é o processo tradutório, mas

sem deixar de analisar os componentes que influenciam o processo tradutório dentro do grande sistema.

A função da tradução em um sistema é mais compreensível quando se conhece as normas que regem a tradução em determinado contexto. Não no sentido de ditar regras sobre o processo, mas de se conhecer e se explicar o processo tradutório. E para chegar nas explicações dessas normas é necessária uma análise de alguns objetos pertencentes ao sistema. O primeiro deles, Toury chama de produtos primários, que são os textos traduzidos em si. É importante conhecer as estratégias e padrões do objeto de estudo. Também são analisados os produtos secundários, que são os paratextos (capa, contra-capas, orelhas etc.) e os metatextos (resumos, críticas etc.). E por último existem as regras explícitas que designam fatores que condicionam, induzem ou limitam determinada tradução, além dos fatores que permitem e que tornam aquela tradução interessante. Essas regras ou normas não servem para ditar uma maneira correta de se traduzir, o que fugiria da intenção dos estudos descritivos. São normas tradutórias que funcionam como instrumentos de análise do paradigma descritivo e que permitem identificar a função das traduções no âmbito literário e na relação entre as literaturas. As normas seriam – portanto – induções socioculturais de uma sociedade, de uma cultura em um determinado período.

Foi partindo dessa mesma premissa que José Lambert e Hendrik van Gorp desenvolveram um método mais prático de análise como o que consta no texto *On describing translations* (1985), que será explicado na próxima seção com maiores detalhes, pois será a base para a análise realizada nos comentários das traduções desta pesquisa. Esse modelo descritivo para análise de traduções é o mais interessante para essa pesquisa por comparar os sistemas do texto-fonte e do texto-alvo, descrevendo suas relações e cada parte envolvida: autores, textos e leitores de ambos os sistemas. O pesquisador precisa identificar as relações prioritárias naquele encontro de sistemas e também identificar padrões que predominam nas estratégias de tradução.

Susan Bassnett, no capítulo dedicado aos problemas de tradução literária na obra *Estudos de Tradução – Fundamentos de uma Disciplina* (2003) utiliza exemplos em vários gêneros textuais literários para demonstrar que o tradutor, por meio de suas escolhas e critérios, pode motivar a existência de problemas específicos. O tradutor não deve trabalhar com normas gerais que determinem o que deve ser preservado e

o que deve ser configurado à semelhança do texto-fonte. Cada estrutura deve ser tratada com particularidade, já que cada uma possui ênfase em algum nível seja ele linguístico, semântico etc. O fato de que muitos tradutores não enxergam o texto literário como parte de um complexo sistema que dialoga com outros conjuntos dentro de um grande sistema humano, em uma relação dialética que ultrapassa fronteiras, leva a uma tradução que se concentra em determinados aspectos em detrimento de outros.

A noção de que o tradutor é antes de tudo um leitor e só depois um escritor, e que sua interpretação influencia diretamente na sua produção bem como a seleção que ele faz das estruturas que terão uma maior importância no texto-alvo é muito importante para a presente pesquisa, primeiro por tratar de uma explicação de processos tradutórios por meio da tradução comentada e demandar, portanto, uma seleção dos aspectos que precisam ser explicados, segundo porque se trata de uma tradução comentada de textos fantásticos, textos que exigem uma concentração e subjetivação para um raciocínio interpretativo.

Por acreditar que a introdução de uma escritora a um sistema literário de traduções onde ela é pouco conhecida precisa manter características estéticas, líricas e de outras naturezas mais subjetivas, tenho que para esta pesquisa o olhar para o texto de partida com a intenção de fazê-lo ser conhecido, mas também reconhecido como uma obra tipicamente de Silvina Ocampo, deva estar presente na tradução. A seleção dos fatores de cada sistema a serem levados em conta implica em uma decisão, enquanto tradutora, que não se feche nas regras e limitações, mas que pense no esquema de análise escolhido como um modelo para compreender minha própria tradução e relacioná-la com os fatores que estão próximos e ligados a ela.

2.4 O esquema de José Lambert & Hendrik van Gorp proposto em *On Describing Translations*

Os sistema-alvo e o sistema-fonte podem ou não se restringir ao sistema literário. Essa escolha de análise externa à própria literatura depende da necessidade e do objetivo da análise de tradução. Examina-se, então, as relações entre os sistemas e entre cada sujeito que os compõem. A determinação das relações mais importantes para a presente produção de traduções comentadas limita e descreve os movimentos e diálogos importantes para a pesquisa e consequente tradução.

O modelo-base para a análise e seleção das relações a serem levadas em conta, consta no anexo B.

O modelo proposto é composto por sujeitos e elementos que vão além do texto-fonte e texto-alvo. São sujeitos desse fenômeno tradutológico além do autor do texto-fonte e o autor do texto-alvo (o tradutor), autores do sistema literário do texto-fonte que produziram obras do mesmo gênero literário, ou autores que se identificam por causa de temas abordados, estética e forma de escrita, etc. Pertencem ainda ao sistema literário-alvo, autores de textos que se assemelham ao texto traduzido analisado em algum aspecto. Os leitores do texto-alvo e do texto-fonte são analisados, mas leitores e autores de outras obras que também façam parte daqueles sistemas também podem ser sujeitos importantes para o entendimento da influência de diversas relações e para a conscientização da tradução, bem como as produções localizadas nos sistemas em questão.

Tendo o esquema como base, e a seleção de contos de Silvina Ocampo com temáticas sobre a infância, de distintas fases literárias da autora, como objeto de estudo e de fonte para a produção de traduções, destacam-se as seguintes relações e questões a serem analisadas:

- A época do texto, o local e as vivências da autora influenciam em sua escrita? Como manter essencialmente essas marcas nas traduções dos contos para um sistema que ainda não a conhece? O uso de discursos de acompanhamento soluciona o problema?

- Os contos de Silvina não possuem muitas marcas de regionalismo, ou fortes evidências culturais rio-platenses, mas as marcas que ocorrem, principalmente na parte lexical, devem ser preservadas na tradução?. E qual a escolha do tradutor na produção do texto-alvo (T2) em relação aos nomes próprios, aos locais e aos constantes elementos de estrangeirismos (da língua inglesa, por exemplo) presentes no texto-fonte (T1)?

- O estilo, a forma, as convenções poéticas e retóricas, o vocabulário, o uso de metáforas e figuras de linguagem no geral, os tempos verbais, as pontuações, as ordens e construções sintáticas do T1 são mantidas no T2?

- As vozes narrativas, as reflexões internas e a intencionalidade dos discursos quanto a uma subjetividade de raciocínio externa ao texto, seguem como escolhas

para o tradutor (A2: autor do texto-alvo)? A influência da interpretação do A2 ainda enquanto leitor das obras é clara na tradução? Os discursos de acompanhamento devem ajudar ou até mesmo induzir uma interpretação direcionada?

- Como os elementos fantásticos do T1 que se relacionam com aspectos subjetivos e pessoais de Silvina Ocampo (A1) podem ser desenvolvidos na tradução (T2)? Qual o caminho para conservar a crueldade, a presença do estranho e sobrenatural convivendo com a realidade e outros traços do gênero literário e da escritora?

- Sendo a tradução comentada, também uma autocrítica, o que o próprio tradutor julga necessário conhecer que esteja fora de seu texto (T2) e do texto original (T1)? Quais conhecimentos adquirir enquanto tradutor? A busca em outros textos do mesmo sistema que o texto-fonte (T1's) e em outros textos do sistema do texto-alvo (T2's) contribui para uma tradução mais aceitável, principalmente ao considerarmos o provável público-leitor desses textos?

- Qual o papel do T2 no desenvolvimento da literatura traduzida do gênero fantástico no Brasil? E ao considerarmos o sistema latino-americano literário, é importante se iniciar e incentivar a tradução de um nome pouco conhecido no Brasil?

A utilização desse esquema para os estudos desenvolvidos neste trabalho, permite a aplicação de princípios que se desprendem das ideias tradicionais que prezam prioritariamente, e às vezes unicamente, pela fidelidade e qualidade tradutória, determinando se as traduções são boas ou ruins. Esse julgamento que prioriza o texto-fonte é embasado em normas e para o esquema utilizado, as normas quando seguidas sem flexibilidade e sem considerar as particularidades de todos os sistemas envolvidos, não são relevantes cientificamente, como já foi discutido por alguns teóricos (LAMBERT, 1978; TOURY, 1980).

O esquema utilizado é uma ferramenta heurística, e, portanto, busca descobertas por meio do levantamento de perguntas e não teses e normas. Contudo, ele abrange vários aspectos da tradução como o contexto histórico, o processo de tradução, as características do texto em seus níveis macro e micro, a recepção do texto traduzido pelos leitores e pela crítica. Não obstante, a seleção de aspectos que merecem maior destaque e esforços de estudo é necessária conforme se estabeleçam as prioridades específicas do estudo. Decidir a orientação da tradução

para o sistema-alvo ou para o sistema-fonte de forma a não restringir e normatizar o processo tradutório, mas a estabelecer uma dominância do sentido. Assim, a equivalência a ser observada será entre fatores específicos do sistema ou entre os dois sistemas como um todo, observado pelo seu conjunto.

O dilema de que uma tradução deve ser orientada para o sistema-alvo ou para o sistema-fonte pode ser misto, pois a atividade tradutória pode oscilar entre essa dicotomia. É nessa realidade que a tradução em questão se encontra, já que quando adentramos os aspectos dos níveis macro e micro dos textos traduzidos, percebemos que existem momentos em que aspectos estilísticos levam o tradutor a optar por uma tradução pró-alvo, adaptando estruturas verbais e gramaticais como um todo, domesticando períodos que causariam estranheza aos leitores do texto traduzido, ou realizando mudanças fonéticas que mantenham o significado da intenção daquela construção. Já alguns fatores extralinguísticos que dependem muito da intencionalidade do autor do texto-fonte e de situações que inspirem diretamente e indiretamente a história construída no texto, devem induzir a uma tradução adequada, ou seja, orientada para o texto-fonte nos aspectos em questão. Estudar as prioridades que geram essas direções e escolhas baseados nas seleções do que se considera mais importante para a comunicação dos sistemas envolvidos é o que orienta a elaboração de estratégias para a tradução consciente em todos os níveis e etapas do processo tradutório.

Determinantemente, para uma tradução inédita em uma língua e em um sistema literário que pouco conhece sobre o texto original e sua escritora, a tendência é propor um processo que defina caminhos e soluções durante a própria prática tradutória. Analisando os contos, tanto em nível microtextual como macrotextual, são notados códigos literários, padrões sociais e morais, forma linguística e outras características que precisam ser analisadas individualmente, mas também como um todo, para que o conjunto se encaixe e não se torne confuso. A recepção do texto depende diretamente do processo e da forma em que o texto-alvo será composto, e assim, se tornará aceitável.

A análise do esquema proposto não é necessariamente uma análise das menores partes, de forma minuciosa, porém, objetiva ser funcional e considerar os significados assumidos pelas formas e manifestações, nessa interação de sistemas.

Especialmente na crítica da tradução literária, modelos tradicionais se ocupavam com uma atividade redutiva de comparar o texto-fonte (T1) ou o sistema-fonte (S1) com a tradução e seu sistema, tendo os aspectos de fidelidade como norteadores e centrando-se na análise da equivalência. Contudo, essa análise não leva em conta a natureza complexa na equivalência, apesar de se mostrar eficiente e necessária em alguns casos. As interferências do texto-alvo e de todo o sistema a qual ele pertence é real e presente na maioria das traduções. Ignorar essa complexidade e escolher a análise unilateral pode ser reducionista. No caso da tradução comentada, a consciência do que deve compor a seleção para a análise do problema tradutório deve levar em consideração vários fatores, mas sempre visando um entendimento concreto do leitor na recepção do texto e consciente de que é impossível resumir todas as relações envolvidas na tradução, o que faz a seleção ser estritamente necessária. O tradutor, bem como o estudioso da tradução, precisa fazer essa seleção das relações dominantes e suas funções dentro do esquema apresentado, assim, a tradução deixa de ser intuitiva e encontra-se uma razão para a sistematização da análise. A comparação entre T1 e T2 é importante para o estudo de conflitos e paralelos entre teoria e prática na tradução, mas ela não pode impedir que se faça uma análise mais ampla, caso necessária e interessante para os estudos propostos em determinada análise.

Na análise que possibilita as traduções em questão, considero importantes os aspectos que relacionam o texto traduzido com o leitor desse texto e também com o leitor de outros textos traduzidos do sistema literário-alvo. Tendo o esquema como base, seria uma relação do T2 com o R2 e com R2', sendo R2 o leitor do texto traduzido em questão e R2' o leitor de textos traduzidos que compõem o mesmo sistema literário-alvo. Traduções de obras completas de Silvina Ocampo ainda não existem no Brasil, mas existem traduções de obras de Bioy Casares, de Jorge Luis Borges ou de Julio Cortázar. Apesar de todas as diferenças estéticas e até mesmo diferenças significantes dentro das temáticas e das características distintas de lidar com elementos fantásticos e de colocá-los em suas respectivas narrações, o provável leitor de Ocampo já é leitor de Borges, por exemplo, e apreender algumas características e decisões dessas traduções concluídas é interessante para a tentativa de introduzir outra escritora pertencente ao mesmo sistema literário-fonte.

O proposta de esquema contida no texto *On Describing Translations* (1985) de José Lambert & Hendrik van Gorp tem base em alguns preceitos de Toury e tais teorias enxergam a tradução e os estudos sobre ela algo que vai muito mais além do confronto entre texto original e texto traduzido, como foi explicitado no trecho seguinte:

Conforme Gideon Toury (1980: 112-113) salienta, qualquer comparação textual é indireta. Ela é sempre uma comparação de categorias selecionadas pelo estudioso em um constructo que é puramente hipotético. Nunca podemos “comparar” textos simplesmente justapondo-os. Precisamos de um quadro de referência para examinar os elos positivos e/ou negativos entre T1 e T2, e examiná-los do ponto de vista tanto do T1 como do T2. Esse quadro de referência não pode ser identificado com o “texto-fonte”. Em vez disso, ele é uma combinação de categorias tiradas tanto do texto-fonte como do texto-alvo e pode ainda ser enriquecido com perguntas que surgem a partir dos sistemas fonte e alvo. Tal quadro de referência não possui nenhuma relevância como padrão normativo (o que foi e o que não foi traduzido?). Reduzir o confronto a uma observação diferencial, que se refere somente ao texto– fonte, nos permitiria meramente estabelecer o que a tradução não é. (LAMBERT; VAN GORP, 1985, p. 42)¹¹

A utilização da abordagem que utiliza o esquema de referência proposto no estudo em questão busca caracterizar estratégias textuais e tradutórias, permitindo um estudo descritivo que seja útil para diversas traduções. No modelo proposto, existem fases de análise, compostas pelos vários níveis de estudo não só das características internas dos textos, mas também de várias informações externas que compõem o sistema. O modelo pode ser visto no *Anexo B*.

Inicialmente, são coletadas informações preliminares sobre o texto traduzido. No caso da tradução comentada, proponho uma autorreflexão de como pretendo apresentar minha tradução em questões de apresentação e estratégias que utilizo. Os dados preliminares que fazem referência à tradução comentada realizada dizem respeito ao título proposto, informações que levam à criação de uma tradução

¹¹ Tradução de Marie-Hélène Chatherine Torres e Álvaro Faleiros em *Literatura e Tradução – Textos selecionados de José Lambert*, 2011, página 216. Texto original, que consta em *Functional Approaches to Culture and Translation: Selected papers by José Lambert*: “As Gideon Toury (1980, p. 112–113) has pointed out, any text comparison is indirect; it is Always a comparison of categories selected by the scholar, in a construct which is purely hypothetical. We can never ‘compare’ texts by simply juxtaposing them. We need a frame of reference to examine the positive and/or negative links between T1 and T2, and to examine them from the point of view of both T1 and T2. This frame of reference cannot be identified with the ‘source text’. It is, rather, a combination of categories drawn from both the source and the target text, and it could even be enriched by questions arising from the source and target systems. Such a frame of reference has no significance as a normative standard (what has or has not been translated?). Reducing the confrontation to a differential observation which refers to the source text only would allow us merely to establish what the translation is not.”

assumida com a evidente menção ao nome do tradutor, indicação do gênero literário da obra e até mesmo uma clara referência às obras selecionadas e exposição da origem dos contos. Se as traduções são reconhecidas como textos traduzidos, busco reconhecer as características que ratificam a tradução como interferência linguística, neologismos, características socioculturais, e outras. A existência de metatextos e discursos de acompanhamento, no geral, que acompanhem a tradução é um dado importante para a tradução em questão, pois, enquanto tradutora, acredito que seja necessária a elaboração de prefácio, notas de rodapé e nota do tradutor que não interfiram na leitura, mas que apresentem informações importantes para o leitor dessas traduções inéditas no país, alguns esclarecimentos e aprofundamentos. Não que a leitura isolada dos textos traduzidos não seja possível, pois ela é, mas busco agregar recursos que enriqueçam essa leitura e forneçam outras possibilidades informativas. Também é nessa parte inicial do modelo que há espaço para informar o leitor sobre a intencionalidade da tradução e a que ela se propõe. A tradução dos contos não culminará em traduções de obras completas e sim de quatro contos selecionados de *Viaje Olvidado* (1937) que representem uma temática especial: a representação da infância por Silvina, mas essa seleção se deu de forma que essa amostra represente as características da escritora no início de sua carreira. Os dados preliminares sugerem hipóteses respondidas nas fases posteriores da análise, e também sugere a estratégia tradutória geral, bem como as prioridades dessa estratégia.

Na fase seguinte, as definições são a respeito da divisão do texto e entramos no chamado macronível. O tradutor escolhe o melhor caminho para aquela tradução, que não necessariamente é o mesmo do texto-fonte. A divisão em capítulos, em subcapítulos, cenas, estrofes ou outras estruturas pode ser mantida ou não. A forma de apresentação das cenas, a relação entre fatos, entre tipos de narrativa, tipos de diálogo e descrições presentes, por exemplo, precisa estar coesa. Também é nesse nível que se analisa os fatores da intriga dramática, o transcorrer narrativo que define a ordem dos fatos e a localização temporal e espacial dos conflitos por meio de delimitação entre a exposição da situação, o clímax e a conclusão, por exemplo. Dentro de um conto, essa sequência é ainda mais rápida e o tradutor precisa estar consciente de suas decisões no nível macroestrutural. Esses dados, por sua vez,

geram hipóteses sobre as estratégias microestruturais, ou seja, para o próximo nível de análise.

Já no micronível, são analisadas as escolhas, mudanças, adaptações ou manutenções dos aspectos fônicos, gráficos, de estilo, modais, microssintáticos, léxico-semânticos e enunciativos. A referência antes era o padrão de frases e disposições de estruturas maiores. Agora, as palavras em sua individualidade também importam, as escolhas gramaticais, verifica-se se elas se repetem ou se variam em situações similares. As estruturas literárias que dão um ritmo ao texto, a modalidade passiva ou ativa, as expressões de fala que quando expressas no texto-fonte de forma direta, podem estar expressas na tradução de forma direta ou indireta. Aspectos como expressão de incerteza, ambiguidade, sentido oculto, etc. são importantes de serem analisados especialmente na tradução da literatura fantástica. O tipo e nível de linguagem utilizado na tradução podem estar mais compatíveis com o texto original ou com outros textos de outros autores já traduzidos e lidos no sistema literário-alvo e que apresentem alguma ligação com a tradução analisada. Os dados que compõem as estratégias microestruturais se confrontam com as estratégias macroestruturais, também analisadas, e assim, é feita uma análise em nível de contexto sistêmico. As escolhas no micronível podem depender e se relacionar com as escolhas feitas no macronível ou não. Por sua vez, essa relação ou corte de relação podem ser influenciados por fatores que vão além da relação direta entre texto-fonte e texto-alvo e essa amplitude é a característica essencial de uma análise sistêmica.

O contexto sistêmico é, portanto, a fase mais abrangente que inclui a oposição entre o macronível e o micronível, e também o espaço para a comparação entre normas e modelos que constituem a teoria aplicada com o texto em si e suas características resultantes da prática tradutória. Ainda há espaço – dentro desse contexto – para a análise de relações intertextuais, seja com traduções da mesma obra ou de obras distintas que podem ajudar ou interferir nas escolhas para a tradução que se pretender realizar e comentar. As relações intersistêmicas também encontram espaço no método aplicado, pois as definições do gênero trabalhado e dos códigos estilísticos dominantes para aquele tipo de obra também constituem todo o conjunto estrutural aplicado ao esquema de análise proposto.

Contudo, é necessário determinar as informações relevantes e as prioridades para o estabelecimento da estratégia tradutória. Para o esquema, essa determinação

é melhor realizada quando se observa tanto o texto em geral como fragmentos textuais. Uma análise completa e exaustiva é algo inviável, o que corrobora a necessidade de uma sequência pré-estabelecida para as investigações. Para uma análise macrotextual em uma tradução comentada, o tradutor se questiona quanto à proporção de níveis textuais que realiza aquela tradução, se traduzia frases, parágrafos, metáforas, sequências narrativas, etc. A autoconsciência de quais níveis textuais prevalecem e quais são sacrificados para cumprir o que ele determina como a melhor tradução para aquele contexto também integra essa reflexão, que para o estudo aqui realizado tem seu espaço de expressão na tradução comentada. O tradutor pode abrir mão de alternativas no léxico para priorizar a literariedade, por exemplo. Essa análise, que começaria no nível macro e culminaria em uma análise de recursos em nível micro, possibilita conclusões provisórias sobre determinadas partes da obra. Ao desenvolver a tradução, o tradutor pode ter atitudes similares ou até mesmo opostas. Explicar as possíveis discrepâncias entre as escolhas de um trecho e de outro requer a permissão do surgimento de novas hipóteses que incluam fatores influenciadores em outras esferas. A escolha em determinado trecho pode ser diferente da escolha de algum trecho analisado anteriormente por causa da dificuldade naquele momento de certas expressões em serem entendidas pelo leitor-alvo, ou pelo tradutor ter percebido que é comum outros tradutores terem determinadas escolhas e assim, acreditar que seguindo por esse caminho seu texto estará mais compatível com outras traduções daquele sistema-alvo.

A flexibilidade desse método permite a construção de conhecimentos de regras textuais e tradutórias amplas, mas que precisam estar vinculadas como um todo, dentro dos sistemas analisados, pois se a tradução não segue ao menos uma linha compatível dentro daquele contexto, a tradução pode resultar fragmentada ao ponto das partes não se reconhecerem entre si. Assim, algumas questões são levantadas objetivando desvendar alguns procedimentos do tradutor, ou no caso da tradução comentada proposta, cumprir com a autorreflexão do próprio processo tradutório: Qual a frequência dessas regras utilizadas pelo tradutor? Existe um padrão, existem exceções quanto às normas e às suas tendências tradutórias? Dentro do sistema analisado, o tradutor se comporta de maneira semelhante ou diferente aos outros tradutores? Se há semelhanças, onde essa influência pode ser detectada? O tradutor teoriza sobre o processo tradutório e sobre sua produção? É uma tradução

consciente, baseada em regras e modelos? Se há percepção de uma consciência teórica, a prática é compatível com as teorias envolvidas? Há compatibilidade ou conflitos entre as regras de tradução e as normas de recepção, evidenciadas por gostos e tendências dos leitores e dos críticos? Caso o tradutor seja também escritor, é importante analisar se há interferência de suas normas criativas na tradução.¹²

Os questionamentos podem e devem ser ampliados, pois integram a estrutura intencional de uma pesquisa que vise mediar os sistemas literários envolvidos no processo tradutório. As indagações propostas são muitas desde muito tempo realizadas, mas ainda é novo o estudo que conecta todas essas questões de maneira sistêmica entre fatores de um mesmo sistema ou até mesmo entre distintos sistemas literários.

A análise de uma seleção de textos ou de problemas tradutórios permite uma visão mais ampla, que deixe de ser restrita a um texto, individualmente, e assim leve a respostas que possibilitem o conhecimento de normas que são individuais, normas menos individuais ou normas coletivas.

Não podemos analisar adequadamente traduções específicas se não levarmos em consideração outras traduções pertencentes ao(s) mesmo(s) sistema(s), e se não analisarmos as mesmas em vários níveis micro e macroestruturais. Não é nem um pouco absurdo estudar um único texto traduzido ou um único tradutor, mas é absurdo desconsiderar o fato de que esta tradução ou este tradutor possui elos (positivos ou negativos) com outras traduções e tradutores. (LAMBERT; VAN GORP, 1985)

Dessa forma, até mesmo uma análise centrada em tradução produzida e comentada de contos inéditos e pouco conhecidos no sistema literário de tradução, quando abordado em uma conjuntura sistêmica e ampla, permite uma abordagem funcional e dinâmica, sem as limitações de uma abordagem atômica e individual, afinal, as traduções quando se tornam parte integrante do sistema a que se destinam têm o poder de interferir diretamente na história e nos modelos de construção literária do sistema-alvo.

¹² Questões adaptadas e aplicadas à proposta do estudo deste trabalho, mas que constam inicialmente no texto *On Describing Translations* de José Lambert & Hendrik van Gorp que consta na obra *The Manipulation of Literature – Studies in Literary Translation* (1985), página 50.

2.5 Os Discursos de Acompanhamento

2.5.1 Os Discursos de Acompanhamento em linhas gerais

Uma obra literária raramente compõe-se unicamente do texto enunciado. É comum que esse texto seja acompanhado de produções que o circundam como prefácios, posfácios, ilustrações, notas, glossários, títulos, capa, dentre outras produções verbais ou não-verbais que objetivam, inicialmente, apresentar esse texto, mas que também podem ter outras funções mais específicas como explicar ou esclarecer temas pertinentes à obra. Além disso, essas produções podem reafirmar a presença daquele texto e facilitar sua recepção para um determinado público.

Para uma teorização dos discursos de acompanhamento que serão produzidos para acompanhar as traduções realizadas nesta pesquisa, utilizo as ideias propostas por Gérard Genette em *Paratextos Editoriais* (2009) e por Marie-Hélène Torres em *Traduzir o Brasil Literário: Paratexto e discurso de acompanhamento – Volume 1* (2011).

Em traduções, os textos de acompanhamento podem legitimar o texto que acompanham. É também nesse espaço que a voz do tradutor pode se fazer mais clara e direta, em uma nota do tradutor, por exemplo, podendo conter comentários e observações que diminuam a estranheza de alguns traços da obra traduzida, especialmente para o leitor não especializado. Da mesma forma, o leitor crítico também busca nesses textos fonte para um maior conhecimento e estudo da obra.

A tradução não é apenas uma transferência linguística, ela inclui também aspectos culturais, sociais e históricos do outro, do texto-fonte. Para uma visibilidade completa no sistema literário de chegada, é importante que o leitor disponha de recursos adjacentes que permitam esse conhecimento além do texto principal dos fatores que cercam a essência da obra.

Marie-Hélène Torres (2011) entende discurso de acompanhamento como marca paratextual na qual a ideologia transparece. Se a tradução é percebida na cultura de chegada, existem alguns indicativos de que aquela é uma tradução assumida, *assumed translations*, segundo Toury (1995). Nas definições de Marie-Hélène Catherine Torres (2011, p.17), temos:

Entendemos por índices morfológicos todas as indicações que figuram nas capas externas – frente e verso – e nas capas internas dos livros (página de rosto, páginas do falso título, etc.) e que trazem detalhes

sobre o estatuto das traduções, ou seja, a maneira pela qual elas são percebidas conforme os elementos informativos que apresentam. E por “discurso de acompanhamento” entendemos que seja qualquer marca paratextual (prefácio, pareceres, etc.), o lugar onde frequentemente a ideologia aparece de forma mais clara.

Para Gérard Genette (2009, p.10-11), o paratexto é formado por duas modalidades paratextuais: peritexto e epitexto. O peritexto refere-se à uma categoria espacial marcada pela continuidade ou unidade da obra. Os elementos peritextuais circundam o texto dentro do próprio espaço da obra, estando em continuidade direta, como o nome do autor, os títulos e intertítulos e toda materialidade daí advinda, como as indicações de coleção, capa, ilustração etc. Bem como os discursos de acompanhamento como prefácios e posfácios. O epitexto, por sua vez, também está situado no entorno do texto, porém a uma distância marcada por uma descontinuidade em relação à obra. Os elementos epitextuais são divididos em públicos, os que tomam forma nos suportes midiáticos, como as entrevistas do autor, debates, resenhas etc., e os privados, como correspondências e diários que, com o tempo, podem passar a integrar a obra. Para o autor, os paratextos são acompanhamentos, propriamente ditos e servirão para apresentar o texto, sejam estes recursos verbais ou não.

Dessa forma, uma pesquisa que considere o sistema não apenas literário, mas também cultural no qual aquela obra está inserida (cultura-fonte) e no qual será inserida (cultura-alvo), o que remete, obviamente, à escolha da análise por meio do sistema de José Lambert e Hendrik van Gorp (1985, p. 208 – 223) conta com o auxílio inclusive de epitextos para a apresentação e propagação de obras. No capítulo 1 desta pesquisa, foram citadas entrevistas sobre a autora e opiniões sobre suas obras. Toda matéria, o que inclui publicações em revistas, entrevistas, resenhas de suas obras etc. que apresenta a obra de Silvina constitui um grupo de epitextos que são paratextos externos à obra, mas que se relacionam com o texto principal de alguma forma e contribuem para sua apresentação e propagação. Afinal, foram publicadas críticas de outros escritores, entrevistas foram concedidas para revistas, dentre outros elementos externos à obra, mas que levam até ela. Assim, os epitextos também compõem o processo de construção desta pesquisa.

Ainda segundo Genette (2009, p.11), os discursos de acompanhamento não possuem uma forma fixa ou uma necessidade obrigatória. Os gêneros textuais, as épocas, a cultura na qual aquela edição será lançada, características dos autores ou

até mesmo dos tradutores dirão sobre a necessidade e as escolhas do tipo de paratexto mais adequado para determinada obra. Os discursos de acompanhamento não são de produção obrigatória, muito menos de leitura obrigatória. E alguns desses discursos, como notas ou glossários, são direcionados a um tipo específico de leitor. Sob o entendimento de que a leitura dos discursos de acompanhamento não é obrigatória, mas que sua presença ilustra e enriquece o conhecimento do texto não apenas para leitores que estão sendo apresentados àquele sistema literário, autor ou gênero, mas também aos leitores que se interessam por informações adicionais, proponho alguns discursos de acompanhamento às minhas traduções dos contos selecionados de Silvina Ocampo. A apresentação da autora ao leitor brasileiro gera uma necessidade de textos que acompanhem suas obras e ofereçam ao leitor a possibilidade de escolher ou não ir além das palavras explicitadas pelo próprio autor e traduzidas pelo tradutor para a língua portuguesa. Alguns elementos paratextuais dirigem-se ao público em geral, como por exemplo uma entrevista. Já um prefácio de um livro é direcionado para o leitor daquele texto.

2.5.2 O Prefácio

Segundo as definições de Genette (2009, p. 145) para um prefácio, temos:

Chamarei aqui de prefácio toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede. Assim, o “posfácio” será considerado uma variedade de prefácio, cujos traços específicos, incontestáveis, parecem-me menos importantes do que aqueles que ele tem em comum com o tipo geral.

O autor também lista sinônimos que surgiram em diversas épocas: nota preliminar, notícia, aviso, apresentação, introdução, exame, preâmbulo, advertência, prelúdio, discurso preliminar, exórdio ou proêmio. Da mesma forma, existem sinônimos para o posfácio, mas que não interessam tanto a essa pesquisa, já que decidi por incorporar um prefácio às minhas traduções. Entretanto, nem todas essas palavras sinônimas designam necessariamente paratextos com a mesma função, compondo, na verdade, um tipo específico de paratexto introdutório.

Faz-se necessária também a diferenciação entre introdução e prefácio. Enquanto a introdução apresenta um conceito geral da obra e se liga a ela de forma mais sistemática, o prefácio responde a questões circunstanciais e não há

obrigatoriedade de foco em uma função específica. Para sua composição, pode ser levado em conta a historicidade não apenas da obra, mas também das edições daquela obra.

O momento da escrita do prefácio é, geralmente, após a escrita do texto. O que se justifica pelo fato do prefácio ser algo para o leitor e, portanto, um item que integra o momento da publicação da obra. Como uma obra pode possuir diversas publicações, existem alguns tipos de prefácio, de acordo com o momento de sua publicação (GENETTE, 2009, p. 156). São eles: o prefácio original (da primeira publicação) e os prefácios posteriores (das publicações seguintes), assim como o prefácio de determinada tradução. Existe também o prefácio tardio que caracteriza o prefácio de diversas situações como de uma reedição tardia de uma obra isolada, a edição original tardia de uma obra que foi inédita por um certo período, a conclusão tardia de uma obra de publicação escalonada ou para uma coletânea tardia de obras completas ou selecionadas. Esse último caso é o mais comum, inclusive, há uma coletânea de completa com todos os contos publicados de Silvina Ocampo, e nela não há um prefácio propriamente dito, e sim depoimentos em forma de indicações de autores consagrados que descrevem a escrita de Silvina sob suas respectivas ópticas, e um breve resumo sobre a vida de Silvina. O tipo de prefácio que essa pesquisa se propõe a realizar é ao mesmo tempo um prefácio de uma coletânea de contos traduzidos e, portanto, voltado para o público leitor da tradução, mas também um prefácio tardio por reunir contos selecionados da autora, em torno de um propósito e de uma temática específica.

Outras características também atribuídas ao prefácio são a percepção de destinadores e destinatários. Esse estudo não é relevante para a presente pesquisa, já que o foco principal não se dá nos paratextos, sendo apenas um dos recursos que utilizo para a realização dos comentários dos contos, mas não são o objeto de pesquisa propriamente dito. Dessa forma, é importante saber para esta pesquisa que os destinadores podem ser reais ou não e até mesmo indefiníveis, podendo ser o autor (prefácio autoral) da obra, a voz de uma personagem (prefácio do ator) ou uma pessoa alheia à obra (prefácio alógrafo). Partindo dessa divisão, apresento-me como uma escritora de prefácio alógrafa, que direciona o texto prefacial ao leitor das traduções. A identificação do destinatário já é algo bem menos complexa, já que basta inferir que o prefácio se destina ao leitor daquela determinada obra e não ao público em geral;

este último é atraído pelo título ou sinopse da obra, por exemplo, mas para ser o leitor de um prefácio, presume-se que este leitor já seja o leitor da obra.

Após a escolha de um possível público leitor da obra prefaciada é necessário situá-lo e identifica-lo para que ele próprio consiga se identificar na leitura do prefácio. Na tradução, os comentários desse discurso de acompanhamento podem ser percebidos como algum tipo de aprofundamento ou informações extras sobre escolhas ou mudanças. Também é possível orientar a leitura da obra induzindo uma certa ordem ou importância. Para a pesquisa em questão, é no prefácio que se encontra o espaço para justificar a escolha do tema, as seleções de contos, a intenção da realização do trabalho, e realizar uma apresentação da autora para o público leitor. Nesse espaço também é possível indicar o contexto da escrita das obras.

2.5.3 As Notas

De acordo com a forma, sem ter a funcionalidade explicitada, Genette (2009, p. 281) define nota da seguinte maneira:

A nota é um enunciado de tamanho variável (basta uma palavra) relativo a um segmento mais ou menos determinado de um texto, e disposto seja em frente seja como referência a esse segmento. O caráter sempre parcial do texto de referência e, conseqüentemente, o caráter sempre local do enunciado colocado em nota, parece-me ser o traço formal que melhor distingue esse elemento de paratexto e que o opõe, entre outros, ao prefácio – inclusive aos prefácios ou posfácios que, modestamente, se intitulam “Nota”.

Genette (2009, p. 283) ainda ressalta que as notas são, geralmente, evocadas por meio de algarismos, letras ou asteriscos, com exceção das notas marginais, pois estas são postas em frente ao segmento em questão, e permitem a dispensa dessa indexação. Existem também as notas que fazem referência a algum parágrafo ou capítulo e estas simplesmente seguem o trecho ou parte a qual se referem.

As notas podem seguir ou desaparecer de uma edição para a outra e os destinadores e destinatários das notas podem ser os mesmos dos prefácios. No caso das notas, é ainda mais evidente que o destinatário seja o leitor do texto, por estarem inseridas ao longo do corpo do texto. A leitura das notas é facultativa e pode – inclusive – se destinar a apenas algum tipo de leitor, aos quais se interessem por determinada informação, consideração ou digressão. A nota justifica o caráter acessório de determinadas informações.

As funções das notas podem ser múltiplas. Nesse espaço podem ser encontradas explicações de termos usados no texto ou esclarecimentos de termos que foram usados em sentido literal ou figurado. Essa função é bastante utilizada em notas de tradução, e o tradutor utiliza, muitas vezes, as notas para explicitar suas escolhas e resoluções. Também podem conter traduções de citações, indicações de fontes, informações de outros documentos que confirmem ou complementem informações do texto.

As notas permitem um segundo nível de discurso sobre temáticas do texto. Podem conter informações históricas, sociais, sugestões de textos complementares etc. Dessa forma, a nota prolonga, ramifica e dá outros caminhos de continuidade para o texto a qual se refere.

Também não é intenção da presente pesquisa prolongar os estudos da tipificação de notas e suas particularidades. Entretanto, no capítulo 3 da pesquisa, irei especificar as categorias de notas, definidas por mim, que serão utilizadas como discursos de acompanhamento de minhas traduções.

CAPÍTULO 3
COMENTÁRIOS E REFLEXÕES SOBRE UMA
PROPOSTA DE TRADUÇÃO DE SILVINA OCAMPO PARA O
BRASIL

CAPÍTULO 3 COMENTÁRIOS E REFLEXÕES SOBRE UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO DE SILVINA OCAMPO PARA O BRASIL

No capítulo 3, estão os comentários das traduções. Este é o espaço de exposição do processo de análise sistêmica de tradução aplicado nesta pesquisa. O capítulo se divide da seguinte forma: (1) Apresentação da proposta de análise; (2) Dados Preliminares do material em língua espanhola utilizado e referência ao que seria interessante propor para uma coletânea de contos traduzidos para o público brasileiro, dentro dos dados preliminares. Além disso, uma breve referência aos dados preliminares de uma tradução da obra para a língua italiana (3) Comentários sobre a tradução de *Viaje Olvidado*; (4) Comentários sobre a tradução de *La calle Sarandí*; (5) Comentários sobre a tradução de *El pasaporte perdido*; (6) Comentários sobre a tradução de *Esperanza en Flores*. (7) Exposição dos discursos de acompanhamento produzidos para o conteúdo traduzido para a língua portuguesa. Dentro de cada seção de comentários sobre cada conto é aplicada a análise nos outros 3 níveis propostos por Lambert e Van Gorp (1985): A análise macroestrutural, a análise microestrutural e o contexto sistêmico. Este último, soma ao que já foi explicitado sobre o contexto sistêmico no capítulo 1, mas é neste capítulo que a relação entre as quatro etapas de análise acontece.

3.1 A Proposta

Esta seleção de contos de Silvina Ocampo para a realização de traduções comentadas propõe iniciar a tradução de textos da autora para o Brasil de uma forma a explorar o processo tradutório, e não apenas oferecer o produto, ou seja, a tradução. Nos Estudos da Tradução encontramos a possibilidade de associar a prática tradutória com a teorização desse processo.¹³

É nos estudos descritivos da tradução que a tradução comentada encontra caminhos para a análise da tradução dentro de um sistema literário de traduções que permite o diálogo entre diversas partes que compõem esse sistema.

Adotei a disposição do texto original e do texto traduzido sempre em colunas lado a lado, o que permite a visualização mais clara das partes correspondentes dentro do texto, e, assim, também proporciona uma análise das decisões tomadas

¹³ É a execução do que foi discutido no Capítulo 2, especialmente no item 2.2., que trata da explanação do conceito e da função da tradução comentada para esta pesquisa.

pelo tradutor. Na condição de tradutora de todos os contos selecionados, conduzi os textos finais em língua portuguesa para o Brasil de forma a considerar vários fatores que dizem respeito a cada texto analisado. No capítulo 1 da presente pesquisa, foram expostos fatos da própria vida da autora, de sua infância e o despertar precoce pela escrita, sua habilidade com as artes plásticas e identificação com um movimento artístico que influenciou sua produção literária: o surrealismo. Também foi explorada a localização de Silvina em um determinado grupo literário que desperta na América Latina com características que a levam ao pertencimento à literatura fantástica, mas ao mesmo tempo que possui traços que diferenciam sua escrita da literatura fantástica europeia. O momento histórico em que suas obras foram escritas, os círculos intelectuais com os quais se relacionavam também podem refletir em suas obras. Todos os dados que remetem às influências da escrita de Silvina, suas origens pessoais e a identificação de suas obras dentro do sistema literário são importantes para a tradução consciente e para a apresentação de seus textos para um público nacional que pouco conhece sobre suas obras.

Por outro lado, penso que o possível público leitor de contos traduzidos de Silvina seriam leitores que já consomem literatura fantástica traduzida, especialmente de autores argentinos: Jorge Luis Borges, Bioy Casares, Julio Cortázar, e também se interessa por autores brasileiros identificados como fantásticos como Murilo Rubião, Péricles Prade e Moacyr Scliar. Dessa forma, em algumas escolhas e análises, principalmente quando envolver soluções semânticas ou até mesmo gramaticais que influenciem na presença de elementos fantásticos nos contos apresentados, busco retirar dos textos já consumidos no Brasil indicativos de soluções e caminhos para uma tradução aceita pelo leitor brasileiro desse tipo de literatura. Assim, a atuação da pesquisa em nível de análise microestrutural (aspectos semânticos, e gramaticais, por exemplo) se concretizará de maneira prática e que se relaciona diretamente com o nível de análise macroestrutural (estilo, temas e forma, por exemplo).

As traduções aqui propostas por mim podem vir ao encontro das traduções e produções consumidas no Brasil, mas também podem se afastar em questões de formas e temáticas, e para que as características intrínsecas de Silvina sejam mantidas, a estranheza percebida ao ler seus textos na forma original não pode desaparecer ou ser simplificada nos textos traduzidos.

A autorreflexão crítica do processo tradutório é o processo que permite o encontro da prática tradutória com as teorias e é ao realizar a tradução comentada que se explicita o encontro da teoria com a prática tradutória. As escolhas do tradutor mais consciente e comprometido são embasadas em visões que refletem o estudo dos tipos de texto selecionados e também o caminho que se percorre para concluir a tradução.

Dessa forma, a aplicação do método de análise de traduções proposto por José Lambert e Hendrik van Gorp (1985) que considera vários elementos do sistema literário de tradução, tanto do sistema de origem quanto do sistema é a base para a teorização da descrição do processo prático realizado nas traduções envolvidas nesta pesquisa.

A escolha da temática central sobre a infância, tem como propósito explorar as figuras e sentidos dados a contextos infantis frequentes, que nitidamente comprovam um certo gosto da autora pela temática em sua escrita. A apreciação e estudo dessa temática recorrente, é importante para o entendimento de toda a sua obra e a relação de suas produções com sua própria história. Por vezes, é percebido o sentimento de nostalgia e é nesse ambiente que elementos do fantástico ganham espaço. Sonhos, memórias e narrações realizadas por vozes infantis permitem uma naturalização não forçada do fantástico e suas manifestações.

A descrição de uma tradução e de textos específicos e selecionados, trabalhando e analisando os detalhes que importam para elucidar tendências ou particularidades de grupos literários ou autores, pode direcionar uma pesquisa mais macroestrutural (LAMBERT, 2011, p. 219) e assim, retratar com mais precisão o quadro literário das traduções em determinado território. Por meio da tradução comentada dos contos selecionados nesta pesquisa, dialogo com traduções de textos do mesmo sistema de modo a entender e esclarecer minhas próprias traduções.

3.2 Aspectos preliminares e alguns aspectos do contexto sistêmico

3.2.1 Alguns aspectos preliminares da obra Viaje Olvidado

Conforme exposto no capítulo 2, o esquema de Lambert e Van Gorp (1985), utilizado para descrições de traduções literárias, é composto por quatro etapas de

análise em que são analisadas características internas do texto, mas também características externas, informações que compõem o sistema.

As informações preliminares são compostas pelos recursos de apresentação do texto. Como a proposta da tradução comentada inclui traduções inéditas para o Brasil dos contos selecionados, não existe um material traduzido e publicado a ser analisado. Ao final deste capítulo, elaborei um prefácio que introduzirá os contos traduzidos na pesquisa e também um conjunto de notas separadas por categorias, de acordo com o propósito de cada uma delas. Tais discursos de acompanhamento compõem os dados preliminares do material traduzido proposto pela pesquisa.

Neste momento, realizo uma breve análise dos aspectos preliminares do material na língua de partida utilizado no processo tradutório, incluindo uma contextualização introdutória do sistema literário de origem como coleções e publicações do livro *Viaje Olvidado*, primeiro livro de contos da escritora, publicado em 1937, o qual foi utilizado como base para a seleção de contos comentado desta pesquisa.¹⁴

Para a realização do presente estudo, utilizei a edição da editora Emecé da obra *Viaje Olvidado*, de 2015, que contém 184 páginas.

O primeiro livro de contos de Silvina Ocampo tem um lirismo particularmente intenso e uma influência de seu gosto pela pintura bastante perceptível. A narração de Silvina lembra algumas vezes a uma pintura surrealista, movimento artístico com o qual se identificava, e sua prosa obtém, assim, um aspecto pictórico que remete muitas vezes a imagens típicas de um pesadelo. Sua narração é poética e a linguagem da obra é predominantemente coloquial. Silvina nunca admitiu claramente que sua obra era autobiográfica, mas já evidenciou influências de sua própria vida, em um tom mais compatível com a autoficção. Sua irmã, Victoria Ocampo, publicou esse primeiro livro de Silvina em sua editora *Sur* e também publicou resenhas de cada conto na revista de mesmo nome. Nessas resenhas, Victoria reforça o tom autobiográfico dos contos da obra, mas com visões retorcidas. *Viaje Olvidado* foi uma obra em que já apareciam traços e temas que caracterizam a escrita de Silvina, características que foram aperfeiçoadas nas obras posteriores. Dessa forma, considero a obra essencial

¹⁴ Para a realização do presente estudo, utilizei a edição da editora Emecé da obra *Viaje Olvidado*, de 2015, que contém 184 páginas.

para a introdução de Silvina a um sistema literário de tradução que ainda não a conhece.

Devido a esse tom autobiográfico de suas obras, especialmente do primeiro livro de contos, foram lançadas coleções de suas obras - as mais notáveis e completas nas décadas após seu falecimento - que são todas com capas ilustradas com fotos da escritora que remetem a fases de sua vida. A editora *Sudamericana* publicou a partir de 2006 uma coletânea com reedições de dois livros de contos: *La Furia* e *Autobiografía de Irene* e quatro obras inéditas: *Las Repeticiones*, que reunia contos e novelas inéditas, escritas entre as décadas de 50 e 80, *Inventiones del recuerdo*, uma autobiografia em versos sobre sua infância, *Ejercitos de la oscuridad* (2008) com a reunião de vários textos e a novela *La torre sin fin* (2007). As obras inéditas foram publicadas aos cuidados de Ernesto Montequín, que além de editor de algumas obras e responsável pela reunião de outras, escreveu notas preliminares de algumas publicações, notas nas quais analisava obras de Silvina e fatos de sua própria vida que tiveram impacto em suas produções. A coletânea da editora *Sudamericana* pode ser conferida no anexo C, imagem 1. Outra coletânea póstuma de grande importância é a realizada pela editora *Lumen* anexo C, imagem 1. Além de também publicar as obras inéditas *Las repeticiones* e *Inventiones del recuerdo*, publica *El dibujo del tiempo* (2014) com textos autobiográficos, entrevistas e ensaios. Republica *Autobiografía de Irene*, *Las Invitadas*, *Los días de la noche* e *Cornelia frente al espejo* e publica *La promesa* (2011), novela fantasmagórica de uma mulher sobrevivente a um naufrágio. Mas é na coletânea relançada pela editora *Emecé* que o livro *Viaje Olvidado* ganha uma nova edição, a utilizada nesta pesquisa, também seguindo a tendência das outras coletâneas de relacionar os livros à imagem de Silvina em momentos de sua vida que coincidem com os da escrita de cada publicação. A editora *Emecé* desde a década de 40 já lançava produções de Silvina e a edição mais recente da coletânea – a utilizada para as análises desta pesquisa – é a de 2005, mais precisamente a terceira edição (de 2015) dessa coleção reconfigurada. A coleção em questão inclui a edição mais recente de *Viaje Olvidado* e coletâneas que agrupam as produções de Silvina por gênero textual e período original das publicações, algo que já era um hábito da editora desde os primeiros lançamentos das obras de Silvina. Na coleção também estão as obras *Poesía Completa I*, *Poesía Completa II*, *Cuentos Completos I* e *Cuentos Completos II*. O volume I de cada conjunto é ilustrado por fotos

de Silvina mais jovem e os volumes II por fotos da Silvina com mais idade. A imagem da coleção consta no anexo C, Imagem 3.

3.2.2 Análise Morfológica e de Paratextos de edições de *Viaje Olvidado*

Nesta seção serão analisados os aspectos morfológicos da obra, ou seja, os aspectos externos da edição utilizada no presente estudo e algumas características de outras edições, assim como a análise de discursos de acompanhamento que constem na edição.

A capa da edição utilizada nesta pesquisa, 3ª edição de 2015, é composta por uma foto de Silvina ainda jovem, no início das suas publicações, portanto, na época da primeira publicação da obra *Viaje Olvidado*, sentada e em uma pose comum em suas fotos. A imagem – assim como as outras que constam nesta e em outras coleções – foi cedida pelos herdeiros de Silvina. Há uma faixa que corta a imagem em sua parte inferior e nessa faixa estão as informações iniciais do livro: nome da escritora em fonte grande e na cor preta. Abaixo, a fonte do título possui o mesmo tamanho, mas está na cor verde. Abaixo do título do livro consta o nome da editora *Emecé*, com uma fonte menor, preta, mais fina e sem estar em negrito como as demais informações.

Figura 2 - Capa da edição mais recente de *Viaje Olvidado* (Editora Emecé, 3ª edição de 2015, sendo a primeira publicação de 2005)



Fonte: <http://img-tmk.tematika.com/tapas/sitio/418751c0.jpg>

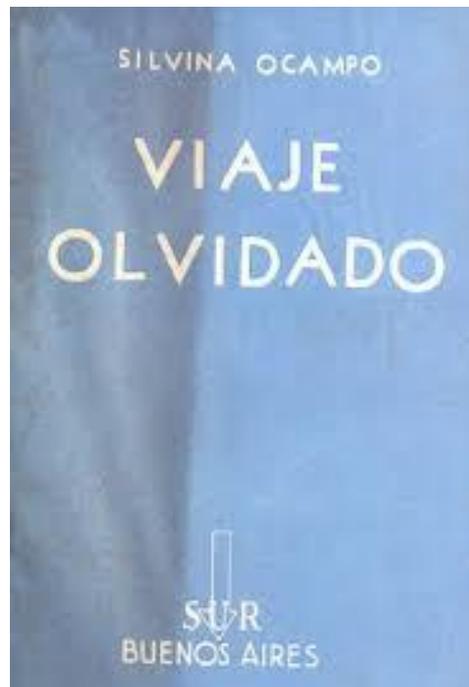
No dorso consta o nome da escritora e o título, nas mesmas cores que na capa, e o símbolo da editora *Emecé*. Na primeira orelha há uma breve biografia da escritora, destacando sua formação artística, já que esse primeiro livro – em especial – tem expressões nitidamente influenciadas por suas noções sobre as artes plásticas. Também constam informações pessoais, citações de prêmios recebidos e uma breve bibliografia de suas obras. Ao final, é declarada a importância da escritora para o cânone argentino e o aparecimento de textos inéditos – postumamente – que contribuiu para o enriquecimento de sua vasta produção. Na segunda orelha constam depoimentos de quatro escritores argentinos, como forma de ratificar a importância da obra e a qualidade da escrita de Silvina. Os trechos são de José Bianco, escritor, tradutor e editor na revista *Sur*, César Aira, escritor especialmente de novelas curtas e também tradutor, além de trechos do amigo de Silvina, Jorge Luis Borges, e de Adolfo Bioy Casares, esposo da escritora. Os escritores ressaltam a originalidade de Silvina, as temáticas dos contos de *Viaje Olvidado* e características que identificam suas personagens. Ao final da segunda orelha também consta o endereço eletrônico do *Editorial Planeta*, que é um grupo editorial que reúne diversas editoras argentinas, incluindo a *Emecé*. A quarta capa contém o símbolo e o nome *Emecé* no canto superior esquerdo. Abaixo, uma frase entre aspas e em negrito de Borges que a define em duas linhas como uma escritora genial. Abaixo, um texto da editora – não assinado – que introduz a obra por meio de uma definição genérica de seus protagonistas e do ambiente dos contos, além de conter breves sinopses de quatro contos da obra que a editora decide destacar. Por fim, afirma-se ser *Viaje Olvidado* uma obra autobiográfica e que antecipa as futuras obras de uma das escritoras argentinas mais brilhantes. A folha de guarda possui somente o título da obra, alinhado à esquerda, e a folha de rosto possui o nome da escritora na parte superior e o nome da obra abaixo, em negrito e em uma fonte maior. No canto inferior está o símbolo e o nome da editora. Todas as informações da folha de rosto estão alinhadas à esquerda. O índice está no final do livro, últimas duas páginas, e não existem mais discursos de acompanhamento, exceto os já mencionados nas orelhas e na quarta capa.

A coleção da editora *Emecé*, não apenas nesta edição, mas desde as anteriores, tem como proposta reunir as produções de Silvina, sem a intenção de fornecer materiais de estudo além dos textos da escritora e alguma breve introdução,

no máximo. Ou seja, é uma coleção mais direta, que apenas apresenta os textos, o interesse maior da maioria dos leitores. Já as coleções da editora *Sudamericana* e da *Lumen* possuem uma proposta além da reedição de textos, pois são obras que apresentam relatos inéditos, produções antes não publicadas, entrevistas, textos autobiográficos, além de comentários e notas mais aprofundadas que constituíram o sistema literário disponível para acrescentar informações importantes para a realização das traduções comentadas.

Mas ainda sobre a obra explorada nesta pesquisa, apresento aqui a primeira capa de *Viaje Olvidado*, da edição de 1937, publicada pela editora *Sur*.

Figura 3 - Capa da primeira edição de *Viaje Olvidado* (Sur, 1937)



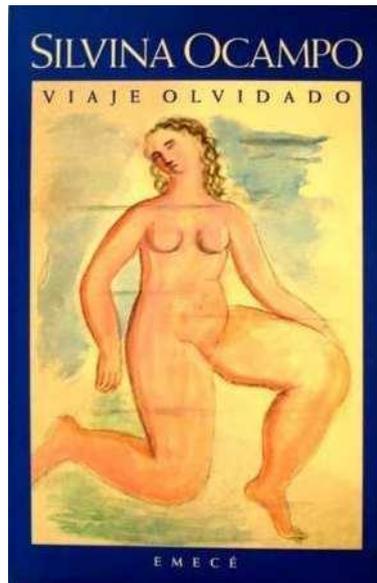
Fonte: https://http2.mlstatic.com/viaje-olvidado-silvina-ocampo-D_NQ_NP_6214-MLA95373061_2370-F.webp

É uma capa simples, de fundo azul degradê, que consta somente o nome da escritora na parte superior, o título da obra em uma fonte maior e em destaque, abaixo do nome da escritora. Na parte inferior há o símbolo da editora *Sur* em um plano ao fundo do seu próprio nome e abaixo disso está a cidade de publicação: Buenos Aires. Todo o texto é na cor branca e é centralizado. Na realidade, essa era a estética padrão das publicações da editora *Sur*, na época, como consta no anexo D que contém alguns exemplos de obra de Jorge Luis Borges publicadas pela editora em anos próximos à

publicação de *Viaje Olvidado: El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) e *Ficciones* (1944).

Em 1998, a editora *Emecé* publicou uma edição da obra que contém um prólogo escrito por Noemí Ulla, pesquisadora sobre Silvina e também amiga íntima da escritora. A capa dessa edição foi projetada por Eduardo Ruiz e contém uma ilustração de Silvina Ocampo de uma figura nua feminina, uma mulher aparentemente triste e reflexiva. O nu é expresso de forma quase assexuado. Silvina tinha um gosto particular pelas pinturas e desenhos do nu, especialmente feminino. Tais pinturas interessaram bastante a Emilio Pettoruti, pintor argentino que se interessou por essa característica nas habilidades de Silvina com as artes plásticas. Ele chegou a propor uma exposição a Silvina de suas pinturas de figuras nuas, mas a mãe da escritora não concordou com a ideia, impossibilitando a realização da exposição. Para a capa dessa edição, acredito que a ideia da obra de retorno às origens, de recordações da infância enquanto adulto e da retomada de memórias dolorosas que representam um alcance e uma análise do seu próprio eu desnudo, vem a calhar com a imagem escolhida para ilustrar a capa. Além disso, durante a escrita dos contos de *Viaje Olvidado*, Silvina tinha uma ligação com a pintura mais intensificada, algo que foi se perdendo conforme fora decidindo se dedicar mais à literatura. Essa edição apresenta o nome da Silvina Ocampo em destaque com relação ao título. O nome da autora está em fontes brancas, sobre uma margem azul, na parte superior. O nome da editora também está na margem azul escura, mas na parte inferior e em letras pequenas. Já dentro da pintura está o nome do livro, na cor preta. O fato do nome da obra estar dentro do quadro com a pintura é algo que relaciona ainda mais as temáticas do conto e a escrita predominantemente pictórica de sua primeira obra de contos com a ilustração escolhida.

Figura 4 - Capa de *Viaje Olvidado* (Editora Emecé, 1998)



Fonte: https://http2.mlstatic.com/viaje-olvidado-silvina-ocampo-ed-emece-D_NQ_NP_21031-MLA20203752955_112014-F.webp

No dorso do livro está em letras brancas o nome da escritora e o nome do livro na parte superior. O nome da editora está na parte inferior. A tamanho da fonte das três informações é o mesmo. Na primeira orelha consta uma breve biografia de Silvina, o mesmo texto que foi mantido na reedição de 2005, como consta na primeira análise morfológica da seção, mas nesta edição o breve texto biográfico é ilustrado com uma imagem de Silvina, ainda muito jovem. Na reedição da editora *Emecé* (2005), a capa já continha uma foto de Silvina, ainda jovem. Na quarta capa consta um trecho – em itálico - do conto que dá nome à obra: *Viaje Olvidado*, uma breve apresentação da obra, feita pela editora, em que se destaca temas dos contos, características narrativas da escritora, uma frase de Victoria Ocampo sobre os contos de Silvina e também uma declaração da importância de se começar a reedição de obras de Silvina por esse livro. Também destacam o prólogo de Noemí Ulla. Junto a esse texto há uma figura pequena e quadrada que reproduz a imagem da capa. Todo o texto da quarta capa está em letras brancas sobre um fundo azul escuro.

Conforme consta no anexo A, apesar da vasta obra de Silvina Ocampo, suas obras foram pouco traduzidas, e o pouco que se traduziu para o francês, o alemão e o italiano dá mais destaque às suas obras de romance, novelas e poemas. Entretanto, mesmo não catalogada segundo essa busca na Unesco por suas obras traduzidas, a obra *Viaje Olvidado* foi traduzida para o italiano em 1989, em Roma, pelo escritor,

professor universitário, tradutor e linguista italiano Lucio D'Arcangelo. Segue a capa desta tradução:

Figura 5 - Capa da tradução para o italiano de *Viaje Olvidado* por Lucio D'Arcangelo (Editora Lucarini, 1989)



Fonte: <https://images.gr-assets.com/books/1431161462/25509541.jpg>

Na capa, o fundo tende ao bege e as informações escritas constam dentro de quadros brancos. Acima e com letras médias está o nome da coleção a qual o livro pertence: uma coletânea de obras predominantemente fantásticas selecionadas. Abaixo segue o nome da escritora, também em letras de tamanho médio. Abaixo, segue o título traduzido para o italiano, que manteve a literalidade, e está em letras destacadas, em negrito, e com uma fonte maior. Abaixo do título está uma frase que assume a edição por Lucio D' Arcangelo, que também traduziu os contos. O nome da editora consta na parte inferior, dentro de um quadro isolado. Ao centro da capa consta um desenho de um menino pensativo, representando a infância, temática comum nas obras de Silvina e especialmente trabalha em *Viaje Olvidado*. Como discurso de acompanhamento, há uma nota introdutória escrita pelo tradutor Lucio D' Arcangelo em que a autora e a obra são apresentadas, bem como características importantes para o entendimento de *Viaje Olvidado*.

3.2.3 Possíveis Dados Preliminares de uma publicação das Traduções para a língua portuguesa

Os dados preliminares que constam em minha seleção de traduções serão apresentados na última seção deste capítulo. Foram produzidos alguns discursos de

acompanhamento para integrar o material das traduções (prefácio, nota do tradutor e notas de rodapé) mas não foram mencionadas hipóteses de capas, apresentações de outros escritores, dentre outros paratextos correlatos. Entretanto, acredito que uma capa adequada para a proposta da minha tradução, focada na temática da infância, seria com a utilização da ilustração que consta na capa desta pesquisa, feita pelo ilustrador Sebastián Defour para ilustrar uma matéria de Luciana Wehitt sobre Silvina, publicada no jornal *La Nación*, em 28 de agosto de 2016.¹⁵ Na capa também constaria o nome da tradutora.

Acho interessante a ideia de posicionar as opiniões de outros escritores sobre a escrita de Silvina na quarta-capa da obra, e uma mini-biografia da escritora na primeira orelha. Entretanto, diferentemente das edições em língua espanhola, acredito que seria mais interessante a segunda orelha abrigar um resumo da obra. Nas edições em língua espanhola, o mais comum é colocar na segunda orelha as opiniões de outros escritores, e na quarta capa um resumo da obra. Trocaria as posições por acreditar que, como a escritora ainda é pouco conhecida no Brasil, a opinião de escritores argentinos e brasileiros mais conhecidos pelos leitores brasileiros evocaria novos leitores, no primeiro contato, mais do que um resumo da obra; esse último item não deixa de ter sua importância, mas vejo que é secundária, quando se trata de um público leitor que precisa ser conquistado.

Conforme apresento na última seção deste capítulo, elaborei três discursos de acompanhamento para acompanhar minhas traduções. A escolha do prefácio para ser a primeira delas é bastante funcional. Por ser um texto que permite um discurso mais abrangente, que fale da autora e a caracterize, fale também de alguns contos, da obra como um todo, do contexto sistêmico ou do que o autor do prefácio julgar mais importante, o utilizo justamente por considerar que todas essas informações podem ser interessantes para o leitor brasileiro. A nota da tradutora é uma breve conversa que deixa claro a intenção tradutória e o caminho seguido, em palavras menos técnicas, para um leitor de formação literária ou não compreender a mensagem. Já as notas de rodapé contêm informações adicionais que considere importantes para a compreensão de alguns trechos dos contos ou mesmo de contextos mais abrangentes. Conforme discutido no capítulo 2, a leitura dos discursos

¹⁵ WEHITT, 2016, disponível em <<http://www.lanacion.com.ar/1931562-silvina-ocampo-la-infancia-como-patria-literaria>> “Silvina Ocampo: la infancia como patria literária”

de acompanhamento não é obrigatória, mas a existência desses recursos fornece um enriquecimento à obra.

3.3 Comentários sobre a tradução de *Viaje Olvidado*

O primeiro aspecto macroestrutural a ser analisado, é na verdade uma ratificação da proposta dos comentários dos contos selecionados para a pesquisa. Os contos estão dispostos de acordo com uma escolha de ordem baseada nas fases da infância dos contos selecionados dos livros trabalhados. Nesse primeiro momento, os três contos iniciais foram retirados da primeira obra publicada de contos de Silvina Ocampo, o livro *Viaje Olvidado* (1937). O primeiro conto a ser comentado, trata-se da história de uma menina, provavelmente na fase da primeira infância, que tenta relembrar o momento exato de seu nascimento.

O título desse conto é também o título do primeiro livro de contos publicado de Silvina Ocampo, em 1937. Nesta primeira publicação, estão contos que tem uma ligação direta com sua própria vida, especialmente com lembranças de sua infância. Segunda Victoria Ocampo, irmã mais velha de Silvina, tais recordações encontram-se distorcidas no livro. A própria Victoria escreveu resenhas sobre os contos na revista *Sur*.

Mantive a tradução literal do título, pois a melhor leitura que se faz do texto é relacionada às suas memórias reais ou psicológicas da infância. No texto, uma menina tenta durante uma certa fase de sua infância se recordar do momento exato de seu nascimento. Apesar de sabermos que esse exercício é inútil nas possibilidades do mundo real, na mente de uma criança isso é algo possível. Assim, na visão da protagonista do conto, o nascimento do bebê se dá por meio de uma viagem e como ela não consegue lembrar dessa viagem que gerou o seu nascimento, tal viagem torna-se uma viagem esquecida, sem lembranças claras do dado momento.

Diferentemente de outros contos aqui analisados, neste não se sabe a idade exata da protagonista mas entende-se que é uma criança dotada da inocência presente nas crianças menores, fase em que crianças maiores se entendem como mais espertas e esclarecidas e terminam por quebrar fantasias que até então as crianças menores acreditavam. Nesse caso, além da irmã mais velha que tenta mostrar à protagonista a realidade sobre o desfecho dos ninhos de pássaros, existe também a figura da filha do *chauffeur* francês, a garota Germaine, nome de origem

francesa e que na tradução foi mantido para seguir a relação com a própria apresentação da personagem e sua origem. Ao mesmo tempo em que se percebe uma breve apresentação de personagens secundários, a protagonista continua sem um nome própria atribuído a ela ou a irmã, e sem uma idade exata. A falta de informações mais precisas sobre a identidade da personagem principal corrobora com a ideia de que Silvina se inspirou em sua própria infância, especialmente nesse conto, e em memórias distorcidas dessa fase. Tal distorção ganha espaço na narração fantástica. A realidade é concreta dentro do conto, da criação do autor, mas o real empírico é referência para tal criação, que no caso de Silvina Ocampo a base é sua própria experiência de infância. Silvina desde criança era fluente na língua francesa, tinha contato com a língua, possuía irmãs mais velhas que provavelmente desmistificaram fatos nos quais Silvina acreditou serem reais enquanto mais nova. Provavelmente, essa associação da fantasia da personagem com a fantasia típica da infância se dará também no leitor e no tradutor enquanto leitor. Minhas próprias experiências reais também são parâmetros para a compreensão da indagação da personagem principal. A dúvida quanto a origem dos bebês não é unanimidade dentre as crianças, mas é bastante frequente.

Bella Josef em *A Máscara e o Enigma* (2006, p. 166) resume essa relação entre a realidade da criação e a realidade empírica: “A realidade, no sentido do artista, é sempre algo criado, embora o real empírico constitua um referente do qual o autor se serve para sua criação”.

Ainda com relação a aspectos da análise macroestrutural, no conto não há diálogos, apenas duas citações de falas por meio de discursos diretos. O conto é predominantemente narrativo e as duas citações de discursos diretos se referem a reproduções de falas direcionadas à menina protagonista. Tanto na língua espanhola quanto na língua portuguesa a reprodução de discursos se dá da mesma forma, como um verbo introdutor, dito pelo narrador e seguido pela reprodução total da fala da personagem. A mudança dessa estrutura seria desnecessária, portanto. Toda a estrutura e estética da reprodução dessas falas é mantida, como segue no exemplo:

Quadro 1 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Viaje Olvidado

Viaje Olvidado	Viagem Esquecida
<p>Estaba a punto de llorar cuando la niñera le dijo: “Los pajaritos se han llevado los nidos sobre los árboles, por eso están tan contentos esta mañana”.</p>	<p>Estava a ponto de chorar quando a babá lhe disse: “Os passarinhos levaram os ninhos para as árvores, por isso estão tão contentos esta manhã”.</p>

Fonte: elaborado pela autora

As línguas espanhola e portuguesa possuem estrutura semelhante para tais reproduções. Ambos os trechos introduzem as falas por meio de um verbo de elocução (verbos destacados na tabela), que anuncia o discurso. Optei por manter a reprodução das falas entre aspas, o que destaca uma citação ou transcrição, vendo que o uso do travessão seria mais conveniente apenas se houvesse algum diálogo, o que é inexistente nesse conto.

Quanto aos aspectos microestruturais, ainda sobre o exemplo acima, seria possível traduzir “la niñera le dijo” por “a babá disse”, mas optei por manter o pronome “lhe”, pronome pessoal oblíquo átono, que funciona como objeto indireto. A manutenção do pronome, nessa situação, gerou uma frase mais formal, compatível com a norma culta. Outra observação quanto à escolha verbal do trecho está na tradução de “han llevado” para “levaram”. Em toda a minha tradução, a preferência da tradução do tempo verbal *pretérito perfecto compuesto* (han llevado, no caso), será pelo pretérito perfeito simples (levaram). Apesar de existir o pretérito perfeito composto em português, seu uso é para situações que se iniciaram no passado e que se prolongam no presente. O uso desse tempo no espanhol é mais amplo, e na situação em questão refere-se a um passado recente, algo que aconteceu há pouco tempo, mas que já foi concluído. Não existindo uma correspondência circunstancial equivalente entre os tempos homônimos, é preferível utilizar um tempo verbal que mantenha o sentido da frase no contexto do trecho.

À essa análise, sobretudo, gramatical da reprodução de falas das personagens, soma-se a necessidade de manter as marcas de oralidade, o que implica em determinadas vezes adaptar uma fala comum e provável no texto-original para uma tradução que possua verossimilhança com a fala real do público-alvo. O diálogo não pode parecer estranho ao leitor. Em uma reprodução escrita de uma fala, a descrição

da cena é importante para que a verossimilhança seja alcançada, o que é sabiamente feito por Silvina nas frases que circundam as referências às falas presentes no texto. No sexto parágrafo, inclusive, a narração caracteriza as palavras que serão ditas pela filha do *chauffeur* como “atroces, llenas de sangre”, na minha tradução: “atrozes, cheias de sangue”. Se não fosse essa caracterização, dificilmente, apenas com a reprodução da fala da menina Germaine seria difícil identificar a importância da severidade ao pronunciar as seguintes palavras: “Los chicos que nacen no vienen de París”, na minha tradução “As crianças que nascem não vêm de Paris”. Em uma interação real, é possível identificar a intencionalidade da fala por meio de gestos e expressões faciais. Em um texto escrito, na ausência das expressões físicas, é importante a caracterização do emissor da fala. As marcas de oralidade são entendidas por Britto (2012, p. 87) como meios para manter a verossimilhança com o original, que no caso de uma narração de uma fala seria uma fictícia cena da reprodução da fala.

No parágrafo 2 do texto, há um caso em espanhol de uma locução verbal composta por vários verbos, e que na tradução preferi substituir por uma expressão de significado semelhante, que reduzisse esse número de verbos:

Quadro 2 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Viaje Olvidado

Viaje Olvidado	Viagem Esquecida
<p>Hubiera deseado ver desenvolver el paquete, y abrir la caja donde venían envueltos los bebés, (...)</p>	<p>Queria ver desembrulhar o pacote, e abrir a caixa na qual vinham embrulhados os bebês, (...)</p>

Fonte: elaborado pela autora

Dessa forma, o sentido foi mantido, mas a redução do número de verbos tornou a tradução mais natural para o leitor do texto-alvo. Com a mesma intenção, substituí “donde” por um pronome relativo “na qual” para tornar a leitura da tradução mais familiar. Acredito que as escolhas verbais, geralmente, devem condizer com a realidade do público leitor do texto traduzido, mesmo que a tentativa da tradução seja manter a riqueza, especialmente léxica, do texto-fonte.

Ainda no parágrafo 2 do conto, há a frase “llegaban todos achicharrados del viaje”. A palavra “achicharrados” pode ser entendida como “queimados”, pois nessa

perspectiva o sol queimava a pele dos bebês na viagem. Optei por utilizar a palavra “torrados” que considero uma palavra mais popular, ainda mais na narração de uma visão de uma criança. No fim do segundo parágrafo temos também a frase “enrulado los dedos de los pies”. O verbo “enrular” é utilizado especialmente nos países da América do Sul, mas geralmente no sentido de enrolar – especialmente os cabelos. Segue a definição segundo a Real Academia Española:

1. tr. Arg., Chile, C. Rica, Ec., Par. y Ur. Rizar el pelo con rulos u otros medios. U. t. c. prnl.

2. prnl. Arg., Ur. y Ven. Dicho del pelo: Rizarse de forma natural.

Contudo, tendo em vista o contexto da cena descrita no conto, em que os bebês estariam incomodados dentro da caixa, chorando e agitados, traduzi “enrulado” por “girando”, o que condiz com uma cena comum de um bebê irritado ou incomodado com algo.

No parágrafo 3, a opção da tradução de “guardianes” por “guardiães” e não por “guardiões”, apesar de ambas as traduções serem aceitas, sendo a escolha voltada para a sonoridade, para ficar mais próxima à sonoridade da palavra espanhola.

A infidelidade à letra é consequência da fidelidade ao sentido quando se prioriza este último, há uma consciência de que a primazia está com a língua-alvo, e se objetiva transmitir o real entendimento do que se está traduzindo. Essa submissão do texto-fonte, o texto estrangeiro, à língua de chegada é descrito por Berman (2013, p. 45). No quarto parágrafo, quando a menina procurou pelos ninhos e não mais os encontrou, o narrador afirma que “no quedaba ninguno.”. Na minha tradução, não traduzi o verbo “quedaba” pela palavra “ficava”, sua equivalente, se descontextualizada. Optei por manter o sentido, usando uma expressão usual na língua portuguesa e também por modificar a pontuação, dando ênfase ao fato. Na tradução, temos o trecho: “Não havia mais nenhum! ”. Também é percebida essa atitude na tradução da fala que consta na tabela I. “Se han llevado los nidos sobre los árboles” traduzido para “Levaram os ninhos para as árvores” gerou uma redução e certa simplificação na estrutura verbal e também uma mudança na preposição, antes “sobre” e na tradução utilizo a preposição “para”. Tais mudanças não comprometem o sentido, os ninhos foram levados exatamente para o mesmo lugar, mas é mais natural para o leitor-alvo visualizar o destino para o qual os ninhos foram levados.

Minha escolha levou em consideração uma preposição que desse sentido e naturalidade à simplificação da estrutura verbal feita na oração.

A crueldade expressa no conto não é algo grave e realmente cruel. Considero que tal classificação encontra-se por vezes hiperbolizada no texto em situações como quando a irmã da protagonista, que era mais velha, riu de uma de suas fantasias típicas de criança (parágrafo 4) ou quando a Germaine, a filha do *chauffeur* francês, pronuncia palavras consideradas obscuras por tentar mudar as crenças da protagonista quanto ao tema do nascimento dos bebês (parágrafo 6). Seguem os trechos em questão e suas traduções:

Quadro 3 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Viaje Olvidado

Viaje Olvidado	Viagem Esquecida
<p>Pero su hermana, que tenía cruelmente tres años más que ella, se rió, le señaló con su guante de hilo el jardinero de Palermo que tenía un ojo tuerto y que barría la calle con una escoba de ramas grises.</p>	<p>Mas sua irmã, que tinha cruelmente três anos a mais do que ela, riu, apontou com sua luva de lã para o jardineiro de Palermo que tinha um olho vesgo e que varria a rua com uma vassoura de cerdas cinzas.</p>
<p>"Los chicos están dentro de las barrigas de las madres y cuando nacen salen del ombligo", y no sé qué otras palabras oscuras como pecados habían brotado de la boca de Germaine, que ni siquiera palideció al decirlas.</p>	<p>"As crianças estão dentro das barrigas das mães e quando nascem saem do umbigo", e não sei que outras palavras obscuras como pecados haviam brotado da boca de Germaine, que nem sequer se descorou ao dizê-las.</p>

Fonte: elaborado pela autora

As expressões demarcadas foram traduzidas de forma literal, já que em português as palavras correspondentes manteriam o sentido proposto pela autora argentina. Caso eu achasse que outras expressões fossem mais adequadas para manter a intencionalidade da autora, iria propor traduções que se distanciassem da fidelidade à forma em prol de uma correspondência de sentido.

O sentido é resultado da interpretação do tradutor enquanto leitor e nesse papel, as intenções do autor e a visão que o tradutor possui da obra original e do autor

são filtradas pelo foco interpretativo do leitor, e a partir desse ponto se alcança com mais ou menos intensidade as intenções da autora. Dessa forma, o conhecimento sobre Silvina Ocampo, sua vida e principalmente sua infância, seu círculo intelectual, sua relação com a literatura fantástica, e até mesmo o conhecimento de outras obras da autora ou do grupo literário com o qual se relacionava, induzirá o leitor a uma determinada interpretação que provavelmente não teria caso não conhecesse nada desses fatores que estão fora do texto, mas que o circundam. Até mesmo minhas experiências enquanto leitora, meus conhecimentos não apenas do sistema literário em questão, mas também minha visão de mundo acarretará em uma visão particular de certos elementos da obra. Todos esses fatores fazem parte do contexto sistêmico, e para a pesquisa, essas relações interessam e determinam certas interpretações e soluções para a tradução dos contos. O conhecimento do tradutor sobre o texto, sobre o autor e todos os fatores que se relacionam com a obra, além de suas próprias experiências e visões se juntam ao que o próprio autor explicita e induz em suas obras. Às vezes, as intenções do autor não ficam tão claras, pois o autor não é um ser soberano que reprime leituras que não estejam de acordo com sua ideia real. A obra literária possui uma liberdade interpretativa e isso reflete nas diferenças mais distantes que pode se observar em distintas traduções da mesma obra. Essa relação entre o autor, o texto e o leitor/tradutor é comentada por Rosemary Arrojo na obra *Oficina de Tradução – A teoria na Prática* (2007). E no seguinte trecho é sintetizado esse raciocínio:

O foco interpretativo é transferido do texto, como receptáculo da intenção "original" do autor, para o intérprete, o leitor, ou o tradutor. Isso não significa, absolutamente, que devemos ignorar ou desconsiderar o que sabemos a respeito de um autor e de seu universo quando lemos ou traduzimos um texto. Significa que, mesmo que tivermos como único objetivo o resgate das intenções originais de um determinado autor, o que somente podemos atingir em nossa leitura ou tradução é expressar nossa visão desse autor e de suas intenções. (ARROJO, 2007, p. 41)

A escolha lexical é um dos fatores microestruturais que vão de acordo com a interpretação e entendimento do autor. No texto, a palavra “ruído” aparece duas vezes e em cada caso optei por uma determinada tradução, de acordo com a interpretação que achei mais conveniente para cada contexto. O primeiro caso está no fim do parágrafo 4 e o segundo caso no início do parágrafo 9:

Quadro 4 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Viaje Olvidado

Viaje Olvidado	Viagem Esquecida
(...) como si oyera el ruido de las hamacas del jardín de su casa.	(...) como se ouvisse o ruído das redes do jardim da sua casa.
(...) una angustia mezclada con los ruidos de la calle subía por todo su cuerpo.	(...) uma angústia misturada com o barulho da rua subia por todo seu corpo.

Fonte: elaborado pela autora

Na primeira situação, mantive a palavra “ruído” por entende-la como a ausência de um som agradável, mas na língua portuguesa essa palavra é mais usada quando sabemos a origem do som, como ruídos de uma moto, da porta, ou de uma rede, assim como está na primeira frase. Já a palavra “barulho”, no Brasil, é utilizada quando o som é incômodo, mas não se sabe necessariamente a origem dele. No exemplo, “o barulho da rua”, pois não se especifica que tipo de barulho, cita-se apenas a origem do som. Pode-se dizer que ouve uma modulação¹⁶ da palavra em questão, o que é resultado do vínculo de implicação recíproca (OUSTINOFF, 2011, p. 84) que existe entre as palavras ruído e barulho.

O tradutor, antes de ser escritor é um leitor e apenas após decidir seu caminho, durante o processo de leitura, que se concretizará como escritor. Para a tradução dos contos selecionados, entendi a complexidade estrutural dos textos, enquanto leitora e as formas de interação dos vários níveis que compõem os textos. Para uma sistematização dos níveis percebidos e a utilização dessas percepções para a construção de uma análise de minhas próprias traduções, identifiquei os caminhos pelos quais deveria seguir, dentro dos sistemas trabalhados, propondo uma texto-alvo criativo, mas que não fugisse da essência percebida pelas minhas próprias interpretações. Suzan Bassnett descreve esse processo em um trecho da sua obra *Estudos da Tradução* (2003):

¹⁶ Procedimento de tradução que consiste em reestruturar um enunciado do texto de chegada, provocando uma mudança do ponto de vista ou do enfoque em relação à formulação original. Conceito retirado de: LEE-JAHNKE, Hannelore; DELISLE, Jean; CORMIER, Monique C. (Org.). *Terminologia da tradução*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013. p.76

Assim, primeiro o tradutor lê/traduz na língua de partida e, depois, através de um processo adicional de decodificação, traduz o texto para a língua alvo. Ao fazê-lo, o tradutor vai mais longe do que um simples leitor do texto original, pois aborda o texto a partir de mais de um conjunto de sistemas. Parece, portanto, descabido argumentar que a tarefa do tradutor é traduzir, mas não interpretar, como se se tratasse de dois exercícios separados. A tradução interlinguística há de reflectir seguramente a interpretação criativa que o tradutor faz do texto original. (BASSNETT, 2003, p. 135-136)

Apesar do estranhamento ser algo positivo quando se traduz um texto literário em que se pretende deixar as características intrínsecas da autora original, em alguns casos a tradução literal causa um estranhamento que inclusive muda o sentido intencional da frase, no seu original. No parágrafo 7 se descreve um movimento da garota na frase “(...) agachar la cabeza buscando algo en en suelo”. Apesar da palavra “agachar” existir na língua portuguesa, a palavra se refere a um movimento corporal de inclinação de todo o corpo, o que tornaria a frase “agachar a cabeça” pouco comum e geraria uma possível dúvida quanto ao movimento na interpretação do leitor brasileiro. A solução seria a frase utilizada na tradução “inclinar a cabeça, procurando algo no chão” ou “(...)agachar-se procurando algo no chão”, já que em português o verbo é pronominal. A tradução do verbo “buscando” por “procurando”, apesar de também existir em português a palavra “buscando” também foi realizada propondo uma clareza aos reais movimentos da personagem na cena descrita:

Quadro 5 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Viaje Olvidado

Viaje Olvidado	Viagem Esquecida
(...) y le hacía agachar la cabeza buscando algo en el suelo, un anillo, un pañuelo que no se había caído.	(...) e lhe fazia inclinar a cabeça procurando algo no chão, um anel, um lenço que não havia caído.

Fonte: elaborado pela autora

A tradução de duas línguas próximas, especialmente do par de línguas espanhol/português é – aparentemente – facilitada por essa proximidade e por certa equivalência quando se compara as duas línguas, estruturalmente. Para o aprendiz brasileiro, a língua espanhola parece mais fácil de ser assimilada por causa das semelhanças sintáticas, morfológicas e lexicais, o que gera um alto grau de

transparência nesse processo de tradução (MONTEIRO, 2014, p. 143).¹⁷ Tal transparência não significa mais simplicidade ao se traduzir entre essas duas línguas, pois essa proximidade gera interferências que são muitas vezes despercebidas pela similaridade entre as línguas. É o caso dos falsos cognatos, palavras com morfologia semelhante, derivadas do latim, mas que podem gerar uma correspondência de significados incorreta, pois a relação semântica é falsa. No parágrafo 10 consta um exemplo bastante comum, ao caracterizar as horas como “horas largas”, na minha tradução “horas compridas” ou poderia ser também “horas demoradas”, mas me decidi pela primeira opção.

No parágrafo 10, realizo uma recategorização ao mudar a classe gramatical dos termos na tradução:

Quadro 6 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de *Viaje Olvidado*

Viaje Olvidado	Viagem Esquecida
(...) detrás de las puertas llenas de personas grandes secreteándose (...)	(...) atrás das portas cheias de adultos contando segredos (...)

Fonte: elaborado pela autora

Apesar de existir o verbo “segredando” na língua portuguesa, acredito que seria mais natural para o leitor brasileiro se deparar com a expressão escolhida “contando segredos”. Dessa forma, transformei um único verbo em um verbo e um substantivo. Esse trecho também reforça a visão da criança de que os adultos possuem segredos entre si, inclusive sobre o nascimento dos bebês e esse mistério perturba a protagonista.

Ainda analisando os aspectos microestruturais, é importante adicionar algumas informações sobre a temática da infância em obras de Silvina Ocampo a partir de dados coletados em obras adjacentes à coletânea de *Viaje Olvidado*, como depoimentos dados pela própria Silvina durante entrevistas. Noemí Ulla foi uma das maiores estudiosas sobre a obra de Silvina Ocampo e além disso, era amiga íntima da escritora. Quando Silvina ainda era pouco conhecida e quando se referiam à

¹⁷ MONTEIRO, Julio Cesar Neves. Ensino de tradução: algumas reflexões sobre a prática de tradução no par espanhol-português. In: PEREIRA, Germana Henriques; GOROVITZ, Sabine; FERREIRA, Alice Maria de Araújo. (Org.). *Tradução na sala de aula: ensaios de teoria e prática de tradução*. Brasília: Universidade de Brasília, 2014, v. 01, p. 141-151.

escritora como a amiga de Borges ou a esposa de Bioy Casares, Ulla já realizava um estudo sobre sua obra, o que resultou em duas obras sobre a autora: Publicou em 1992 *Inventiones a dos voces: ficción y poesía en Silvina Ocampo y, Encuentros con Silvina Ocampo* foi republicado em 2003 (já havia sido apresentado em 1982). Nessa última obra, há uma entrevista com Silvina em que ela critica o fato de que sempre quando se fala em infância se associa essa fase da vida à nostalgia, de forma – por vezes -romantizada e busca gerar em suas obras uma consciência do processo de memorização e busca por memórias, alterando a natureza desse processo e confirmando que na infância também existem experiências únicas e às vezes miseráveis. A autora afirma: “Parece un gran privilegio ser chico, un privilegio y una desdicha” (OCAMPO, 2003, p. 27).¹⁸

As experiências e vivências da infância não são homogêneas e as fobias e cenas de horror são armazenadas também. Assim como os sonhos, as lembranças também assustam, e ainda dentro dessa analogia com sonhos, tanto os sonhos quanto as lembranças podem ser corrompidos e modificados quando a percepção já não é mais tão clara.

Viaje Olvidado não é apenas um retrato da frequente pergunta infantil de como os bebês nascem, é uma representação do horror em se vivenciar a descoberta que desmistifica o que a criança acreditava antes, é uma quebra de fantasias. Toda essa angústia é experimentada pelo leitor. No parágrafo 3, a lembrança mais antiga da menina é de um dia em que ela fazia ninhos nos bosques de Palermo. Por ser a lembrança mais antiga, para ela, esse era seu nascimento. A importância da interpretação e captação da intencionalidade da autora ao propor uma narração da visão da criança protagonista precisa ser entendida pelo tradutor enquanto leitor, para que em seu texto a angústia da personagem seja sentida pelo leitor brasileiro. O ponto alto do horror experimentado pela protagonista é quando ela se depara com a verdade no parágrafo 10, contada pela sua própria mãe. Esse choque havia sido previsto em outras duas situações. Primeiro quando sua irmã mais velha tentou demonstrar a verdade sobre o desfecho dos ninhos, no parágrafo 4, e depois no parágrafo 6, quando Germaine tenta convencer a menina sobre sua teoria sobre o nascimento de bebês. Contudo, o último parágrafo, o parágrafo 11 é repleto de imagens que colaboram para

¹⁸ “Parece um grande privilégio ser criança, um privilégio e uma miséria.” Tradução minha de um trecho da obra *Encuentros* de de Noemí Ulla. Edição de 2003.

a quebra de fantasia da menina. A mãe se parecia mais com uma estranha e o céu estava escuro, os pássaros não cantavam mais. A sutileza do narrador ao descrever, mesmo sendo uma voz adulta, cenários por uma visão infantil e caracterizar personagens que tentam quebrar a verdade da menina de forma cruel ou maldosa precisa ser cuidadosamente retratada na tradução. As escolhas léxicas que tentem amenizar ou naturalizar certos termos não podem, de forma alguma, diminuir a importância da voz narrativa que praticamente protege e concorda com a personagem principal em sua visão infantil sobre os fatos do conto.

No parágrafo 5, encontrei uma dificuldade ao traduzir o trecho, pois foi necessária uma reflexão maior, inicialmente, sobre o que a cena descrita representava:

Quadro 7 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Viaje Olvidado

Viaje Olvidado	Viagem Esquecida
<p>Y después, el tiempo había pasado desde aquel día alejándola desesperadamente de su nacimiento. Cada recuerdo era otra chiquita distinta, pero que llevaba su mismo rostro. Cada año que cumplía estiraba la ronda de chicas que no se alcanzaban las manos alrededor de ella.</p>	<p>E depois, o tempo havia passado, desde aquele dia, a distanciando desesperadamente de seu nascimento. Em cada lembrança era uma menina diferente, mas que levava seu mesmo rosto. A cada aniversário seu, aumentava o círculo de meninas que não alcançavam as mãos em volta dela.</p>

Fonte: elaborado pela autora

No trecho, é evidente o desespero da protagonista ao se deparar com seu próprio crescimento, o que a afastava do dia do seu nascimento. Ela era identificada pelo seu rosto, mas conforme ia crescendo, é como se fosse outra menina. Na última frase do parágrafo, é descrito uma cena de um jogo entre meninas, uma brincadeira de roda, em que as meninas se davam as mãos. Devido ao seu crescimento, ao fato de ficar mais velha a cada ano, tornava-se mais difícil para as outras meninas a rodearem com as mãos. Deixo a tradução da mesma forma que o trecho foi escrito originalmente, sem explicar claramente a referência da cena à uma brincadeira, mas

com algumas mudanças que trazem mais conformo e entendimento ao leitor brasileiro como traduzir “cada año que cumplía” por “a cada aniversário seu”.

3.4 Comentários sobre a tradução de *La Calle Sarandí*

Para começar a análise macroestrutural do conto, atendo-me ao título do texto. Na intenção de preservar o nome original da rua onde se passa a história, apenas adaptei a acentuação do nome próprio Sarandí para Sarandi, pois na língua portuguesa palavras oxítonas terminadas em “i” e “u” e que não são precedidas de vogal não são acentuadas. Apesar de existir a rua Sarandí na cidade de Buenos Aires, constatei que é na cidade de Avellaneda, na província de Buenos Aires, na área metropolitana da Grande Buenos Aires que também existe uma rua chamada Sarandí e neste caso, a rua é paralela a um rio, como descrito no conto. Apesar da proximidade com a capital e das mudanças consequentes da forte urbanização das últimas décadas, conserva, ainda hoje muitas casas próximas ao rio, o que remete ao cenário descrito por Silvina no conto. Sarandi é também o nome de um arbusto de até cinco metros, nativo do sul do Brasil, com flores na cor amarela intensa e de aspecto aveludado, essa intensidade de cores da planta se relaciona com as lembranças de cores vívidas da protagonista, do que ela vivenciou naquela mesma rua. Dessa forma, o título foi conservado, mas com uma pequena adaptação. Na análise de um título, essas são as informações preliminares que justificam os caminhos no plano de transferência na tradução.

Danielle Risterucci apresenta em sua obra *Introduction à L'analyse des oeuvres traduites* (2008, p. 40) um método de análise da tradução de títulos das obras. Para essa análise, são considerados vários planos como o de transferência, o plano do peritexto ou do título como texto, título temático ou remático, plano metatexto e plano cultural e intercultural. O título temático é um item que analisa a mudança ou não do título com relação a aspectos semânticos sejam de natureza metafórica, ambígua, simbólica etc. Também é possível analisar a composição morfológica do título, ou seja, a composição de seus elementos segundo a nomenclatura gramatical e a função dessas palavras na frase constituída. O plano metatexto estabelece a relação entre o título e o texto e extrai a problemática do título, caso exista. Há ainda o plano cultural e intercultural, onde se analisa os desafios criativos e inovadores daquele título. Há, sobretudo, uma relação de pertencimento que liga a protagonista do conto à rua, o

que torna sua manutenção essencial à simbologia do próprio texto. Segundo essa estrutura de análise, construo a seguinte tabela:

Quadro 8 - Análise da tradução do título La calle Sarandí

La calle Sarandí	A rua Sarandí
Preliminares	
Título original	Título não-traduzido, apenas com adaptação (acentuação)
Plano de Transferência	
Título original	Título literal
Plano no Peritexto ou do Título como texto	
Título simples, integrante de uma coletânea de contos que possui um título geral	Título simples, integrante de uma seleção da coletânea de contos que possui um título geral
Título temático ou remático	
Título simbólico (pela referência local que faz à uma rua e a um estilo de vida)	Título simbólico (pela referência que faz à uma rua e a um estilo de vida de uma cultura estrangeira)
Morfologia do título	
Artigo, substantivo comum e substantivo próprio (título nominal)	Artigo, substantivo comum e substantivo próprio (título nominal)
Plano Metatexto	
O título remete ao cenário da narração, onde a personagem principal viveu toda sua vida e onde ocorreram fatos que a traumatizaram	O título remete ao cenário da narração, onde a personagem principal viveu toda sua vida e onde ocorreram fatos que a traumatizaram
Plano Cultural e Intercultural	
O título não inova nem cria, mas é importante para situar a narrativa em um espaço determinado e significativo. Limita a própria	O título não inova nem cria, mas é importante para situar a narrativa em um espaço determinado e significativo. Limita a própria

liberdade da protagonista que não conheceu outra realidade durante sua vida.	liberdade da protagonista que não conheceu outra realidade durante sua vida.
--	--

Fonte: elaborado pela autora

O conto possui 11 parágrafos, número que segue uma média de parágrafos da maioria dos contos da primeira publicação que continha o texto de Silvina, o livro *Viaje Olvidado* (1937). O texto é narrado em primeira pessoa em todo o seu curso e não possui diálogos. Busquei uma tradução integral e respeitando a estrutura original e toda a sua estética, pois trata-se de um texto bastante imagético e lírico, de forma que decisões de grandes mudanças estéticas poderiam afetar a visão da imagem do conjunto. A narração se dá em um encontro entre dois cronotopos¹⁹: as recordações de sua infância e as enunciações do tempo presente, ambos se encontram no mesmo lugar, pois a protagonista ainda vive no mesmo lugar de sua infância.

Também faz parte da exploração do contexto sistêmico a visão de outros autores que integravam o mesmo sistema literário e ocasionalmente apresentavam Silvina a outros sistemas literários. Em abril de 1983, Jorge Luis Borges comenta – de forma introdutória – a prosa de Silvina Ocampo – no jornal espanhol *El País*. Três meses depois, a matéria é republicada no jornal *El Mercurio*. Genial é a palavra que o escritor usa para defini-la, por conseguir com maestria uma convivência do habitual e caseiro com o imaginativo e irreal, além disso, alega que Silvina possui uma sensibilidade que se evidencia ao retratar com sutileza sons, sabores, formas, cores, dentre outros aspectos que fazem o leitor conhecer – por vezes – a alma das personagens. Ao final, o escritor convida o leitor a apreciar ele mesmo a obra de Silvina. Consta no anexo E o depoimento de Borges.

Sobre os aspectos microestruturais, é importante iniciar a análise de tais aspectos assinalando algumas expressões tipicamente mais argentinas. O fato da narrativa ser em primeira pessoa, e ter como narrador-personagem a voz de uma mulher argentina simples e comum permitiu a ilustração lexical do conto com alguns vocábulos mais nacionais. O castelhano presente no conto é mais neutro, como em toda a obra de Silvina, mas em alguns momentos aparecem termos mais locais ou termos comuns na América Latina que diferem das palavras frequentes no espanhol

¹⁹ Cronotopo é uma composição das palavras gregas *cronos*: tempo e *topo*: lugar. Conceito usado por Mikhail Bakhtin para tratar da relação espaço-tempo no âmbito literário. AMORIN, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006, p. 95-114.

oficial da Espanha. Para alguns desses termos, tive que buscar a utilização dos vocábulos em outras frases para que, assim, tivesse a certeza da melhor correspondência na língua portuguesa. Listo a seguir alguns desses momentos:

Quadro 9 - Tradução de vocábulos em La calle Sarandí

La calle Sarandí (Argentina)	A rua Sarandi (Brasil)	Correspondente - Espanha
Vereda	Calçada	Calzada
Bizcochuelo	Pão-de-ló	Bizcocho

Fonte: elaborado pela autora

O primeiro exemplo está no parágrafo 3 “me obligaba a pasar por la misma vereda de su casa”. No padrão da língua espanhola, “vereda” tem o mesmo significado que em português, um caminho estreito, atalho. Já na América Latina é a palavra correspondente para a palavra “calçada” em português. Pelo contexto da frase, entende-se que é realmente o segundo caso. No segundo exemplo, temos a seguinte frase no parágrafo 10 “Cuántas vainillas habré hecho, vainillas de manteles y vainillas de bizcochuelo”. A palavra “bizcochuelo” está inserida em um contexto muito particular. “Vainilla” tem como sua primeira tradução literal a palavra “baunilha”, mas no período expresso ela figura com dois significados distintos. “Vainillas de manteles” assumiu a tradução de “borbados de mantas” e “vainillas de bizcochuelo” traduzi como “confeitos de bolo de pão-de-ló”. “Vainilla” possui uma variação semântica que implica em outros significados figurativos além do seu significado literal e para compreender a relação entre a aparição da palavra nas duas expressões relacionei o que havia de comum: tanto na manta como no bolo, “vainilla” se apresenta como uma customização, um enfeite dos objetos que ela faz parte, a manta e o bolo. Após essa compreensão, buscou-se a origem da palavra “bizcochuelo” e segundo a *Real Academia Española*:

1. m. Arg. y Ur. Torta esponjosa hecha con harina, huevos y azúcar muy batidos.

O vocábulo é utilizado na Argentina e no Uruguay para designar a massa para bolo que no Brasil chamamos de “pão-de-ló”. Na Espanha, a referência a esse tipo de

massa é por meio da palavra “bizcocho” e pela terminação da palavra “bizcochuelo” a segunda se forma com o diminutivo da palavra original.

Ainda sobre questões lexicais e também envolvendo questões gramaticais, na tradução do par espanhol/inglês é frequente a presença – especialmente de verbos – que possuem tradução literal na língua portuguesa, mas que a opção por um sinônimo deixa o sentido mais natural. Vejamos os exemplos:

Quadro 10 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de La calle Sarandí

	La calle Sarandí	A rua Sarandí
01	No tengo el recuerdo de otras tardes más que de esas tardes de otoño que han quedado presas tapándome las otras.	Não tenho a lembrança de outras tardes mais do que dessas tardes de outono que ficaram presas, escondendo as outras.
02	El miedo de perder algo me cerraba las manos (...)	O medo de perder algo fechava minhas mãos (...)
03	al cabo de un rato creía llevar un mensaje misterioso (...)	después de un tiempo acreditava llevar una mensagem misteriosa (...)
04	A veces yo doblaba por otro camino dando una vuelta larguísima por el borde del río, pero las crecientes me impedían muchas veces pasar, y el camino directo se volvía inevitable.	. Às vezes, eu dobrava por outro caminho, dando uma volta compridíssima pela beira do rio, mas quando o rio subia eu ficava impedida de passar, e o caminho direto se tornava inevitável.
05	volvían demacradas y cubiertas de moretones muy azules .	voltavam abatidas e cobertas por hematomas bem azulados .

Fonte: elaborado pela autora

No exemplo 1, que está no início do parágrafo 1, novamente traduzo um verbo que em espanhol está no pretérito perfecto compuesto (han quedado) para o pretérito perfeito simples (ficaram) e apesar de existir a tradução literal com o mesmo significado para “tapándome”, o gerúndio “escondendo” condiz mais com uma fala

nessa situação, no Brasil, mesmo que na língua portuguesa essas palavras sejam sinônimas nessa situação. O segundo exemplo consta no início do parágrafo 2 e realizo uma mudança, um tipo de recategorização ao traduzir “me cerraba las manos” por “fechava minhas mãos”. O pronome pessoal “me” no caso da língua portuguesa poderia ser mantido mas optei pela adaptação da frase com uma substituição deste pronome por um pronome possessivo deslocado na oração, o que acredito que torna a frase mais clara na língua de chegada. O exemplo 3 vem no período seguinte, ainda no parágrafo 2. A expressão “al cabo de un rato” foi traduzida para “depois de um tempo” mas pode significar em outros contextos também “após um curto período”, “um pouco depois” ou outras expressões sinônimas. Dessa forma, a contextualização continua sendo o melhor medidor para a escolha da melhor expressão em cada situação. Seguindo esse período, traduzi “creia” por “acreditava”. Na língua portuguesa, o verbo *crer* tem um sentido comumente atribuído a fé religiosa ou a situações mais fortes de crença sobre algo ser verdadeiro ou não. Assim, opto por manter o tempo verbal, mas colocando o verbo “acreditar” por se tratar de uma situação mais simples de crença. No quarto exemplo, no parágrafo 2 na tradução de “borde del río” utilizo a palavra “beira” por ser mais utilizada quando se refere a uma parte do rio. A palavra “borda” em língua portuguesa é mais utilizada para se referir a uma parte de uma piscina. Ainda nesse contexto, na oração seguinte realizo uma recategorização ao transformar o substantivo “crecientes” em uma oração com o núcleo verbal: “quando o rio subia”. Não encontrei um substantivo que denominasse o fenômeno de uma forma melhor do que descrevê-lo. Cogitei a palavra “enchente”, mas nem sempre que o rio sobe ocasiona uma enchente. Tal mudança também me induziu a mudar a categoria gramatical da consequência desse fenômeno no rio. Na tradução de “las crecientes me impedían muchas veces pasar” para “mas quando o rio subia eu ficava impedida de passar transformei o verbo “me impedían” em “eu ficava impedida”, mudando inclusive de um sujeito ativo para um sujeito passivo. No quinto exemplo, que está no fim do segundo parágrafo, alterei a tradução durante a revisão da tradução. Inicialmente, havia traduzido “demacradas” por “enfraquecidas”, e posteriormente troquei pela palavra “abatidas” por achar que seu significado além de incluir um estado físico limitado também dá uma imagem de tristeza pela doença, um tom mais melancólico. Neste mesmo trecho, também havia traduzido “moretones muy azules” por “manchas muito azuladas” e posteriormente mudei para “hematomas

bem azulados”. Acredito que a palavra “hematomas”, apesar de sinônima de “manchas” nesse contexto, se relaciona diretamente ao léxico de enfermidades, sendo mais conveniente.

No início do parágrafo 5, há uma metáfora que durante um breve momento pensei em retirá-la, mas logo decidi manter a figura de linguagem, pois a beleza da poética do conto não pode ser simplificada. O leitor brasileiro precisa sentir, assim como o leitor hispano-americano, a sensação de se deparar com traços da escrita de Silvina. A tradução não deve negar a estranheza do texto estrangeiro quando essa tem um papel além de comunicador, estético, poético e ilustrativo. Assim, no trecho do texto original, temos: “Las horas habían pasado en puntas de pie”, que decidi manter a estranheza da frase, tendo na tradução “As horas haviam passado nas pontas dos pés”. Minha vacilação inicial tendeu para uma tradução simplificada, que facilitasse para o leitor brasileiro a interpretação da figura, o que geraria a tradução “as horas haviam passado despercebidas”. A última alternativa foi prontamente rejeitada, ao me lembrar das palavras de Antoine Berman em *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica* (2002):

Ao escolher por padrão exclusivo o autor, a obra e a língua estrangeira, ambicionando ditá-los em sua pura estranheza a seu próprio espaço cultural, ele se arrisca a surgir como um estrangeiro, um traidor aos olhos dos seus. E não há garantias de que essa tentativa radical - Schleiermacher dizia: "levar o leitor ao autor" - não caia por terra e não produza um texto beirando o inteligível. (BERMAN, 2002, p.15)

E logo depois, ainda citando o filósofo Schleiermacher, o autor afirma:

Ao contentar-se por outro lado, em adaptar convencionalmente a obra estrangeira - Schleiermacher dizia: "levar o autor ao leitor" -, o tradutor terá certamente satisfeito a parte menos exigente do público, mas ele terá irremediavelmente traído a obra estrangeira e, é claro, a própria essência do traduzir. (BERMAN, 2002, p.16)

Minha intenção inicial de simplificar algo para o leitor foi consequência do receio de soar inteligível na tradução, mas seguidamente, percebi que tal simplificação não apenas trairia a essência do texto original mas afetaria a beleza do próprio texto. Em uma pesquisa em que se busca o diálogo entre os elementos dos sistemas envolvidos e, conseqüentemente das culturas de origem e de chegada, a tradução não pode se fechar a um rumo ou a uma predominância sem antes refletir em si mesma quais escolhas trarão esse enriquecimento cultural para a construção da tradução. Assim,

ainda citando Berman: “A essência da tradução é ser abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização. Ela é relação, ou não é nada.” (BERMAN, 2002, p.17).

Quanto a ordem das unidades sintagmáticas, busco seguir a ordem lógica sintática do texto original, exceto quando a ordem causa uma estranheza fora da linha possível de expressão coloquial para uma narrativa em primeira pessoa na língua portuguesa, ou quando determinada ordem é típica da língua espanhola e pouco provável na língua portuguesa ou até mesmo caracterizar um erro gramatical. No parágrafo 1, no trecho “forros blancos empezaban ya a nacer” o advérbio de tempo “ya” está entre verbos dando ênfase maior ao segundo verbo, mas sabendo que – normalmente – ele estaria posicionado antes dos dois verbos. Na tradução, realoquei o advérbio para antes da locução verbal, não o mantendo entre os verbos e assim de acordo com a tendência da língua portuguesa: “forros blancos já começavam a nascer”.

Tanto na língua espanhola como na língua portuguesa, o mais comum é um adjetivo vir após o substantivo o qual ele caracteriza. A colocação pré-nominal ou pós-nominal está muito mais relacionada a questões semânticas do que razões sintáticas nas duas línguas. Há casos, em ambas as línguas, em que a colocação do adjetivo antes ou depois do substantivo muda o significado da palavra caracterizante. Nesses casos, é manutenção da mesma ordem do texto original é certa. Entretanto, nos casos em que a mudança da posição do adjetivo não acarreta mudança de sentido, a ordem substantivo + adjetivo gera uma noção objetiva, enquanto a ordem adjetivo + substantivo, uma noção mais subjetiva e por vezes, figurada.(PATROCÍNIO, 2011). Silvina Ocampo opta, algumas vezes, para ordem mais atípica. Nessas ocasiões, percebe-se que o adjetivo antecedendo o substantivo é uma escolha estética e figurativa, que gera subjetividade para essa caracterização. Nessa característica de Silvina se identifica com Borges, outro escritor que comumente utiliza essa ordem também por razões rítmicas, estéticas e literárias, como podemos ver no quadro comparativo:

Quadro 11 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de La calle Sarandí e texto original e tradução de El Aleph

	Texto Original	Texto Traduzido
La calle Sarandí	escondía en el rostro torcido un invisible cuchillo (...)	escondia no rosto torcido uma invisível faca (...)
El Aleph	La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía (...)	Na candente manhã de fevereiro em que Beatriz Viterbo morreu, depois de uma imperiosa agonía (...)

Fonte: elaborado pela autora

O exemplo retirado do conto em análise está no parágrafo 3 e demonstra uma intenção poética e estética da escritora. O exemplo de Borges é um trecho que inicia um de seus contos mais famosos que está contido em um livro homônimo: *El Aleph* (1949). Nesse trecho, percebe-se que a relação subjetiva entre o adjetivo e o substantivo gera uma relação de afetividade entre as palavras. Caso os adjetivos estivessem pospostos, a caracterização seria menos enfática. Assim como o tradutor de *El Aleph*: Flávio José Cardozo, optei por não interferir na subjetividade da escolha dessa colocação. O sentido não seria alterado, mas caso tomássemos a iniciativa de interferir nessa ordem a poética do texto não seria a mesma.

Ainda utilizando da comparação sistêmica entre escritores do mesmo sistema literário, o sistema literário argentino, e tendo como fator impulsor o fato de que Borges é um autor bastante traduzido para o sistema literário de traduções de textos hispano-americanos para o Brasil, observo que neste mesmo conto, o tradutor Flávio Cardozo determina situações em que a tradução literal não traria entendimento ou mesmo identificação para o leitor brasileiro. Para exemplificar esses casos, cito também um exemplo que envolve a caracterização de substantivos. Segue na tabela uma tradução minha e depois uma do tradutor Flávio José Cardozo:

Quadro 12 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de *La calle Sarandí* e texto original e tradução de *El Aleph*

	Texto Original	Texto Traduzido
La calle Sarandí	Una tarde más obscura y más entrada en invierno que las otras (...)	Uma tarde mais obscura e mais próxima do inverno do que as outras (...)
El Aleph	(...) las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios ;	(...) os painéis de ferro da praça Constitución tinham renovado não sei que anúncio de cigarros ;

Fonte: elaborado pela autora

O trecho retirado do conto *La calle Sarandí* está no início do parágrafo 4. Mantive a palavra “obscura”, pois entendo que a escritora caracterizou a tarde não apenas segundo a cor mas buscou um adjetivo que trouxesse o sentimento de medo para caracterizar essa tarde e diferenciá-la das demais. Depois, ainda caracterizando a tarde, traduzi “más entrada en invierno” para “mais próxima do inverno” por acreditar que a expressão utilizada no texto original não encontra correspondência literal na língua portuguesa e por entender que essa noite, em particular, tinha mais traços que a identificavam como única se comparada às outras tardes do fim da estação de outono, já com características de inverno. O tradutor de *El Aleph* (1949) manteve a literalidade ao traduzir “habían renovado” por “tinham renovado” e manteve o tempo verbal, além de não modificar nomes próprios nem os traduzir, como se percebe no nome da praça *Constitución*. Percebe-se que a estrangeirização necessária para o autor é aquela que traz algo da cultura do outro, mas não ao ponto de não se fazer entender, já que ao traduzir “cigarrillos rubios” por apenas “cigarros” o tradutor seguiu uma tendência da domesticação. A literalidade, então, se submete aos limites da língua meta (BERMAN, 2013, p. 131). No Brasil, não se costuma separar as categorias de cigarros por “negros” ou “loiros/amarelos” como na Argentina, o que designa a cor das pontas dos cigarros e também a composição dos mesmos. A manutenção da

caracterização que houve no texto argentino traria uma estranheza e possível confusão ao leitor brasileiro.

A narração em primeira pessoa do conto é feita por meio de uma retrospectiva da própria personagem, já adulta, que relembra memórias traumatizantes de sua infância. De um episódio em particular que a marcou para o resto de sua vida. A descrição do cenário e do ambiente de suas memórias, ruas e casas sombrias, toda a situação traumática ocorreu em um dia sombrio, ainda no outono, mas quase já no inverno. Essa descrição é feita com detalhes durante toda a narrativa e a narradora-personagem consegue, inclusive, expor memórias de seus próprios sentimentos. Desde criança, o sentimento de medo a dominava. Desde o medo de coisas obsoletas como o descrito no parágrafo 2 até o medo que a dominou durante toda sua vida gerado pelo fato dramático descrito a partir do parágrafo 4. É nesse sentimento de temor, medo e repressão que nasce o fantástico do conto em questão. Como dizia Todorov (1980, p. 50), o fantástico não se caracteriza por seguir um determinado estilo. Entretanto, a ocorrência de acontecimentos estranhos é uma característica necessária. Em *La calle Sarandí*, o terror e o medo vividos pela personagem dominam o leitor em uma leitura cuidadosa. Antes de ser tradutora, como leitora, senti o pavor da personagem e como espectadora, especialmente espectadora mulher, senti uma inquietude perturbadora ao visualizar a violação descrita nas cenas do conto. Para traduzir a movimentação descrita no parágrafo 4, por exemplo, foi necessário visualizar uma cena de perseguição em uma rua fria e escura. As cenas descritas sucessivamente são cenas de pesadelo. A narradora não consegue detalhar com exatidão os detalhes da cena que a traumatizou por toda uma vida. Vítimas de algum tipo de abuso não conseguem – facilmente – expressar o que ocorreu, é doloroso. A narração em primeira pessoa permitiu que essa dor fosse transmitida ao leitor, pois uma narração somente observadora conseguiria transmitir com mais detalhes mas poderia ser mais fria e, portanto, menos chocante. A imagem do quarto feito com suas mãos, em que os dedos eram as janelas e ela tentava ali se proteger da perturbação externa que lhe invadia todo o ser é exposta inicialmente no parágrafo 5, em uma cena ainda sobre sua infância, mas a figura metafórica do quarto segue em sua vida, inclusive na fase adulta, como descrito nos parágrafos 10 e 11. A transmissão desse sentimento ao leitor e a manutenção do suspense durante a narrativa corroboram para a fluidez do fantástico. O tratamento do tradutor sobre esses detalhes deve ser

cuidadoso e dotado de sensibilidade. Compreender os sentimentos e temores da personagem é imprescindível para uma tradução que contenha a emoção emoldura por Silvina em forma de uma narração que contém um depoimento.

A composição da personagem principal se faz de uma forma pouco comum, já que o que mais encontramos nas narrações são descrições que partem do externo para o interno, ou seja, primeiro sabemos as características físicas e que identificam tal personagem, para só depois descobrimos por meio de atitudes e decisões características subjetivas daquela personagem. Neste conto, conhecemos, primeiramente, os pensamentos e traumas da protagonista por meio de suas próprias narrações para só depois termos uma ideia de sua identidade física e visual. A impressão gerada é de que conhecemos intimamente a protagonista, pois apesar dos limites e lacunas de sua narração, os detalhes são francos e levam o leitor a um encontro com as cenas, um encontro em primeira pessoa, quase experimental. A protagonista viveu uma vida cheia de obrigações e cuidados para com suas irmãs e sobrinho. Obrigações essencialmente caseiras como as descritas a partir do parágrafo 6. Uma vida sem prazeres, ambições ou sonhos, uma mistura de obrigações automatizadas e uma espera pelo fim. Somente sua morte lhe salvaria dos traumas e de seu aprisionamento mental (parágrafo 11).

A escritora ao mesmo tempo em que traz mais sensibilidade aos fatos narradores pela própria personagem, traz mais sombra, suspense e vacilação ao não esclarecer os fatos, apenas os evidenciando. A utilização da figura de uma criança é ideal para a expressão de uma inocência que inclui brincadeiras e imaginação, como ao fantasiar levar uma mensagem misteriosa dentro das mãos fechadas pelo medo no parágrafo 2. Ao mesmo tempo, essa inocência se mistura com uma ruptura traumática, uma invasão. É a reminiscência dessa fase que a protagonista carrega durante toda a vida que a define e a aprisiona. Silvina consegue caminhar por esses labirintos misteriosos da figura feminina de forma perturbadora e familiar ao mesmo tempo. A figura da protagonista é conhecida pelo leitor desde sua representação infantil até a fase adulta, não menos inocente e ainda mais perturbada e perturbadora. O escritor italiano Italo Calvino esteve envolvido na propagação da obra de Silvina, inclusive, já escreveu introduções para uma tradução francesa: *Faits divers de la terre et du ciel: nouvelles* (1991) e é dele uma das notas introdutórias para o primeiro volume da coletânea de contos de Silvina, *Cuentos Completos I* (1999):

Los personajes de Silvina Ocampo callan con gusto [...] y cuando escriben, es para crear otra oscuridad, para tramar una impostura; más aún: para confirmar el carácter de impostura de todo lo demás. Pero si la escritura aporta más sombra que luz, es justamente por la conciencia que ella tiene de esta sombra que cumple con su misión reveladora. [...] La fuerza de esta ferocidad sutil reside en su tranquilidad y su impassibilidad mismas, idénticas a las de los niños, al punto de no excluir una mirada limpia y una sonrisa ligera. Una ferocidad que jamás se separa de la inocencia: inocencia máscara de la ferocidad, o ferocidad máscara de la inocencia. [...] hay un mundo femenino en el cual Silvina Ocampo se desenvuelve como en un continente oculto, un laberinto de prisiones individuales que rodea y condiciona todo lo que parece simple y evidente en las relaciones humanas, prisiones que el egoísmo edifica alrededor de nosotros mismos.

O trecho acima, proferido por Italo Calvino vai ao encontro da postura da personagem do conto. O egoísmo da protagonista não é interesseiro, ao contrário, ela guardou por anos, para si mesma, traumas perturbadores que em sua visão. Pessoas externas não compreenderiam ou não dariam importância aos seus traumas. Mesmo sem intenções nítidas, Silvina expôs o caso de muitas mulheres que são reprimidas e submetidas ao silêncio durante toda uma vida. A indiferença ou mesmo ignorância dos fatos por outras personagens permite a criação da obscuridade que ambientaliza a trama, que esconde e expõe ao mesmo tempo o íntimo da narradora, mas somente para o leitor e não para qualquer leitor, mas o leitor que se envolve com a narrativa e reflete nas mínimas pistas, detalhes e descrições dadas pela protagonista. Dentro dessa perspectiva, o tradutor precisa estar ainda mais envolvido na leitura interpretativa do conto e assim permitir ao leitor do texto traduzido que a voz da narradora-personagem conte as mesmas verdades, exponha as mesmas sensações e experiências.

O lirismo do texto fornece detalhes mais íntimos e levam o leitor a sentir a solidão da personagem ao perder a presença de suas irmãs e de sua mãe (parágrafo 6), a sentir a repugnância da protagonista com a figura masculina, algo que voltou à tona quando seu sobrinho cresceu e começou a assumir traços de um homem, o que nitidamente a incomodou e a assustou, pois ela o via como um estranho e isso trazia lembranças do homem responsável pelo seu maior trauma de infância (parágrafo 10). Mas ao mesmo tempo, esse lirismo e subjetividade levam o leitor a se interrogar sobre certos acontecimentos e ligações entre determinadas simbologias. As mãos, por exemplo, são uma figura simbólica. Desde a infância, as mãos fazem parte da

expressão de medo da protagonista. Quando criança, elas guardavam uma mensagem misteriosa e perder o que estava dentro de suas mãos era assustador. Já adulta, era nas mãos que ela se escondia e tentava se proteger dos medos que a perseguiram desde a infância até a fase adulta. A escritora do texto original não exige que leitores do texto original tenham o mesmo entendimento, dessa forma, o tradutor também não deve ter essa ilusão. Contudo, há traços intrínsecos do texto que une os leitores em torno de um objetivo maior. No conto em questão, a simbologia é um recurso fortemente utilizado por Silvina. A representação do quarto feito com as mãos da protagonista é certamente a mais forte delas e diminuí-la numa tradução é desvirtuar o próprio conto, sua função e suas possíveis temáticas. Outras simbologias também merecem ser citadas como no parágrafo 7 quando ao se olhar no espelho, a protagonista lembra de fatos de sua infância, a trança que fazia em si mesma, e essas lembranças a levam à conclusão de que ela sempre se viu como uma velha de cabeça branca, pois sempre teve obrigações de adulta, sempre serviu aos demais, e o trauma lhe tirou boa parte da infância, a aprisionando dentro de si mesma, cercada pelos seus medos. A simbologia gera, inclusive, determinadas personificações durante o texto. Ainda no início da narração, a protagonista singulariza as tardes de sua infância, que se destacaram de todas as tardes de outono do resto da sua vida por conta dos acontecimentos que a marcaram para o resto da vida. Uma tarde não pode ser aprisionada, não é algo concreto no sentido físico, mas as lembranças dessas tardes permaneceram e conseqüentemente impediram que as outras tardes de sua vida tivessem espaço em sua memória: “No tengo el recuerdo de otras tardes más que de esas tardes de otoño que han quedado presas tapándome las otras” (parágrafo 1). A ação de esconder as outras tardes é figurativa e poética, e gera uma relação emocional no decorrer da leitura do texto, ao descobrir o que acontece nessas tardes que a marcaram. Não somente as lembranças dessas tardes específicas ficaram aprisionadas em sua mente, mas a própria protagonista se vê aprisionada nessas tardes, nas lembranças que compõe esses dias dolorosos. Dessa forma, todo o texto precisa estar em sintonia. Para uma tradução que sintonize todos os sinais do conto, o tradutor antes de começar sua atividade prática precisa relacionar os fatos, realizando uma leitura praticamente hermenêutica. Se no processo tradutório de textos mais profundos já se começa a traduzir de imediato, ao final, serão percebidas

partes que não se encaixam no sentido geral, apesar de poderem estar corretas em contextos separados.

O contexto sistêmico também inclui o período histórico e social em que a obra foi escrita e especialmente o período em que a narração se passava. Conforme descrito no capítulo 1 dessa pesquisa, sabe-se que Silvina pertencia a um extrato social que permitia e incentivava as mulheres a estudarem, especialmente as artes, e permitia que o conhecimento de mundo não se resumisse a algo local. Silvina conhecia e vivenciava também o contexto intelectual europeu, mas ao mesmo tempo conhecia a realidade das camadas menos favorecidas da sociedade argentina. Para este conto, a figura feminina representada era aniquilada e reprimida, a própria identidade da protagonista não importava. Sua identidade adulta foi construída e revelada ao leitor por meio do encontro entre a enunciação do presente e das lembranças traumáticas da infância, o que inclui principalmente a violação sofrida pelo homem desconhecido, mas também contém muito da anulação de seu próprio eu perante sua família.

A hesitação do conto também se dá na dualidade do encontro da inocência com a impureza forçada a qual a protagonista foi submetida. Ao vivenciar experiências que a traumatizaram e a enclausuraram ainda mais dentro dos seus medos, a protagonista descreve de forma infantil alguns detalhes como “la rama de sauce de espantar mosquitos” que o violador utiliza para amedrontar a menina. Ao mesmo tempo em que associava o ramo utilizado ao ato de matar mosquitos (parágrafo 2), no tempo presente ela ainda associa esse objeto às cenas traumatizantes da infância (parágrafo 10). Presente e passado se relacionam durante todo o conto e é nesse jogo de tempo que o cuidado com as estruturas utilizadas, especialmente tempos verbais e figuras de linguagem, corroboram para a construção de um conto em língua portuguesa que seja perturbador, mas também esclarecedor ao leitor que se propõe cuidadosamente a compreender o conto.

3.5 Comentários sobre a tradução de *El Pasaporte Perdido*

A personagem principal do conto, uma garota de 14 anos chamada Claude Vildrac possui uma preocupação maçante durante sua viagem em um transatlântico com o trajeto previsto de Buenos Aires até Londres. Em vários momentos, a menina expressa um cuidado com seu passaporte, com a localização do bote em casos de

emergência etc. A narração da estória ocorre de forma que não é uma surpresa para o leitor quando a embarcação realmente afunda. Não se trata da utilização de elementos sobrenaturais para justificar acontecimentos e elucidar atitudes de personagens pouco comuns. Nesse conto, são os pensamentos absortos de uma garota que ao prever uma catástrofe, agrega à essa previsão um receio de estar pouco arrumada quando a possível notícia do desastre vier à tona nos veículos de grande circulação. A vaidade típica de uma pré-adolescente acaba por naturalizar a previsão de algo tão grave.

Tendo como ponto de partida para a análise da tradução o papel do imaginário da protagonista e sua obsessão pela possibilidade da embarcação naufragar, analise-se a presença do fantástico justamente pelo fato de que a narrativa não leva a crer que o naufrágio foi fruto da imaginação de Claude e apenas uma estranha coincidência nem se acredita que é um fato sobrenatural explicado por leis desconhecidas que justificariam uma relação comprovada entre a previsão de Claude e a concretização do fato previsto. A vacilação entre as duas opções permanece durante todo o conto, sem necessidade de se explicitar nenhuma escolha. Segundo Todorov (1980), a tendência para a visão dos fatos como produtos da imaginação ou mesmo mera coincidência, caracterizaria o estranho. Já o reconhecimento dos fatos como reais, porém regidos por leis sobrenaturais desconhecidas, caracterizaria o maravilhoso. Portanto, a incerteza deve continuar durante toda a leitura. Ao se traduzir contos fantásticos, deve-se ter cuidado com a manutenção dessa incerteza, sem optar por nenhuma das duas tendências explicativas.

A literatura de Silvina Ocampo não faz uso direto de elementos sobrenaturais como os que ilustram contos fantásticos europeus. Sua escrita é solta e bastante individual. Há momentos em que se sente um vazio, uma lacuna, que não será necessariamente preenchida. Em *El Pasaporte Perdido*, não se identifica com clareza o desfecho das personagens, mas poeticamente, a descrição do último parágrafo (parágrafo 12) remete à morte das personagens principais no trecho “llevándose su nombre y su rostro sin copia al fondo del mar”. Além da concretização da previsão do naufrágio, a referência a um “rostro sem cópia” faz alusão à preocupação de Claude com seu passaporte, que, se perdido, na concepção da menina, levaria a sua condenação eterna naquela embarcação, até o dia de seu naufrágio. A utilização do vazio e de informações rasas para descrever fatos que fujam da normalidade de um

cotidiano, é um recuso bastante utilizado por Silvina Ocampo para a manutenção do Fantástico. Se pensarmos na literatura brasileira fantástica, identificamos autores que também normatizam certos elementos fantásticos sem justificá-los com motivos racionais nem leis extraordinárias. Apenas deixam vazios no caminho que liga fatos reais a fatos sobrenaturais. Para exemplificar essa comparação, temos o conto *Bárbara* de Murilo Rubião (2010), em que a narração é feita pelo marido de Bárbara e toda a trama é centrada em ações do homem para agradar sua esposa. Tudo que Bárbara pede, ele executa, até mesmo quando a esposa pediu uma estrela no céu, ele foi buscá-la. Algumas ações eram totalmente possíveis no plano humano, outras, típicas do sobrenatural. A postura de Rubião durante todo o conto foi de não estabelecer o que era real e o que era estranho ou mágico. Todos os pedidos, apesar de um esforço nitidamente exigido para realizá-los, foram atendidos. Não há um julgamento do que é real ou irreal, os fatos se sucedem e se relacionam de uma maneira natural, mas ao mesmo tempo cabe ao leitor aceitar a verossimilhança do texto e a vacilação entre o real e irreal, sem tomar uma postura definida e unilateral. Para essa condição chegar ao leitor brasileiro, o tradutor não pode modificar as intenções de hesitação. Apesar de acreditar numa liberdade de forma, acredito que quando a tradução assume um visual interpretativo ao ponto de se perder no caminho do autor e seguir seu próprio rumo, ela pode ser chamada de releitura, nova criação ou qualquer outro termo, exceto de tradução. Na literatura fantástica, é mais tênue a linha que separa a liberdade criativa do autor de uma nova criação, já afastada do texto original.

A literatura fantástica da América Latina, especialmente de nomes argentinos, se distanciou um pouco das características da literatura fantástica europeia especialmente na necessidade de evidenciar a vacilação nas personagens. Claude nem mesmo chega a questionar ou perceber, de maneira explícita para o leitor, que o naufrágio que ela tanto temia e aconteceu poderia ter sido uma premonição ou algo semelhante.

Até mesmo dentro da literatura fantástica argentina, que abrangia a obra de Silvina, sua escrita se diferenciava das demais. Enquanto Silvina e Borges focavam nos efeitos da narrativa sobre o leitor, deixando vazios propositais que o intrigassem, Bioy Casares era mais próximo da tradicional literatura fantástica descrita por Todorov, que propunha a presença de seres sobrenaturais. Casares inclusive

enumera tipos de relatos fantásticos no prólogo da obra *Antología de la Literatura Fantástica* (1940) e a cada categoria temática, cita contos de autores que ilustram os tipos relatados. O autor menciona os seguintes tipos de relatos fantásticos: Fantasmas, viagens no tempo, argumentos com ação que segue no inferno, personagens de sonhos, metamorfoses, imortalidade, ações paralelas, fantasias metafísicas, vampiros e castelos. Esses não são os únicos tipos de relatos fantásticos, apesar de corriqueiros e de ilustrarem vários contos de Silvina, inclusive os de alguns dos contos analisados nessa pesquisa, pois o fantástico é um gênero literário que não se limita e não se define com uma clareza imutável. Até mesmo quando Bioy Casares menciona ainda nesse prólogo a frequente construção de um ambiente e atmosfera propícios para o fantástico, ele esclarece que alguns autores não se preocupavam necessariamente com uma ambientação tão óbvia para o tema a que se propunha o conto em questão. O medo e a surpresa eram temas constantes, inclusive em contos de Silvina, mas a construção de um ambiente permissivo com relação a esses temas não era sempre tão óbvia. O cenário não é o único item que permitiria a construção de um ambiente propício a esses sentimentos. Até mesmo a pontuação, a escolha verbal, seleção argumentativa e explicativa de sentidos do que se pretende esclarecer para o leitor da tradução dos contos são fatores que assim como no texto original, integram a construção do texto como um todo, não apenas esteticamente, mas é a junção desses fatores que dá o sentido também à tradução e ao que se objetiva alcançar.

No conto analisado, o medo e pavor vivenciados pela personagem Claude são explicitados em alguns trechos como na descrição da expressão facial da menina ao pensar pela primeira vez em um naufrágio. No parágrafo 6, há um *flashback* quando Claude já está há uma semana viajando no transatlântico e a narração retoma o momento em que Claude visitava o transatlântico com sua mãe e apenas a ideia de um naufrágio já a assusta. No texto original, como se trata de uma narração de cenas anteriores às narradas naquele momento, é natural a presença do tempo verbal *pretérito pluscuamperfecto*, que se refere a um passado anterior a outro passado. Contudo, em alguns casos, Silvina prefere utilizar o *pretérito indefinido* que em português tem seu correspondente: o pretérito perfeito simples. A utilização desse tempo verbal ao invés do *pluscuamperfecto* (mais-que-perfeito da língua portuguesa) é importante para a criação do suspense na narração, da emoção das cenas. Como

é um tempo utilizado em ações pontuais e concluídas no passado, transmite uma ideia mais exata de ações que são chave para a criação de um clímax dentro da cena e do período que se refere àquela cena. Se o tradutor modifica tempos verbais que tem claramente uma função prática na construção de um sentimento essencial para determinado momento do texto, as consequências podem ser graves. Percebe-se a diferença intencional no trecho, pois, em todas as outras ações em que se faz referência a essa cena anterior à outra cena, o tempo utilizado é o pretérito *pluscuamperfecto*. O medo, o terror estampado no rosto de Silvina é a ação posterior e também o ápice da cena de flashback descrita no trecho:

Quadro 13 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de *El pasaporte perdido*

Texto-Fonte	Texto-Alvo
El terror le puso a Claude el rostro que tenía en el pasaporte, los ojos se le habían ensanchado profundamente con las olas de las tormentas que hacen naufragar los barcos. Su madre se había reído , y a Claude le pareció un presagio funesto.	O terror colocou em Claude a cara que tinha no passaporte, os olhos havam dilatado profundamente com as ondas das tempestades que fazem naufragar os barcos. Sua mãe havia rido , e a Claude lhe pareceu um presságio fúnebre.

Fonte: elaborado pela autora

Da mesma forma, apesar de possível, optei por não traduzir “*se había reído*” por apenas “riu”. Essa mudança para um tempo mais usado no português do Brasil não implicaria em erro gramatical, mas mantive o tempo original acreditando que assim como na oração anterior, a ação principal era a posterior, e deixá-la no pretérito perfeito simples, assim como estava no *pretérito indefinido* no texto em espanhol, era uma forma de também destacar o fato de que Claude viu a risada da mãe como um prenúncio de sua morte. Mantive então, o *pretérito indefinido* (pretérito perfeito simples) na tradução: “*le pareció*”/ “*lhe pareceu*”.

O medo presente no conto é o temor da morte. Não somente Claude teve medo, mas também os demais viajantes da embarcação. Mais uma vez, no parágrafo 12, mantenho o tempo verbal *pretérito indefinido* (pretérito perfeito simples) para narrar ações pontuais e dar mais emoção e movimento às cenas. Ainda pensando em um

produto imagético sobre o leitor, traduzi a referência aos gritos desesperados dos passageiros “¡Incendio!, ¡incendio!” por “Fogo! Fogo! ”. Inicialmente, havia mantido a palavra incêndio, mas na tradução final optei por trocar para uma palavra mais usual em casos de desespero quando os emissores da mensagem são falantes brasileiros. Dessa forma, a palavra “fogo” foi uma escolha melhor.

Temer o desconhecido é uma prática comum aos contos fantásticos, o que leva a morte a ser um tema comumente explorado nesse gênero literário e um dos prediletos de Ocampo. O leitor do conto fantástico possui um apreço pelo mistério e sensibilidade para permitir envolver-se no mistério, na dúvida e no medo de uma estória. No conto, o sentimento do medo é percebido não apenas de uma forma assustadora, mas em alguns momentos a personagem Claude expressa um prazer em sentir medo. No parágrafo 11, o narrador enumera as coisas que a personagem mais gostava no barco, dentre elas está o medo dos naufrágios. Com essa afirmação, a tradução de todo o conto precisa ser cuidadosa quando expressa o temor de Claude, pois não é um temor apavorante mesmo que por vezes assustador, e para a manutenção desse sentido, todo o conjunto de estruturas da tradução precisa caminhar em sintonia com a proposta do texto-fonte, do autor original.

Ainda sobre a apreciação de Claude sobre o sentimento de temor do naufrágio, a autora utiliza de ironia - em dados momentos – para se referir a esse estranho e improvável prazer, conforme consta no parágrafo 12, após a descrição de um cenário de pavor, típico de início de naufrágio: “*La angustia se apoderó de Claude: la angustia de haber perdido el espectáculo del naufragio*”. Na minha tradução: “A angústia se apoderou de Claude: a angústia de ter perdido o espetáculo do naufrágio”. A ironia alcançada depende de vários fatores para sua manutenção também no texto traduzido, pois, tendo esse trecho como exemplo, podemos perceber que a manutenção da pontuação, da ordem das orações e dos elementos discursivos, foram fatores que contribuíram para se alcançar a mesma percepção no texto-fonte e no texto-alvo.

Às vezes, é preciso sacrificar algum nível textual em favor de outro (LAMBERT, 2011). O tradutor encontra dificuldade para traduzir todos os níveis textuais na mesma proporção: palavras, frases, metáforas, etc., o que resulta no sacrifício de algum nível textual em prol de um resultado mais consistente. Em minha tradução, não há uma predileção evidente. No trecho citado anteriormente, para manter o sentido por meio

de uma sequência narrativa possível, que não causasse estranheza ao leitor, preferi uma mudança de vocabulário em prol do sentido e da coerência cultural com o público-alvo da tradução: leitores brasileiros. Percebo isso também nas traduções para o Brasil de contos de outros autores do Fantástico argentino. Na tradução do conto *En Memoria de Paulina* de Bioy Casares por José Geraldo Couto (fazer rodapé), percebe-se que o tradutor também opta por termos mais familiares e usuais aos brasileiros, por mais que – literalmente – haja um vocábulo que corresponda diretamente ao do texto-fonte. Há que considerar também a temática de cada conto. O conto em questão de Casares retrata o amor em sua forma de ciúmes, e, conseqüentemente, a tradução tende a preferir expressões, palavras, etc. que colaborem para uma tradução mais sentimental e poética. No trecho original, por exemplo, há a oração “*nuestras almas no estaban tan juntas*”, e o tradutor optou pela tradução “nossas almas não estavam tão unidas”. A palavra “unidas” é mais usual em português quando o sentido é mais poético. A união de almas é uma ação abstrata e a palavra “juntas” em português daria um sentido mais material e concreto à uma frase intencionalmente poética. O público-alvo desse tipo de literatura, deseja sentir a essência das intenções presentes no texto-fonte, mas para isso, algumas traduções literais ao invés de contribuir para o estranhamento necessário em contos fantásticos, trará um entendimento equivocado do que foi escrito originalmente.

A protagonista do conto demonstra durante toda a narração que sua própria consciência é típica de uma garota em transição, entre a infância e a adolescência. Apesar de já se preocupar com sua beleza física e demonstrar felicidade por estar um pouco livre durante a viagem (parágrafo 3), alguns pensamentos são típicos de uma criança, como a preocupação em perder o passaporte por achar que sem ele ela não seria reconhecida e estaria condenada a permanecer no barco para sempre, a imagem que forma das coisas externas e das pessoas ao seu redor, descrevendo tudo sempre por meio de uma visão bem infantilizada, a inocência ao perceber fatos como a suposta obrigação de chorar em despedidas (parágrafo 4), comparações fundamentadas no universo infantil como comparar os sinos da embarcação com os dos carrinhos de sorvete (parágrafo 5) e o mais marcante durante toda a narração: A figura de Elvia chega a ser heroica e por vezes maternal, porém, mais do que isso, idolatrada. É relatada uma admiração típica de criança, mas que culmina em uma consequência trágica. Tal consequência já podia ser prevista ao Claude afirmar que

daria seu salva-vidas para Elvia no caso de um naufrágio, no parágrafo 7. Essas ligações de fatos que poderiam ser possíveis previsões com o que realmente ocorre e é real poderiam ser explicadas de forma racional ou por meio de aceitação de fatores sobrenaturais, mas a própria exposição e atuação de uma criança para a criação de toda a trama permite a vacilação entre o real e irreal sem necessidade de explicação, afinal, a visão de uma criança não passa por esse julgamento necessariamente. O fantástico, assim, encontra espaço e liberdade especialmente em relatos onde a personagem principal é uma criança.

A propósito, a figura de Elvia foi descrita no parágrafo 8 como uma mulher misteriosa e obscura, dita por muitos como uma mulher da vida, uma prostituta. Em português, as referências à sua figura praticamente se mantiveram, o que foi alcançado graças à semelhança não apenas da estrutura das duas línguas, mas também das semelhanças culturais que conseqüentemente geram expressões semelhantes e correspondentes. E mais uma vez, a inocência de Claude foi evidenciada, a não entender, ainda no mesmo parágrafo, o sentido de “mulher da vida” que os adultos tanto comentavam. Nos anos em que o conto foi escrito, a situação econômica do Brasil e da Argentina já era bastante parecida. Apesar da Argentina ter experimentado seus momentos de glória, riqueza e hegemonia no início do século XX, em meados do século, sua economia já era praticamente emergente, e a pobreza entre a população aumentara. Transmitir a imagem de uma figura feminina que vivia à margem da elite portenha para um leitor brasileiro não é algo que se distancie da realidade brasileira. Dessa forma, acredito que para a aplicação do esquema de análise que é base para a pesquisa, a consideração de fatores sociais e econômicos das culturas envolvidas nesse processo tradutório, é algo totalmente necessário para a composição do contexto sistêmico que consta no esquema de descrição de tradução do texto *On Describing Translations* de José Lambert e Hendrik van Gorp da obra *The Manipulation of Literature – Studies in Literary Translation* (1985).

3.6 Comentários sobre a tradução de *Esperanza en Flores*

O conto segue a preferência de Silvina por narrações em terceira pessoa, com apenas 10 parágrafos, mas sendo estes mais extensos. Nesses trechos mais longos, predominam as descrições feitas internamente durante a narração das cenas. A linguagem é simples e corrobora com a ideia exposta por Victoria Ocampo em sua

resenha crítica na revista *Sur*, em 1937, sobre a obra *Viaje Olvidado*, quando a coletânea de contos havia sido publicada pela editora de mesmo nome. Nesta oportunidade Victoria disse: “los cuentos son recuerdos enmascarados de sueños; sueños de la especie que soñamos con los ojos abiertos. Y todo eso está escrito en un lenguaje hablado, lleno de hallazgos que encantan y de desaciertos que molestan”. Tal assertiva não agradou a Silvina, e isso de certa forma afetou a relação das duas irmãs. Entretanto, anos mais tarde, Silvina reconheceria que em seu primeiro livro de contos a escrita era mais solta, sem seguir cegamente regras formais. A própria escritora se refere a sua escrita como de “qualquer maneira” nesse primeiro livro, mas afirma que graças a essa liberdade foi permitida a existência de certos traços nas frases que ela ainda gosta tanto da obra.

E neste conto, em especial, aparecem traços e marcas que não serão tão comuns – especialmente nas obras futuras de Silvina – e que serão melhor explorados ao longo deste comentário, dentro dos aspectos microestruturais. A intenção de transpor esses traços que marcam o início da escrita de Silvina para a tradução para o português se fez bastante presente neste conto.

Quanto à tradução do título do conto, a manutenção literal deve-se ao fato de que considere que o título contém uma carga semântica e poética que não deve ser anulada. A palavra “Esperança” tem no contexto dois sentidos possíveis, e, compreendi que a manutenção do título e – consequentemente - dos sentidos embutidos nele é importante para a construção coerente do texto. Esperança é o nome de uma das personagens principais e sua relação com as flores vai desde a simbologia das flores como algo sensível, puro e belo que se relaciona com a inocência e delicadeza da Esperança, a sua ligação com a morte e a despedida, já que a morte do esposo de Esperança é relatada no início do conto. Mas “esperança” também pode ser entendida como o sentimento que uma personagem principal deposita na presença do outro, já que o menino e a senhora enxergam um ao outro como esperanças, um para sua própria proteção, outro como escape da solidão. Além da relação, já explicitada, entre a palavra “esperança” e “flores” há outra ligação que induz, inclusive, a escolha do nome de outra personagem. O menino que se apoia e se refugia na viúva Esperança se chama “Floriano”. Esse nome tem sua origem no latim “*Florianus*” e significa: da natureza da flor. O título sugere (além de tudo já apresentado) que há uma ligação entre as duas principais personagens: Esperança e

Floriano, e também que a esperança da viúva está no garoto Floriano, o que tem trazido mais cor e vida aos seus dias insossos desde a morte de seu marido.

A tradução dos nomes próprios no conto se deu de forma um pouco híbrida. Nomes de lugares foram mantidos, como por exemplo o bairro “Chacarita” no parágrafo 1. Nomes próprios de personagens secundários também foram mantidos. O nome do fruteiro Valentini, por exemplo, no parágrafo 7, remete a um homem italiano, o que é importante para a marca cultural do texto, pois na época retratada no conto, uma grande parcela da população de Buenos Aires era composta por imigrantes italianos que trabalhava especialmente no comércio. Já os nomes dos protagonistas foram traduzidos, pois entendo que a simbologia dos nomes “Esperanza” e “Florián” seria melhor compreendida caso os nomes estivessem em português, e toda a ligação semântica entre ambos ficaria mais clara, conforme foi explicitado no parágrafo anterior.

Ao narrar fatos cotidianos indo de encontro aos traços fantásticos de sua escrita, Silvina praticamente não utiliza diálogos, apenas reprodução de falas, o que é justificado pela intenção de contar memórias. Seus contos são, antes de tudo, lembranças em forma de mimeses do cotidiano, de maneira subjetiva quanto à interpretação da significância de diversos elementos, mas objetiva na intenção de reproduzir na narração apenas aquilo que irá representar algo significativo.

Sobre os aspectos internos do texto (microestruturais), começo essa análise pelos aspectos gramaticais. Línguas próximas, especialmente línguas latinas, necessitam de uma atenção maior especialmente com as mudanças verbais. Por serem línguas muito próximas, a tradução do par de línguas espanhol/português pode apresentar dificuldades veladas, que passam frequentemente despercebidas devido à similaridade entre as línguas. No exemplo 1, parágrafo 1 do conto, o adjetivo “desvelada” se refere a um estado em que a personagem se encontra acordada, sem conseguir dormir, mesmo que tenha passado o dia todo com sono. O verbo “quedarse” assim como “encontrar-se” em português, transmite a ideia de estado, assim, o núcleo da oração é nominal. A tradução literal de “se quedaba” traria um estranhamento para a frase, pois daria a ideia de que era um hábito noturno de Esperanza e não uma situação pontual. No exemplo 2, também no parágrafo 1, “chistaba” foi traduzido por “atraía” por considerar que o efeito do verbo “atrair” deixa a frase mais imagética do que a expressão “chamar atenção”, por exemplo. Este conto explora bastante a visão

pictórica de Silvina da vida, influenciada pelas suas habilidades plásticas, e tal característica é especialmente notada no primeiro livro de contos de Silvina, com contos que em determinados momentos nos oferecem uma sinestesia artística. O exemplo 3 está no primeiro parágrafo e contém um verbo pronominal: “durmiéndose”. Na tradução, mantive o gerúndio, e a literalidade do verbo, mas retirando o pronome, já que na língua portuguesa este não é o caso de um verbo pronominal, o que gerou a necessidade da mudança nas proposições que fazem a ligação entre o verbo e o complemento. No exemplo 4 (parágrafo 1), não é possível compreender o sentido da locução verbal “había hecho rogar” sem voltar à frase anterior. Nas frases que a antecedem, é informado que as amigas de Esperanza insistiam que ela saísse de casa, se distraísse. Logo, “rogar” assume um sentido de implorar, insistir com mais intensidade. Como a construção da locução verbal não encontra correspondência de forma na tradução, optei por colocar somente um verbo, que transmite a ideia do verbo central do texto-fonte, modificando o tempo verbal para o pretérito imperfeito do subjuntivo, com ideia de uma ação passada, mas conseqüente de outra ação também passada: “implorassem”. O quinto exemplo está no início do parágrafo 2. Ao traduzir “golpeava” por “batia”, o sentido se mantém, pois em português, “golpear” sustenta mais o sentido de dar golpes, pancadas ou socos violentos, em contextos de luta corporal, e não é compatível com o sentido de “tocar a porta” para anunciar a presença de alguém, sem necessariamente dar golpes violentos contra a porta. Contudo, essa tradução implica numa mudança de regência verbal, pois “se golpea” algo, mas “se bate” em alguma coisa.

Quadro 14 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Esperanza en Flores

	Esperanza en Flores	Esperança em Flores
01	(...) Esperanza se quedaba desvelada (...)	(...) Esperança se encontrava acordada (...)
02	La lámpara de kerosene chistaba a la noche (...)	A lâmpada de querosene atraía a noite (...)

03	(...) después de haber pasado el día durmiéndose en los rincones.	(...) depois de haver passado o dia dormindo pelos cantos.
04	Uno, dos, tres, Esperanza se había hecho rogar , y después por fin había salido hasta la plaza de Flores (...)	Um, dois, três, Esperança fez com que implorassem , e depois, por fim, havia saído até a praça de Flores (...)
05	(...) alguien golpeaba la puerta de entrada.	(...)alguém batia na porta de entrada.

Fonte: elaborado pela autora

Alguns substantivos não encontram correspondência exata na tradução em outros substantivos, sendo necessário transformar esse único substantivo em um conjunto de palavras que o explique. Em um trecho do parágrafo 1 temos “Hermanas del almacenero”. A profissão “almacenero” não encontra uma tradução usual. Existe o vocábulo armazenista, mas ela se refere ao responsável pelo registro burocrático e sistemático das mercadorias e itens armazenados. No Brasil, a profissão a qual o texto faz referência é assinalada sempre pela expressão “dono do armazém” ou “dona da vendinha”, em um contexto mais informal. Ainda sobre a escolha vocabular, também no parágrafo 1 traduzi “ramas” por “galhos”. A palavra “rama” pode ser traduzida por “ramo”, mas, no português, esse vocábulo é mais utilizado quando nos referimos a uma parte de uma planta menor, como a parte de um caule. E pelo contexto e especialmente pela frase anterior, fica explícito que é a parte de uma árvore, sendo o termo “galho” mais adequado.

No final do parágrafo 1, há uma marca de oralidade que acima de tudo é uma das poucas marcas de informalidade tipicamente rio-platense. Em espanhol, “tú” é a pessoa do discurso utilizada em contextos informais, em contraposição a “usted” que é mais formal. Entretanto, especialmente em países rio-platenses (Argentina e Uruguai) ao invés do “tú” existe um outro sujeito que ocupa a segunda pessoa do singular em situações informais e do cotidiano: “vos”. Isso caracteriza o fenômeno linguístico chamado “voseo” e na situação encontrada é o caso do voseo dialético da região rio-platense, já que em outros países da América Latina o “voseo” pode ter um uso e significado distinto do que se apresenta neste conto. O pronome não é

explicitado mas a marca se nota por causa da conjugação verbal em “Esperanza, no podés seguir así.” Segundo a norma-padrão da gramática espanhola, o correto com o uso de “tú” seria “Esperanza, no puedes seguir así”. Na tentativa de manter essa marca da oralidade típica argentina, na frase seguinte utilizei uma marca da oralidade brasileira na frase “Você tem que se conformar com o destino”. E em todo esse trecho, a conjugação foi utilizando a segunda pessoa do singular da variante brasileira: você. Também é notável a mudança na expressão de alerta “te vas a enfermar” para uma que transmita essa ideia, mas que, vocabularmente, se distancia um pouco da expressão do texto-fonte: “vai acabar doente! ”. A tradução integral desse trecho, portanto:

Quadro 15 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Esperanza en Flores

Esperanza en Flores	Esperança em Flores
"Esperanza, no podés seguir así. Esperanza, no podés seguir así, te vas a enfermar . Hay que conformarse al destino"	“Esperança, não pode continuar assim! Esperança, não pode continuar assim, vai acabar doente! Você tem que se conformar com o destino”,

Fonte: elaborado pela autora

No parágrafo 2, os olhos do menino são caracterizados como “ojos dormidos” quando ele chega à casa de Esperanza com sono. Na tradução, apesar de se usar a expressão “olhos semiabertos” frequentemente na língua portuguesa, traduzi para “olhos adormecidos” para que o sentido de sonolência fosse preservado, além de conservar a poética natural do adjetivo “dormidos”. Também nesse parágrafo, há o trecho “cuando la madre lo despertó sacándolo a tirones” que foi traduzido para “quando a mãe o acordou, tirando-o a força”. O verbo “despertar” existe na língua portuguesa mas designa uma maneira mais suave e natural de acordar. Como fica explícito no trecho que o menino acordou de forma involuntária e que esse ato foi provocado por outra pessoa, fica mais claro utilizar a expressão “a mãe o acordou”. Além disso, a presença da expressão “sacándole a tirones” se refere a um movimento brusco de tirar, remover algo ou alguém de lugar. Para o português, a expressão “a força” foi utilizada para reforçar a ideia de ato involuntário e induzido por outra pessoa. No final deste trecho, ainda existe o verbo “alcanzar” que pode ter o sentido literal na

língua portuguesa, mas que no trecho em questão significa “basta” “ser suficiente”, o que só pode ser compreendido com a contextualização. A comparação entre os trechos está a seguir:

Quadro 16 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Esperanza en Flores

Esperanza en Flores	Esperança em Flores
Florián dormía en la cama de su hermana, no hacía ni media hora, cuando la madre lo despertó sacándolo a tirones : había visitas y no alcanzaban las camas.	Floriano dormia na cama de sua irmã, não havia nem meia hora, quando a mãe o acordou, tirando-o a força : havia visitas e não tinham camas suficientes.

Fonte: elaborado pela autora

Outra expressão que aparece no parágrafo 4 é a expressão “Hacer la rabona”, utilizada por um grupo composto por ladrões ou delinquentes de Buenos Aires, do fim do século XIX, que possuíam um dialeto próprio, um “lufardo” sendo essa uma das suas gírias. Tal expressão perdura até os dias de hoje e é utilizada quando se quer dizer que alguém falta com alguma obrigação ou dever, ignorando aquela obrigação. A expressão aparece novamente ainda no parágrafo 4 e conforme demonstra o segundo exemplo, dessa vez a expressão assume um sentido de fazer-se de vítima, desfavorecido, em prol de obter alguma vantagem.

Traduzindo os trechos, temos:

Quadro 17 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Esperanza en Flores

	Esperanza en Flores	Esperança em Flores
01	Florián se hacía la rabona y pedía limosna en la calle, desviando un ojo.	Floriano se fazia de desentendido e pedia esmola na rua, desviando um olho.
02	No hubiera admitido ni siquiera el sufrimiento o el hambre de un chico que se hace	Não havia admitido nem sequer o sofrimento ou a fome de um menino que se faz de coitado,

	la rabona pidiendo limosna con un ojo voluntariamente tuerto.	pedindo esmola com um olho voluntariamente vesgo.
--	---	---

Fonte: elaborado pela autora

Sobre o “lunfardo”, Mario Teruggi diz que é uma fala popular argentina composta por palavras e expressões que não estão registradas nos dicionários castelhanos correntes. Os “lunfardismos” são próprios de uma camada mais popular e marginal da sociedade. (TERUGGI,1974, p. 26 – 28)

Tanto a cultura argentina como a cultura brasileira têm raízes fortes no cristianismo, especialmente no catolicismo. No parágrafo 4, a referência ao Menino Jesus ao comparar os olhos de Floriano aos olhos de um Menino Jesus é uma metáfora fácil de ser mantida justamente pela compatibilidade cultural e religiosa entre os dois países. A figura do Menino Jesus transborda pureza, inocência e induzia os espectadores à compaixão.

Quadro 18 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Esperanza en Flores

Esperanza en Flores	Esperança em Flores
Sólo la virtud inocente de los ojos de Florián, igual a los ojos de un Niño Jesús , le ganaba el corazón, hasta hacerlo sentar a veces sobre sus escasas faldas a las doce de la noche cuando estaba sola.	Somente a virtude inocente dos olhos de Floriano, igual aos olhos de um Menino Jesus , lhe ganhava o coração, até fazê-lo sentar-se às vezes sobre suas escasas saias à meia-noite, quando estava sozinha.

Fonte: elaborado pela autora

Ainda no trecho acima, é notável a minha escolha, enquanto tradutora, de não corrigir o erro de pontuação da autora. Conforme comentado por Victoria Ocampo em sua resenha crítica sobre a obra *Viaje Olvidado*, Silvina deixou transparecer alguns aspectos informais de um relato quase oral. Inicialmente, eu havia optado por isolar o advérbio de frequência “às vezes” por vírgulas, para manter o trecho totalmente dentro da norma padrão da língua portuguesa, mas reconsiderarei minha intenção e decidi manter a ausência da pontuação, por acreditar que essa é uma marca idiossincrática da escritora, especialmente em sua fase inicial.

Explorando mais um pouco da temática religiosa de algumas cenas do conto, acredito novamente que a aproximação cultural e religiosa entre Brasil e Argentina permitiu a tradução sem necessidade de explicações que esclarecessem algumas referências religiosas, como no seguinte trecho no final do parágrafo 4:

Quadro 19 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Esperanza en Flores

Esperanza en Flores	Esperança em Flores
Entonces, creyendo salvarlo de su familia, le enseñaba oraciones que venían escritas detrás de las estampas , con veinte, cuarenta, cincuenta días de indulgencias.	Então, acreditando salvá-lo de sua família, ensinava-lhe orações que vinham escritas atrás dos santinhos , com vinte, quarenta, cinquenta dias de indulgências.

Fonte: elaborado pela autora

Nessa situação, “estampas” são os cartões impressos que possuem orações, homenagens, dedicatórias ou devoções católicas no verso de uma imagem de um santo ou cena religiosa. Apesar da palavra “estampa” existir no português, nesse contexto o objeto em questão é popularmente chamado de “santinho” no Brasil.

No final do parágrafo 5, na frase “Y él había tenido que limpiar el excusado”, duas traduções eram possíveis a respeito do vocábulo “excusado” que pode significar privada, vaso sanitário ou pode se referir ao banheiro, enquanto cômodo. Para a situação, considerei mais conveniente a primeira opção. O termo “excusado” é considerado arcaico e também formal, existindo palavras mais populares para se referir a esse objeto, em espanhol, como: “retrete” ou “inodoro”. Percebe-se, portanto, que Silvina Ocampo ao mesmo tempo em que utiliza expressões mais populares também deixa marcas formais e de seu próprio ambiente e classe social e intelectual. Sua escrita, afinal, não segue um padrão ou regras rígidas.

Analisando um trecho do parágrafo 7, temos:

Quadro 20 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Esperanza en Flores

Esperanza en Flores	Esperança em Flores
Había gastado el peso en cinematógrafo, masitas y tranvía;	Havia gastado o dinheiro com cinema, biscoitinhos e com o bonde;

Fonte: elaborado pela autora

Nessa frase, existem algumas referências temporais, que evidenciam por si só a época em que a narração se passa. Primeiro, o termo “cinematógrafo” pode se referir ao aparelho antigo utilizado para capturar e exibir imagens, mas também era utilizado para se referir aos cinemas antigos. Para o contexto, é muito mais possível que o dinheiro do garoto tenha sido gasto com cinema e não com o objeto. Já a palavra “masitas” é um termo utilizado em determinados países da América Latina (Argentina, Bolívia, Paraguai, República Dominicana e Uruguai) para se referir a pequenos biscoitos. No espanhol praticado na Espanha, o termo utilizado é “galletas” ou “galletitas”. Portanto, o vocábulo é uma das marcas que identifica o texto como latino-americano, mais especificamente, argentino. Já a palavra “tranvía” é outro marcador de época, mas além disso um marcador cultural do conto, pois nos dias de hoje, bondes não circulam mais pela cidade de Buenos Aires como no início do século XX. Desde 1961 os bondes foram excluídos do plano urbanístico da cidade, que priorizou trens e metrô. Na verdade, apenas no bairro de *Caballito* quatro bondes foram resgatados e restaurados, recuperando a antiga arte que os caracterizava, com o intuito turístico e cultural e circulam em determinados horários, realizando viagens curtas por um bairro que ainda conserva um visual mais calmo, com casarões antigos. O bonde é uma referência pitoresca à Buenos Aires do início do século XX, o que ilustra com propriedade um conto de Silvina que prioriza a imagem transportada por suas palavras nessa narração.

No parágrafo 8, aparecem alguns vocábulos específicos de um nicho profissional, e também uma referência a uma caracterização popular. Seguem os trechos:

Quadro 21 - Comparação entre excerto do texto original e da tradução de Esperanza en Flores

	Esperanza en Flores	Esperança em Flores
01	Esperanza guardó el tejido en una canastita . Uno, dos, tres, cuatro, cinco puntos faltaban para terminar la fila , y eso la iba a desvelar.	Esperança guardou o tecido em uma cestinha . Um, dois, três, quatro, cinco pontos faltavam para terminar a fileira , e isso ia tirar-lhe o sono.
02	(...) era un modo honrado de ganarse la vida, y no como estas malas mujeres, estas mujeres de la calle .	Enquanto isso, venderia seus tecidos; era um modo honrado de ganhar a vida, e não como estas más mulheres, estas mulheres da vida .

Fonte: elaborado pela autora

No exemplo 1, “canastita” poderia ser traduzida por “canastrinha”, que é um tipo de cesta feita de madeira ou verga, mas é um termo pouco utilizado. A polissemia da palavra permite inclusive que ela se refira a um jogo de cartas. Dessa forma, optei pela tradução “cestinha” para deixar a intenção do vocábulo muito mais clara. Neste mesmo trecho, a palavra “fila”, é um termo pertencente a vocábulos de costura. As possíveis traduções para a palavra seriam: fileira, linha ou carreira. Os três termos designam o conjunto de pontos que se faz durante uma atividade de costura. A opção pela palavra “fileira” foi por ser usual e estar mais próxima da formação da palavra no texto-fonte. No exemplo 2, a expressão “mujeres de la calle”, se fosse traduzida literalmente, poderia dar a impressão de ser uma referência a mulheres que residem na rua. No português coloquial, quando a intenção é se referir a mulheres que praticam a prostituição como ofício, o termo mais usual é “mulheres da vida”.

No parágrafo 9, o menino procurava um espaço para dormir na cama da irmã no trecho “(...) con la esperanza de encontrar sitio para él.” A tradução de “sitio” nessa situação seria corretamente correspondida pelos vocábulos “espaço” ou “lugar”, mas pelo uso e informalidade, optei pelo termo “canto”.

Neste conto, Silvina trabalha a temática na inocência dentro do contexto da infância em um jogo de trocas de personalidade entre adulto e criança. A linha que separa a infância da fase adulta, nos contos de Silvina, é muitas vezes muito fina e sensível, e a relação entre esses dois mundos é mais flexível. As crianças não são

necessariamente inocentes e podem ser, inclusive, perversas. A crueldade pode estar presente no caráter e nas atitudes de algumas personagens crianças, mas as mesmas também são vítimas de crueldade, especialmente no meio familiar e doméstico. São crianças que são submetidas a rotinas e obrigações de adulto. Em *Esperanza en Flores*, o garoto Florián desde cedo precisa ganhar dinheiro nas ruas por meio de esmolas para contribuir com a renda familiar. Na escola, ele é insultado verbalmente pela professora e também agredido fisicamente (parágrafo 6). Nessa época, eram comuns os castigos escolares incluírem esses gestos cruéis, o que também já foi bastante popular no Brasil, e, portanto, a tradução dessa situação não causa estranhamento ao leitor brasileiro que conscientemente situa essa atitude à época de sua ocorrência, sendo essa uma das importâncias de se deixar claro para o leitor do texto-alvo marcas de temporalidade e local onde ocorre a narração. A condição de ser uma criança que tem deveres de um adulto e consequências que violem sua integridade, leva Florián a aprender desde cedo que a farsa e a criação de uma aparência que gere compaixão e pena em outras pessoas irá lhe trazer mais chances de obter dinheiro e doações, de se beneficiar de algo. Desde muito novo o menino aprende a mentir e a enganar outras pessoas, mas ao mesmo tempo ele não entende algumas situações, pois a ingenuidade de uma criança ainda existe dentro dele e convive com seu conhecimento prematuro de táticas ilícitas de obter vantagem. Por outro lado, a viúva Esperanza demonstra uma pureza que não é comum em adultos. Além de ser enganada por Florián, Esperanza se encontra em um estado de ainda mais compaixão e de poucas ambições após a morte de seu marido. Assim, Esperanza é sinônimo também de inocência, enquanto Florián tem consciência de que ilude e engana a senhora com o intuito de não desmanchar a boa imagem de si que gerou na visão de Esperanza e que a leva a ser tão amorosa e cuidadosa com o menino. Contudo, a ironia de Silvina se concretiza no momento em que é explicitado que Florián possui uma ingenuidade e inocência ao não entender a profissão de suas irmãs e o que falam sobre elas. O garoto não entende que tipo de virtude elas possuem. Apesar de toda a esperteza e crueldade para seu próprio proveito, apesar das mentiras contadas para gastar o dinheiro com coisas que ele gosta, Florián ainda não compreende alguns assuntos adultos. A inocência de sua infância não foi totalmente corrompida. Durante todo o texto, a narração em terceira pessoa intercala narrações dos pontos de vista do garoto ou da viúva, e essa interação promove uma

comparação entre os dois mundos, mas também uma quebra dos limites e dos paradigmas que associam sempre inocência à infância e crueldade à fase adulta. Traduzir um conto que ilustra essa conversa entre ambos os mundos é promover uma discussão silenciosa dentro de si enquanto leitor dos estereótipos de cada fase da vida. A tradução é, então, uma consequência dessa leitura e desse entendimento.

3.7 Os Discursos de Acompanhamento propostos para a tradução da seleção de contos de *Viaje Olvidado*

Foram produzidos um prefácio, uma nota da tradutora e notas de rodapé para acompanhar as traduções dos contos. As notas de rodapé se encontram no corpo das traduções, que constam no apêndice A, e foram projetadas pensando-se em três categorias de notas: notas de referências geográficas, as notas lexicais, no geral, e as notas semânticas. O prefácio reúne informações biográficas e bibliográficas sobre Silvina Ocampo, apresentação das temáticas dos contos selecionados e uma visão inicial sobre cada conto. Além de apresentar uma visão sobre a narrativa de Silvina Ocampo. A nota do tradutor introduz uma visão resumida e simplificada sobre o processo tradutório executado e algumas particularidades da escrita de Silvina Ocampo.

3.7.1 Prefácio à *Seleção de contos de Viaje Olvidado (Silvina Ocampo, 1937)*

Silvina Inocencia María Ocampo y Aguirre nasceu em 21 de julho de 1903, em Buenos Aires. Era a mais nova de seis irmãs (Victoria, Angélica, Francisca, Rosa, Clara Maria e Silvina). Seus pais foram Manuel Ocampo e Ramona Aguirre e sua família pertencia à classe alta de Buenos Aires, o que lhe permitiu estar sempre envolvida com os círculos culturais argentinos e o que lhe proporcionou uma educação, desde cedo, propícia para desenvolver suas vocações artísticas. Sua família por parte de pai tinha grande tradição política e aristocrática, e sua mãe tinha uma grande sensibilidade, fruto de seu talento musical e gosto pela jardinagem. Silvina foi alfabetizada primeiro na língua francesa, e depois na língua inglesa, e só depois teve um contato mais intenso com a língua espanhola. Desde criança, seus professores particulares lhe exigiam produções textuais que já denunciavam seu talento como escritora, mas foi com as artes plásticas que Silvina deu seus primeiros passos artísticos: estudou pintura e desenho na França, tendo aulas com o famoso

pintor italiano Giorgio de Chirico. Silvina se identificava com o movimento surrealista e isso gerou uma influência pictórica em suas obras literárias.

Foi poetisa, narradora e tradutora. Também colaborou com a revista *Sur*, de sua irmã Victoria Ocampo, que daria origem à editora *Sur*, a qual publicou o primeiro livro de contos de Silvina Ocampo: *Viaje Olvidado* (1937). O início da carreira literária de Silvina está ligado à influência de sua irmã Victoria e também de seus amigos Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares. Este último se tornaria seu esposo em 1940. Juntamente com Bioy e Borges, Silvina publicou, ainda em 1940, a obra *Antología de la literatura fantástica*, obra que contém 75 contos selecionados pelo trio, e que reúne contos de autores de várias nacionalidades.

Somando as obras publicadas em vida, produzidas por Silvina ou em parcerias, e as coletâneas póstumas de suas produções, são mais de trinta obras publicadas, dentre as quais se destacam: *Viaje Olvidado* (contos, 1937), *Enumeración de la patria* (poesia, 1942), *Autobiografía de Irene* (contos, 1948), *Los traidores* (teatro, em colaboração com J.R. Wilcock, 1956), *La Furia* (contos, 1959), *Las invitadas* (contos, 1961), *Lo amargo por Dulce* (poesia, 1963), *Los días de la noche* (contos, 1970), *Árboles de Buenos Aires* (poesia, 1979), *Y así sucesivamente* (contos, 1987), *Cornelia frente al espejo* (contos, 1988).

Ganhou diversos prêmios, dentre eles o *Premio Nacional de Poesía*, em 1962, por *Lo amargo por Dulce* e o *Gran Premio de Honor de la SADE*, em 1992.

Silvina escreveu até mesmo na velhice, após o diagnóstico do Mal de Alzheimer, época da publicação dos dois livros de contos *Y así sucesivamente* (1987) e *Cornelia frente al espejo* (1988). A escritora faleceu em 14 de dezembro de 1993, em sua cidade natal, aos 90 anos.

A obra *Viaje Olvidado* (1937) é composta por contos narrados em tom lírico e com uma beleza artística e visual de quadros de pintura, com cores aquareladas, já que a escritora explora bastante as descrições de imagens e cores, especialmente nesta obra. A escritora utiliza uma linguagem com traços da coloquialidade, distante de convenções e rígidas regras, e uma prosa bastante pictórica. É considerada uma obra autoficcional, pois possui elementos da autobiografia, por meio de um lirismo que remete a vários pontos da própria vida de Silvina, mas esses elementos são dotados de uma imaginação fantasmagórica.

É uma obra que antecipa as características de Silvina ao longo de sua vida literária por conter contos curtos que ilustram a visão distorcida da realidade e temas que permitem o uso do humor e da ironia para tratar de crueldades. Os contos selecionados para essa coletânea em língua portuguesa se unem pela temática da infância. É na figura infantil que Silvina evoca a reflexão da coexistência da inocência com a crueldade, e o encontro com fatos que aterrorizam, em fatos cotidianos e ambientes familiares (e outros nem tanto) que a escritora leva o leitor a uma indagação interpretativa, sem a necessidade de esclarecer todos os pontos, mas intrigando a cada um que se deixa envolver em sua narrativa. O caráter pictórico de seus textos se deve a um talento bastante peculiar ao intercalar cenas pacíficas do cotidiano com outras em que o horror se sobressai. Há momentos em que as imagens são diluídas, já em outros, estão mais consistentes e vívidas, como em uma verdadeira pintura inusitada surrealista. A morte, os sonhos com características de pesadelo, a violação, os traumas, dentre outros temas são explorados nesta obra se relacionando com personagens que são crianças ou pré-adolescentes, sem limitá-los a uma visão inocente e superficial, típica de adultos.

A Literatura Fantástica de Silvina Ocampo não vê a necessidade de separar o real do irreal, ou de explicar os fatos, fenomenologicamente. Entretanto, o fantástico habita na incerteza, sem que se opte por uma ou outra alternativa. Em determinados momentos pode haver uma certa vacilação, e nem a personagem nem o leitor sentem a necessidade de explicar os fenômenos que ocorrem dentro das narrativas de Silvina, mas o leitor precisa se deparar com um certo estranhamento que traga uma dualidade de ideias, alcançando, assim, o fantástico. A principal característica fantástica na escrita de Silvina se dá na capacidade de deixar o leitor confuso, atônico. O fantástico na América Latina, especialmente dos representantes argentinos, se dá muito mais na forma com que o leitor e a obra se relacionam do que com a presença de elementos considerados fantásticos ao longo do texto. No universo literário de Silvina, o fantástico é também um desvio do que é considerado convencional, é uma transgressão de normas. O resultado dessa tendência sem forma pré-estabelecida ou prevista são contos sem desfechos, com finais inconclusos ou abertos e uma narrativa que deixa muitas dúvidas e interrogações para o leitor.

Silvina produziu bastante também em outros gêneros textuais, mas com os contos ela sentia mais comodidade e, assim, gerava mais possibilidades. Os contos

selecionados de *Viaje Olvidado* para essa coletânea são: *Viagem esquecida*, *O passaporte perdido*, *A rua Sarandi* e *Esperança em Flores*. Todos eles possuem um foco narrativo na infância, o que permite o desenvolvimento de temáticas que dialogam com esse tema central, que os une, de maneira particular. Cada conto explora uma fase e subtemas distintos, mas todos dentro do mesmo universo.

O conto *Viagem esquecida* dá nome ao título da obra e evoca um esforço de uma menina de pouca idade para recordar o dia de seu nascimento. Silvina aproveita a frequente pergunta que as crianças pequenas fazem a respeito da origem dos bebês para desenvolver uma atmosfera de crueldade de outras crianças mais velhas, que tentam desiludir a teoria pura da menina protagonista. A narrativa possui muitas metáforas que colaboram para a ilustração de uma visão infantil e colorida do mundo, mas com referências e reflexões voltadas, claramente, para a mente adulta, pois a conversa textual se dá entre um narrador e um leitor adultos, observando reações de uma criança. Nessa busca por memórias há espaço para análise da crueldade de personagens secundárias e para a indagação da veracidade de recordações, em uma narrativa poética que leva até uma desilusão.

Em *O passaporte perdido*, a protagonista já é uma pré-adolescente que convive com as fantasias de uma criança e a descoberta da vaidade de uma futura mulher. Claude está empolgada por realizar sua primeira viagem sozinha e se agita com a responsabilidade de carregar e cuidar de seu passaporte. Acreditava que sem o passaporte ficaria presa naquele navio no qual viajava para sempre, até o dia do seu naufrágio. A menina analisa o universo ao seu redor, no caso, o ambiente limitado que era o transatlântico em que viajava. A protagonista convive com o medo, com o encanto e com o desafio de se comportar de forma distinta com a que estava acostumada, pois essa viagem representava uma grande mudança em si mesma. A inocência da garota convivia com uma maturidade que ultrapassa o aspecto físico. Uma premonição, uma descrição de cenas de pavor e, finalmente, o encontro com o que mais temia. As descrições são bem detalhistas, principalmente no que se refere às cores que compõem o ambiente da narração, mas permitindo uma sinestesia bastante explorada pela escritora.

A narrativa de *A rua Sarandi* se diferencia em alguns aspectos. Primeiro, por ser em primeira pessoa, segundo, por ser apresentada em dois tempos cronológicos distintos: a fase adulta e presente da protagonista e cenas do passado, de sua

infância. Passado e presente acontecem no mesmo cenário e a vida da protagonista parece estar estagnada desde sempre. A vida apenas passa, os dias se cumprem e as tarefas domésticas também. Lembranças de um passado que a assombra desde seus primeiros anos e que arrancaram dela os sonhos e a coragem. O medo a domina e a vida não é mais do que a espera pelo fim.

Esperança em Flores é como um jogo! O início de cada parágrafo é como o início de mais uma rodada de uma brincadeira de pique-esconde. Entretanto, não se sabe onde está a verdadeira inocência. Estaria na criança que não compreende alguns comentários maldosos e julgadores dos adultos, mas que já sabe mentir e enganar para proveito próprio, ou estaria em uma viúva, vivida se levarmos em considerações os anos, mas pura de alma e coração, que não enxerga a maldade e a mentira mesmo quando estão tão próximas? O menino e a mulher estão ligados por laços de uma dependência construída em cima de suas fraquezas e necessidades. Neste conto, o jogo também é de palavras.

Histórias, às vezes, sem desfechos, mas que convidam o leitor a uma interpretação ativa que exige atenção e envolvimento em cada cena. E é essa liberdade de escrita que torna cada conto de Silvina único e que compõe o núcleo de sua genialidade.

3.7.2 Nota da Tradutora

A presente tradução de alguns contos do primeiro livro de Silvina Ocampo, *Viaje Olvidado*, busca apresentar a escritora para o leitor de língua portuguesa, especialmente o leitor brasileiro. O leitor brasileiro já conhece outros nomes da literatura fantástica argentina como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Adolfo Bioy Casares, mas o nome de Silvina ainda é pouco conhecido.

Escritora de um vasto acervo bibliográfico e possuidora de uma imaginação inesgotável, é importante que o leitor brasileiro conheça suas particularidades. Sua linguagem é um suporte para suas narrações de fatos e imagens retorcidas.

Traduzir e selecionar contos de Silvina são tarefas que exigem além do conhecimento da língua uma reflexão quanto à linguagem da escritora, uma aceitação das suas temáticas e uma disponibilidade de que o tradutor se veja, antes de tudo, como um leitor. Assim, a interpretação e o envolvimento do leitor são aspectos

fundamentais para se conseguir transmitir a narrativa de Silvina, o que já é exigido, normalmente, em leituras fantásticas.

Para a tomada de decisões mais conscientes durante o processo tradutório, recorri a uma análise de todo o grande sistema que envolveria uma tradução para o Brasil de contos fantásticos de Silvina Ocampo: conhecer, analisar e buscar justificativas em traduções de textos de escritores contemporâneos a Silvina, do mesmo sistema literário que ela; Identificar escritores brasileiros que agregaram fatores fantásticos à sua escrita e como esses fatores se faziam presentes; Conhecer a história de Silvina, sua infância e sua relação com aquilo que escrevia; Buscar depoimentos da própria autora para compreender até onde seus contos são autoficcionais, dentre outros caminhos que puderam ser explorados para que a condução dessas traduções fosse algo consciente e com objetivos e caminhos claros.

É importante salientar também que a linguagem de Silvina possuía poucas marcas regionais, apesar de ser composta por narrações notadamente coloquiais. Também é possível identificar referências geográficas locais e alguns vocábulos bem particulares da fala rio-platense. Com o objetivo de aprofundar a leitura dos textos selecionados e de proporcionar um entendimento maior em trechos que demandam o conhecimento de termos específicos, foram elaboradas notas de rodapé, que são de leitura voluntária, para os leitores que sentirem a necessidade ou o desejo de utilizar esse recurso.

MAUI CASTRO

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para esta dissertação, foram selecionados quatro contos fantásticos de Silvina Ocampo de sua primeira obra de contos *Viaje Olvidado* (1937): *El pasaporte perdido*, *Viaje olvidado*, *La calle Sarandí* e *Esperanza en Flores*. Os contos foram traduzidos e alguns discursos de acompanhamento foram produzidos para somar a essas traduções. O processo tradutório gerou comentários de aspectos relevantes para o próprio entendimento da tradução. Além disso, comentar os textos selecionados foi um ato embasado em análises de outros fatores que os circundam e compõe o grande sistema do qual fazem parte.

Tendo como objetivo principal apresentar Silvina Ocampo para o leitor brasileiro, foram traçados objetivos secundários que contribuiriam para a realização da pesquisa de maneira satisfatória. A pesquisa bibliográfica realizada permitiu a identificação de razões para traduzir contos de Silvina e caminhos para esse processo. A escritora compõe o cânone literário argentino e a inserção de suas obras no sistema literário de traduções para o Brasil enriquece o conhecimento do leitor brasileiro por um gênero que não foi tão desenvolvido no país: a literatura fantástica. Além de explorar fatores que circundavam os textos, mas que se encontravam fora deles, analisar internamente os aspectos dos contos selecionados e relacionar isso à tradução proposta foi o ponto explorado com mais detalhes. Produzir uma tradução que interessasse ao provável público leitor brasileiro de Silvina precisou ser um ato consciente, fundamentado e funcional e para isso, produzir discursos de acompanhamento como prefácio e notas enriqueceriam o material produzido, fornecendo um aprofundamento sobre a obra, sobre a escritora e incentivando o leitor a entrar no seu mundo. A literatura fantástica não é um tipo de leitura que se consegue compreender sem esse envolvimento mútuo.

Para isso, os objetivos secundários que levariam à concretização da função maior deste estudo foram cumpridos por meio da aplicação do esquema de análise descrito de José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985). Nesse esquema descritivo, existem quatro fases de análises.

Primeiramente, são coletados os dados preliminares. Ao compilar informações preliminares da obra *Viaje Olvidado*, pude conhecer e comparar diversos recursos de apresentação como capas, contra-capas, quartas-capas, coleções da qual aquele volume faz parte, dentre outros aspectos visuais. Durante esse processo, percebi que

os textos-fontes possuíam paratextos e disposição morfológica que se adaptavam ao objetivo e a proposta de cada coleção, o que confere um aspecto visual distinto, em alguns casos, de acordo com cada editora. Determinadas coleções tendem a valorizar as diferenças dos contos da autora ao decorrer das suas fases de escrita, focalizando nas publicações de maior destaque. Outras objetivam reunir todos os contos em uma única coleção, já outras buscam apresentar textos inéditos ou um conjunto de estudos e entrevistas sobre a vida da escritora e relacionar esses pontos à sua escrita, o que foi bastante importante para o enriquecimento de um estudo que considera diversos pontos do sistema literário importantes e úteis para a concretização do trabalho desenvolvido. Também há uma grande diferença na necessidade de se agregar prólogos e introduções de escritores próximos a Silvina em algumas publicações e em outras constam apenas os textos, com breves referências a indicações de escritores já conhecidos por um público leitor maior. As publicações que incluem um maior número de discursos de acompanhamento se direcionam mais a estudiosos e interessados pela narrativa de Silvina do que a leitores comuns. Notei que na maioria das capas figuram fotos de Silvina, geralmente da época em que a escritora escreveu cada obra. Mas em algumas publicações também apareceram desenhos da escritora (que também era artista plástica) que transmitiam o lirismo e intimismo de Silvina. Na tradução da obra *Viaje Olvidado* para a língua italiana, citada na análise dos dados preliminares, realizada por Lucio D' Arcangelo, o desenho também se relacionava com o intimismo dos textos e ao mesmo tempo com a infância, temática central dos contos.

Nos aspectos macroestruturais, analisou-se as recorrências e também as diferenças entre os textos selecionados. Os títulos foram traduzidos, porém mantidos por meio de uma tradução mais literal. Percebi que Silvina manteve uma média de extensão nos textos da obra, pois os contos possuem, em média, onze parágrafos. Não possuem diálogos, apenas reproduções diretas e indiretas de falas das personagens. A voz narrativa é predominantemente em terceira pessoa e onisciente, mas no conto *A rua Sarandi* a narradora é a personagem principal e essa diferença causa um efeito muito importante, dando um tom ainda mais lírico e impactante à narrativa, o que é acentuado pelas temáticas envolvidas na narração. A tradução de alguns nomes próprios que ocorreu no conto *Esperança em flores se deu*, apenas, por perceber que o significado dos nomes das personagens principais possuía uma relação essencial para o entendimento de todo o contexto e sucessão de fatos, além

de uma simbologia clara no próprio título do conto. A disposição textual, a reprodução de diálogos e o caráter descritivo das narrações foram conservados na tradução, acreditando que a estética geral do texto é uma marca da escritora que deve ser conservada.

Na análise microestrutural, produzi relatos, especialmente, sobre reflexões quanto à escolha lexical. A proximidade entre a língua espanhola e a língua portuguesa anunciam uma suposta facilidade no processo tradutório, mas que pode permitir que algumas escolhas mais impulsivas prevaleçam por não ter existido a atenção demandada. Além disso, a língua espanhola possui uma grande variedade linguística não apenas entre o espanhol padrão da Espanha e o da América Latina, mas países latino-americanos apresentam uma forte diferença lexical. O texto-fonte também apresentou alguns termos exclusivos da Argentina, o que não foi muito frequente, mas quando se fez presente busquei soluções que mantivessem o caráter de algo mais coloquial e regionalizado. A escritora faz bastante uso de figuras de linguagem e expressões idiomáticas, e para estes casos o sentido foi priorizado, mas de forma que não se perdesse a identidade da escrita de Silvina. Para os textos deste primeiro livro de contos, a coloquialidade, o lirismo e a aparência pictórica dos contos caracterizam bastante a escrita de Silvina e a seleção de textos que apresentam temas que relacionam a infância a lembranças distorcidas, traumas e violações, explorações domésticas e morte foi construída com uso frequente da ironia e de um humor dosado. Os recursos utilizados por Silvina como por exemplo a constante utilização de adjetivos antes dos substantivos é vista como uma marca que traz beleza, ritmo e fluidez e na maioria das situações foi mantida essa tendência na tradução, exceto algumas raras vezes em que percebi que o significado daquela caracterização mudaria caso o adjetivo não mudasse de posição. Algumas lacunas são deixadas ao longo da narração, mas são propositais. A presença do fantástico se dá através dessa vacilação entre fatos reais e irreais, mas sem induzir o leitor a buscar um direcionamento decisivo e absoluto. A estranheza é tratada com certa normalidade ao longo de cada texto. Foram realizadas algumas mudanças na estrutura verbal, ocasionalmente, mas sempre em prol de uma clareza e identificação com a linguagem do leitor-alvo. Procedimentos, principalmente, que envolveram recategorizações, mudanças em regências verbais e a não necessidade de uso de pronomes na língua-alvo também foram feitas. As pontuações foram mantidas por acreditar que não há

diferenças significantes do uso entre ambas as línguas e também para preservar ao máximo o ritmo do texto e a identidade da pontuação utilizada por Silvina Ocampo. Dessa forma, a manutenção da pontuação não caracterizou necessariamente uma tendência que privilegiasse a cultura-fonte sobre a cultura-alvo, já que as normas de pontuação entre as duas línguas são semelhantes. Marcas de regionalismo e coloquialidade foram temas de críticas feitas pela própria irmã de Silvina, Victoria Ocampo, mas também são considerados fatores enriquecedores da obra em questão. Por acreditar que são marcas necessárias, como por exemplo o uso do “voseo” em alguns trechos, a tentativa foi de manter as marcas, as adaptando para a coloquialidade brasileira.

O entendimento de cada personagem, no papel da figura infantil para cada conto precisou ser individualizado. Em um texto a inocência era interrogada de forma inversa e pouco frequente no mundo adulto, já em outro a criança era um ser realmente inocente que buscava respostas e lembranças de um fato que não poderia, racionalmente, fazer parte de suas memórias. Dessa forma, para cada conto o leitor precisa interpretar a intenção de Silvina e se permitir envolver com a construção daquela personagem. A maldade e o horror foram estampados em personagens em graus distintos. Em *Viagem Esquecida* a maldade das crianças mais velhas é algo infantilizado, mas mesmo assim apoiado pelo narrador. Já em *A rua Sarandi* a perversidade é realmente grave e traumatizante, o que é intensificado pela narração em primeira pessoa, que permite a exposição mais clara das marcas e traumas. Mas Silvina parece não equiparar níveis de maldade ou de horror, pois em ambas as situações os protagonistas sofrem. Cabe ao leitor, em sua capacidade de entendimento real e não ficcional, saber a gravidade maior de um ou de outro. A dualidade das inocências que se completavam e precisavam uma da outra em *Esperança em Flores* se relaciona com a imagem de um espelho, típica de textos fantásticos. Mas também há um espelho em *A rua Sarandi*, onde a protagonista, já de cabelos brancos, vê a menina que fora, e que ainda é, de certa forma, na conservação dos traumas, das dores e também de uma certa pureza. A imagem da figura do Diabo, também do mundo fantástico, pode ser percebida em várias personagens ao longo desta coletânea de traduções. Em alguns contos, essa imagem é mais pesada, como no homem misterioso que viola a inocência da protagonista de *A rua Sarandi*, já em outros contos como em *Viagem Esquecida*, o diabo é uma figura infantil de alguma

das crianças mais velhas que tenta acabar com a fantasia da protagonista. Entretanto, independente da medida de gravidade ou de identificação de traços do fantástico, Silvina conseguiu demonstrar que consegue fazer o fantástico presente em ambientes comuns, em situações do cotidiano, de forma sutil e natural. O número de produções da escritora confirma a extensão de sua imaginação, que esteve com ela até seus últimos anos de vida, mesmo quando já estava doente.

Destaco também a percepção da sinestesia presente nos contos. Silvina trabalhava muito as sensações no leitor, e para alcançar isso, as descrições foram generosas e detalhadas. Sempre se descreveu cenários com muitas cores, essências e textura. A escritora utilizava objetos do cotidiano que causavam impressões sensoriais no leitor. Em *A rua Sarandi* falou-se de tecidos e de doces, mas também de lembranças amargas. A genialidade de mesclar fatores tão simples com outros tão complexos parece não ser difícil para Silvina. Na verdade, é bastante natural.

A quarta e última etapa da análise proposta envolveu o contexto sistêmico, que dialoga diretamente com as análises micro e macroestruturais. Na análise da pesquisa, desenvolvi o contexto sistêmico ao longo de todo o estudo ao incorporar conscientemente ou inconscientemente os fatos levantados sobre a vida de Silvina, as características de escrita dos escritores que compunham o mesmo grupo intelectual e suas possíveis influências, bem como as diferenças fundamentais entre nomes da literatura fantástica argentina e Silvina Ocampo. A presença de elementos fantásticos na literatura brasileira ou, em menor escala, contos tidos como autenticamente fantásticos também foi um fator que pôde ser analisado. Ao perceber o ritmo da narrativa de Murilo Rubião, por exemplo, ou os temas fantásticos mais apreciados no sistema literário brasileiro, foi possível selecionar com mais segurança os contos que representariam este trabalho de Silvina como contista. A própria análise realizada no primeiro capítulo em que se percebeu a distância de idade entre Silvina e suas irmãs, a morte precipitada de uma delas e a forma com que ela vivenciou esse momento, a visão que teve, ainda criança, sobre as diferenças entre adultos e crianças, foi inspiração para temáticas e caminhos das suas narrativas. As raras entrevistas concedidas, na qual destaco a realizada por Noemí Ulla, em que se pode ter um pouco mais de acesso a tímida e reservada Silvina, também agrega conhecimento que possibilita uma leitura mais clara e uma tradução mais consistente.

Junto à tradução dos contos, foram elaborados discursos de acompanhamento, objetivando enriquecer a fonte de informações em um material introdutório contendo contos traduzidos do primeiro livro de contos de Silvina. O prefácio possui um caráter de apresentação da escritora e um pouco da sua vida, pois fatos pessoais estão relacionados à tendência da autoficção da obra. Além disso, alguns aspectos de cada conto e da obra como um todo são instigadas no leitor que decide ler o texto de acompanhamento. Nenhuma interpretação é induzida, mas alguns pontos interessantes e fundamentais para uma reflexão completa de cada texto são antecipados. A nota da tradutora é um recurso que considerei importante somar ao conjunto paratextual para fortalecer a ideia de tradução assumida, já que acredito que esse é o caminho para uma melhor valorização desse papel e de uma visão mais clara sobre a função do tradutor. Por se tratar de uma nota direcionada ao público leitor de maneira mais ampla, não foi interessante entrar em questões mais técnicas da tradução, mas considerei válida a comunicação do viés tradutório ao explicitar a busca por recursos que estão além do texto para uma tradução mais consciente. O terceiro recurso incorporado ao material de produções paratextuais foi um conjunto de notas de rodapé. Assim como os demais discursos, sua leitura é facultativa. O leitor que se interessar por consultar as notas de rodapé encontra nelas explicações de termos que precisavam de um esclarecimento, não por serem intraduzíveis, mas por não terem uma palavra ou expressão correspondente que mantivesse a mesma estrutura semântica e morfossintática. Mas a maioria das notas foram aprofundamentos sobre bairros de Buenos Aires e termos culturais. Dessa forma, a não-leitura das notas não prejudica o entendimento do texto, mas a busca por esses recursos esclarece alguns pontos.

Dessa forma, resultou que o conjunto de aplicações de elos entre textos e discursos produzidos, função dessas produções, processo tradutório embasado na aplicação de um método específico e auxiliado por outras ideias da tradução descritiva, incluindo os fatores observáveis dentro de todo o sistema literário e cultural ou até os fatores não observáveis são questões que abrem espaço para um diálogo intertextual que enriquece os Estudos da Tradução e permite a abertura de novos caminhos. Silvina Ocampo pode ser estudada não somente sob olhares literários, linguísticos e tradutórios, sua produção é interessante para a psicologia, filosofia, ciências sociais e humanas, história, dentre outras áreas. Este trabalho busca ser um

dos elos entre sua obra e suas possibilidades, por meio de uma introdução da narrativa da escritora em um sistema literário e cultural que pouco sabe sobre Silvina Ocampo.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

- ARROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução: A Teoria na Prática**. São Paulo: Editora Ática, 2007.
- BARRENECHEA, Ana María. Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispano-americana). **Revista Iberoamericana**, Buenos Aires, v. 38, n. 80, p.391-403, jul. 1972. Trimestral.
- BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina**. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BERMAN, Antonie. **A prova do estrangeiro**. Tradução de Maria Emilia Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002 [1984].
- _____. **A tradução e seus discursos**. Tradução de Marlova Asseff. *Alea*, v. 11, n. 2, Rio de Janeiro, jul./dez. 2009.
- _____. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013 [1985]
- BIANCO, José. << Viaje Olvidado >>, *El Hogar*, Buenos Aires, 24 de setembro, 1937; resenha por José Bianco, **Ficción y reflexión**, México, F.C.E./Tierra Firme, 1988.
- BIANCOTTO, Natalia. Del fantástico al nonsense. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo. **Orbis Tertius**, [S.l.], v. 20, n. 21, p. 39-50, set. 2015. ISSN 1851-7811. Disponível em: <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv20n21a05>>. Data de acesso: 12 junho de 2017.
- BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvina. **Antologia da Literatura Fantástica**. São Paulo: Cosac Naify, 2016.
- _____. **Antología de la Literatura Fantástica**. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. **O informe de Brodie**. São Paulo: Editora Globo, 1989.
- _____. **O livro de areia**. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2012.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A Tradução Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. 157p
- BRIZUELA, Leopoldo. **Cómo se escribe un cuento**. Buenos Aires: El Ateneo, 1993.
- CASARES, Adolfo Bioy. **Histórias Fantásticas**. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2012.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronopio**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- EVEN-ZOHAR. Itamar. Polysystem studies. **Poetics today**, v. 11, n. 1. Durham NC: Duke University Press, 1990.

FINNÉ, Jacques. La littérature fantastique. **Bulletin des bibliothèques de France** (BBF), 1981, n. 7, p. 449-450. Disponível em: <<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1981-07-0449-029>>. ISSN 1292-8399.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GOULART, Audemaro Taranto. **O Conto Fantástico de Murilo Rubião**. Belo Horizonte, MG: Lê, 1995.

HOHLFELDT, Antonio Carlos. **O conto alegórico**. Conto Brasileiro Contemporâneo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981. p. 102-115.

JOZEF, Bella. **A Máscara e o Enigma**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 2006.

LAMBERT, José. «Echanges littéraires et traduction: discussion d'un projet», em J. S. Holmes, J. Lambert et R. vanden Broeck, editores, **Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies**. Leuven, Acco, 1978.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. On describing translations. In: HERMANS, Théo. (ed.) **The manipulation of literature: studies in literary translation**. New York: St Martins, 1985.

_____. Sobre a descrição de traduções. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres e Lincoln P. Fernandes. In: LAMBERT, José. **Literatura e Tradução**. Rio de Janeiro: 7letras, 2011.

LEE-JAHNKE, Hannelore; DELISLE, Jean; CORMIER, Monique C. (Org.). **Terminologia da tradução**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

MANCINI, A.; Domínguez, **La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo**, Facultad de Filosofía y Letras – UBA, Ed. 2009, Buenos Aires.

_____. **Silvina Ocampo: la literatura del dudar del arte**. Sylvia Saítta (dir. vol.), El oficio se afirma. Noé Jitrik (dir.), Historia crítica de la literatura argentina, v. 9, Buenos Aires, Emecé, 229-251, 2004.

MESCHONNIC, H. **Poética do traduzir**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Perspectiva: 2010.

MONTEIRO, Júlio César Neves. Ensino de tradução: algumas reflexões sobre a prática de tradução no par espanhol-português (141-152). In: FERREIRA, Alice M. A.; SOUSA, Germana H. P. de; GOROVITZ, Sabine (Orgs.). **Ensaio de Teoria e Prática de Tradução**. Brasília: Editora UnB, 2014.

MOUNIN, G., **Les Belles Infidèles** (1955). Lille: PUL, 1994.

OCAMPO, Silvina. **Cuentos Completos I**. Buenos Aires, Emecé Editores, 1999.

_____. **El dibujo del tiempo: Recuerdos, prólogos, entrevistas**. Buenos Aires, Ed. Lumen, 2014.

_____. **Invenções del recuerdo**. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2006.

_____. **Viaje Olvidado**. Buenos Aires, Emecé Editores, 2015.

OCAMPO, Victoria, << Viaje Olvidado >>, **Sur**, << Notas: Letras argentinas, (35), agosto 1937, p. 118-121.

OUSTINOFF, Michaël. **Tradução**: história, teorias e métodos. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2011.

PATROCÍNIO, Mauro Ferreira do. **Aprender e praticar gramática**: volume único. São Paulo: FTD, 2011.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 2006.

RUBIÃO, Murilo. **Obra Completa**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

SCHWARTZ, Jorge. (Org.). **Murilo Rubião**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

TERUGGI, Mario E. **Panorama del lunfardo. Génesis y esencia de las hablas coloquiales urbanas**. Buenos Aires: Cabargón, 1974.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

TORRES, M.H. **Traduzir o Brasil Literário**: Paratexto e discurso de acompanhamento. Tradução de Marlova Aseff e Eleonora Castelli. v. 1. Tubarão: Copiart, 2011. [: Francês].

TOURY, Gideon. **Descriptive translation studies and beyond**. rev. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995

_____. **In search of a theory of translation**. Tel Aviv: Porter Institute, 1980.

**APÊNDICE A – TRADUÇÕES PARA A LÍNGUA PORTUGUESA DE QUATRO
CONTOS DA OBRA *VIAJE OLVIDADO* (1937) DE SILVINA OCAMPO**

APÊNDICE A – TRADUÇÕES PARA A LÍNGUA PORTUGUESA DE QUATRO CONTOS DA OBRA *VIAJE OLVIDADO* (1937) DE SILVINA OCAMPO

Viagem Esquecida

Queria se lembrar do dia em que havia nascido e franziu tanto as sobrelhas que a cada instante os adultos a interrompiam para que desenrugasse a testa. Por isso nunca podia chegar até a lembrança do seu nascimento.

Os bebês – antes de nascer – estavam armazenados em uma grande loja em Paris, as mães os encomendavam, e às vezes iam elas mesmas comprá-los. Queria ver desembulhar o pacote, e abrir a caixa na qual vinham embrulhados os bebês, mas nunca a haviam chamado a tempo nas casas dos recém-nascidos. Chegavam todos torrados da viagem, não podiam respirar bem dentro da caixa, e por isso estavam tão corados e choravam incessantemente, girando os dedos dos pés.

Mas ela havia nascido uma manhã em Palermo²⁰ fazendo ninhos para os pássaros. Não lembrava de ter saído de sua casa aquele dia, tinha a sensação de ter feito uma viagem sem ônibus ou carro, uma viagem cheia de sombras misteriosas e de ter despertado em um caminho de árvores com cheiro de casuarinas²¹ onde se encontrou de repente fazendo ninhos para os pássaros. Os olhos de Micaela, sua babá, a seguiam como dois guardiães. A construção dos ninhos não era fácil; eram de vários cômodos: tinha que ter quarto e cozinha.

No dia seguinte, quando voltou à Palermo, procurava os ninhos no caminho de casuarinas. Não havia mais nenhum! Estava a ponto de chorar quando a babá lhe disse: “Os passarinhos levaram os ninhos para as árvores, por isso estão tão contentes esta manhã”. Mas sua irmã, que tinha cruelmente três anos a mais do que ela, riu, apontou com sua luva de lã para o jardineiro de Palermo que tinha um olho vesgo e que varria a rua com uma vassoura de cerdas cinzas. Junto com as folhas varria o último ninho. E ela, nesse momento, sentiu vontade de se lançar, como se ouvisse o ruído das redes do jardim da sua casa.

²⁰ É o maior bairro de Buenos Aires e também um dos mais nobres. Possui muitos bosques, árvores e pássaros. Cenário ideal para a narração de *Viaje Olvidado*. Era neste bairro que Silvina costumava brincar, quando criança, com sua irmã Clara, cinco anos mais velha, que viria a falecer quando Silvina tinha apenas seis anos de idade.

²¹ Casuarina é um gênero de espécies de árvores que possuem galhos esbeltos e delicados, contendo folhas reduzidas a escamas, o que causa um visual semelhante ao de pinheiros esbeltos. Apesar de ser um gênero natural da Australásia, algumas espécies se naturalizaram em diversas regiões, o que inclui a Argentina. É possível encontrar muitas árvores dessa espécie nos bosques de Palermo e a citação dessa árvore aparece mais de uma vez nos contos de Silvina Ocampo.

E depois, o tempo havia passado, desde aquele dia, a distanciando desesperadamente de seu nascimento. Em cada lembrança era uma menina diferente, mas que levava seu mesmo rosto. A cada aniversário seu, aumentava o círculo de meninas que não alcançavam as mãos em volta dela.

Até que um dia, brincando no quarto de estudos, a filha do *chauffeur* francês lhe disse com palavras atrozes, cheias de sangue: “As crianças que nascem não vem de Paris” e olhando para todos os lados para ver se as portas escutavam disse devagar, mais forte que se tivesse sido forte: “As crianças estão dentro das barrigas das mães e quando nascem saem do umbigo”, e não sei que outras palavras obscuras como pecados haviam brotado da boca de Germaine, que nem sequer se descorou ao dizê-las.

Então, começaram a nascer bebês por todas as partes. Nunca havia nascido tantos bebês na família. As mulheres carregavam enormes balões nas barrigas e cada vez que os adultos falavam de algum bebezinho recém-nascido, um fogo intenso se derramava por todo o rosto, e lhe fazia inclinar a cabeça procurando algo no chão, um anel, um lenço que não havia caído. E todos os olhos se direcionavam para ela como faróis iluminando sua vergonha.

Uma manhã, recém-saída do banho, olhando para o deságue em forma de flor²² enquanto a babá lhe secava, a envolvendo na toalha, confiou a Micaela seu horrível segredo, rindo. A babá se irritou muito e voltou a lhe assegurar que os bebês vinham de Paris. Sentiu um pequeno alívio.

Mas quando a noite chegava, uma angústia misturada com o barulho da rua subia por todo seu corpo. Não podia dormir à noite mesmo que sua mãe a beijasse muitas vezes antes de ir ao teatro. Os beijos haviam sido desvirtuados.

E foi depois de muitos dias e de muitas horas compridas e negras no relógio enorme da cozinha, nos corredores desertos da casa, atrás das portas cheias de adultos contando segredos, quando sua mãe a colocou sobre suas saias no quarto de vestir e lhe disse que os bebês não vinham de Paris. Contou-lhe sobre flores, contou-lhe sobre pássaros; e tudo isso se misturava aos segredos horríveis de Germaine. Mas ela defendeu a ideia de que as bebês vinham de Paris, desesperadamente.

²² É uma referência ao momento em que a água escorre pelo ralo, e esse movimento forma uma figura parecida com uma flor. Preferi uma tradução explicativa mais descritiva e visual. No texto em espanhol está a expressão “*la flor del desagüe*”.

Um momento depois, quando sua mãe disse que iria abrir a janela e a abriu, o rosto da sua mãe havia mudado totalmente debaixo do chapéu com plumas: era uma senhora que estava de visita em sua casa. A janela ficava mais fechada do que antes, e quando sua mãe disse que o sol estava lindíssimo, viu o céu negro da noite, onde não cantava um só pássaro.

A rua Sarandi

Não tenho a lembrança de outras tardes mais do que dessas tardes de outono que ficaram presas, escondendo as outras. Os jardins e as casas adquiriam aspectos de mudança, havia invisíveis baús flutuando no ar e presenças de forros brancos já começavam a nascer sobre os móveis escuros dos quartos. Somente as casas mais modestas se salvavam das despedidas invernais. Eram tardes frescas e os últimos raios de sol amarelo, deste mesmo rosado-amarelo, envolviam as árvores da rua Sarandi, quando eu era menina e me mandavam ao armazém para comprar arroz, açúcar ou sal.

O medo de perder algo fechava minhas mãos, hermeticamente, sobre as folhas que arrancava dos cercos; depois de um tempo acreditava levar uma mensagem misteriosa, uma fortuna nessa folha enrugada e com cheiro de pasto dentro do calor da minha mão. Na metade do trajeto, da casa onde vivíamos até o armazém, um homem se assomava, sempre em mangas de camisa e dizia palavras pegajosas, perseguindo minhas pernas desnudas com um ramo de salgueiro, de espantar mosquitos. Esse homem formava parte das casas, estava sempre ali como um degrau ou uma grade. Às vezes, eu dobrava por outro caminho, dando uma volta compridíssima pela beira rio, mas quando o rio eu ficava impedida de passar, e o caminho direto se tornava inevitável. Minhas irmãs eram seis, algumas foram casando, outras foram morrendo de estranhas doenças. Depois de viver vários meses na cama, se levantavam como se fosse de uma longa viagem entre bosques de espinhos; voltavam enfraquecidas e cobertas por manchas azuladas. Minha saúde me enchia de obrigações com elas e com a casa.

As árvores da rua Sarandi²³ se cobriam de ondas com o vento. O homem assomado à porta de sua casa escondia no rosto torcido um invisível canivete que me fazia sorrir para ele de medo e que me obrigava a passar pela mesma calçada de sua casa com a lentidão de pesadelo.

Uma tarde mais obscura e mais típica do inverno do que as outras, o homem já não estava no caminho. De uma das janelas surgiu uma voz mascarada pela distância, me perseguindo, não dei a volta, mas senti que alguém corria atrás de mim

²³ A rua Sarandí do conto se localiza na cidade de Avellaneda, na província de Buenos Aires e todo o cenário descrito no conto é real. A rua é paralela a um rio e casas de distintas características se encontram em sua extensão. Sarandi é também um arbusto, geralmente alto e que possui flores de cores vívidas e marcantes.

e que me agarrava pelo pescoço, dirigindo meus passos imóveis para dentro de uma casa coberta por fumaça e teias de aranha cinzas. Havia uma cama de ferro no meio do quarto e um despertador que marcava nas cinco e meia. O homem estava atrás de mim, a sombra que se projetava crescia sobre o chão, subia até o teto e terminava em uma cabeça pequena, coberta por teias de aranha. Não quis ver mais nada e me fechei no quatinho escuro de minhas duas mãos, até que soou o despertador.

As horas haviam passado nas pontas dos pés. Uma respiração branda de sono invadia o silêncio; em torno da lamparina de caíam lentas gotas de mariposas mortas quando pelas janelas de meus dedos a calmaria do quarto e os largos sapatos desamarrados sobre a beira da cama. Sobrava-me o horror da rua para atravessar. Sai correndo desatando minhas mãos; contornei uma cadeira trançada da cor do amanhecer. Ninguém me ouviu.

Desde aquele dia não voltei a ver mais aquele homem, a casa se transformou em uma relojoaria com um vendedor que tinha um olho de vidro. Minhas irmãs foram indo embora ou desaparecendo junto com minha mãe. Por força de lavar o chão e a roupa, por força de remendar as meias, o destino se apoderou de minha casa sem que eu me desse conta, levando tudo, menos o filho da minha irmã mais velha. Não sobrava nada delas, exceto algumas meias e camisolas remendadas e uma fotografia do meu pai, rodeado por uma família anã e desconhecida.

Agora, neste espelho quebrado reconheço ainda a forma das tranças que aprendi a fazer em mim mesma, quando criança, grossa em cima e fininha embaixo como os troncos dos paus roxos. A cabeça de minha infância foi sempre uma cabeça branca de velhinha. Minha testa de agora está atravessada por rugas, como um caminho por onde passaram muitas rodas, tantas foram as caretas que fiz ao sol.

Reconheço esta testa nunca lisa, mas já não conheço o garoto da minha irmã, era meigo e acreditava que seria para sempre um recém-nascido quando me deram o bebê todo enrolado em um pano de flanela celeste porque era um menino. Me despertava pelas manhãs com um riso de balões banhado de águas muito claras e seu pranto me abençoava pelas noites.

Mas a roupa que algumas famílias me entregavam para lavar ou para costurar, os bordados das mantas, as costuras, invadiam meus dias enquanto o menino da minha irmã engatinhava, aprendia a caminhar e ia à escola. Não me dei conta de que sua voz havia mudado de uma maneira vertiginosa aos dezesseis anos, como a voz

desse colega do colégio que lhe ajudava a fazer os deveres. Não me dei conta até o dia em que proferiu um discurso ensaiado para uma festa no colégio; até então, acreditava que essa voz obscura saía da rádio ao lado.

Quantos bordados fiz, bordado de mantas e confeitos de bolos de pão-de-ló (pois não posso desperdiçar a oportunidade de cozinhar alguns bolos ou doces para vender de vez em quando), quantos forros e barras havia costurado, quanta espuma branca havia batido lavando a roupa e o chão. Não quero ver mais nada. Este filho que foi quase meu, tem a voz desconhecida que brota de uma rádio. Estou presa no quatinho escuro das minhas mãos e pela janela dos meus dedos vejo sapatos de um homem na beira da cama. Este filho foi quase meu, essa voz recitando um discurso político deve ser, na rádio vizinha, o homem com o ramo de salgueiro de espantar mosquitos. E esse berço vazio, feito de ferro...

Fecho as janelas, aperto meus olhos e vejo azul, verde, vermelho, amarelo, violeta, branco, branco. A espuma branca, o azul. Assim será a morte quando me arrancar do quatinho de minhas mãos.

O Passaporte Perdido

“Certifico que D. Claude Vildrac, solteira, profissão..., que lê e escreve, e cuja fotografia, impressão digital direita e assinatura estão indicadas no verso, nascida... 15 de abril de 1922... no município... Cap. Federal, Buenos Aires, Rep. Argentina... Tem 1m 40 cm de altura, pele branca, cabelos loiros, nariz reto, boca média e orelhas médias”...

Claude seguia as linhas de seu rosto com as duas mãos e, olhando o passaporte, pensava: “Não posso perder este passaporte. Sou Claude Vildrac e tenho 14 anos. Não posso me esquecer; se perco este passaporte, ninguém me reconheceria, nem eu mesma. Não posso perder este passaporte. Se chegasse a perdê-lo, ficaria eternamente neste barco até que ele ficasse bem desgastado com o passar dos anos e naufragasse. Todos os barcos velhos têm que naufragar, e, então, eu teria que morrer afogada e com o cabelo solto e molhado, estampada nos jornais: A menina que perdeu seu passaporte”.

“Tenho que chegar a *Liverpool*, onde me espera a minha tia com o chapéu na ponta da cabeça. Minha tia Mabel tem uma casa grande com cinco cachorros, três dinamarqueses e dois galgos. Um galgo branco que minha tia Mabel já havia mandado uma foto dele em uma de suas cartas breves: ‘This is my beautiful Lightning’, nome difícil para um cachorro, já que você terá que chamá-lo muitas vezes. Minha tia Mabel tem um jardim com flores e uma fábrica de tecidos. Não quero chegar logo a *Liverpool*, porque os dias a bordo são sempre de festa, e quero ter muitos dias de festa correndo pelo convés, sozinha, sozinha, sozinha, sem ninguém para cuidar de mim. ”

“Alguém me perguntou se eu estava triste, porque ontem à noite eu apoiava minhas mãos sobre meus olhos, com sono. Não, não estava triste; meu pai pediu ao comissário de bordo e a uma família de nome estranho que esqueço todo o tempo que cuidassem de mim. O dia que o barco saía, as buzinas tocavam como na elevação, e a sala de jantar tinha cheiro de flores e os abraços afundavam tanto o meu chapéu que eu via somente os pés se despedindo com passos de dança. Meu pai tirou o chapéu de mim para ver os meus olhos, e nesse momento vi que havia muitos olhos ao meu redor que choravam. Senti que esse era um momento da vida em que tínhamos que chorar. Esfreguei os olhos e guardei meu lenço na mão em sinal de tristeza até o fim da despedida. ”

“Quando me deram o último abraço, as buzinas tocavam como os sinos dos carrinhos de sorvete na rua”. A sirene fazia o barco tremer, como se fosse quebrar três vezes, e depois o silêncio da água se encheu de luzes e de três badaladas no relógio dos ingleses. Buenos Aires já estava longe. “Assim são as viagens”, pensava Claude Vildrac, “tão diferentes do que alguém previu”.

Sentada sobre a cama da cabine, lia seu passaporte como um livro da missa. Já tinha uma semana que havia embarcado a bordo do Transvaal, transatlântico resplandecente de bandeirinhas e de estrelas. Antes de embarcar, ela e sua mãe haviam visitado o barco, haviam escolhido a cabine, haviam buscado correndo o bote salva-vidas correspondente, no caso de um naufrágio. O terror colocou em Claude a cara que tinha no passaporte, os olhos haviam dilatado profundamente com as ondas das tempestades que fazem naufragar os barcos. Sua mãe havia rido, e a Claude lhe pareceu um presságio fúnebre. Lembrou que esse dia haviam almoçado em um restaurante chamado A Sonâmbula. Em cada prato havia uma sonâmbula pequenina, de cabelo solto, com os braços estendidos, como se estivesse cruzando uma ponte; essa sonâmbula era uma mulher que acabara de desembarcar de um naufrágio, que perdeu seu passaporte aos catorze anos, sua casa e sua família.

Olhou para fora da janela: O mar estava azul marino, de tinta muito azul; o barco rangia suavemente de um lado ao outro. Era incrível a diferença que podia existir entre o mar dos banhos de mar, o mar das praias, e o mar a bordo, tão duro, tão impenetrável como as mesas de mármore manchadas de verde. Claude estava com o cabelo úmido por causa de um banho de piscina, que havia durado mais de duas horas. Elvia a havia desafiado. Quem era Elvia? Não sabia seu sobrenome, não sabia quem era seu pai nem sua mãe, contudo, Elvia era a pessoa com quem Claude andava durante todo o dia, à bordo; Era a pessoa a quem daria seu salva-vidas no dia do naufrágio. Guardava – com cuidado – um pedaço de fita, com a qual Elvia havia prendido o cabelo no dia de cruzar a linha. A sala de jantar estava cheia de luzes aquela noite, a música de circo havia se tornado sentimental. As mesas também estavam enfeitadas para festa, os biscoitos eram de um verde de águas marinhas, com largas borboletas e cavalos de corrida e bailarinas e caçadores pintados em cima. Mas Elvia não estava vestida para festa; usava um vestido que chorava solidão no brilho da noite; os cinco frascos de perfume com que havia se perfumado eram como um jardim ao seu redor, que a guardavam presa.

Quem era Elvia? “Uma grosseira”, diziam “alguns”. “Uma mulher da vida”, havia dito um velho, tapando a boca, como se estivesse tossindo, ao ver o cabelo solto e as pernas arranhadas de Claude. “Uma mulher da vida” deveria ter uma roupa negra de trabalhadora, com grandes remendos e sapatos desgastados de caminhar pela vida. Assim Claude via “as mulheres da vida”, com a boca sem batom e uma grande sacola nas costas, como os mendigos, caminhando de estância a estância.

Claude lembrava de uma manhã em que, correndo pela quadra de tênis, caiu no chão. Elvia havia a socorrido com um gesto maternal e lhe havia vendado o joelho machucado com um lenço fino. Depois, quando estava só, viu que o canto do lenço tinha um nome bordado: Elvia. Assim havia conhecido a Elvia.

Encostou sua cabeça contra o frescor suave do travesseiro; os travesseiros eram caracóis brancos, por onde se escuta de noite o barulho do mar, sem necessidade de estar a bordo.

O que mais ela gostava de estar a bordo eram os cafés da manhã, a música de circo, o medo dos naufrágios e Elvia.

Mas de repente, um peixe redondo, de barbatanas recortadas pelas grandes profundidades do mar, com um bico longo de meio metro, entrou pela porta, voando; primeiro, começou a picar as peônias de um quadro e depois as lâmpadas. O quarto ficou no escuro, envolto nos tecidos listrados do mar. A angústia se apoderou de Claude: a angústia de ter perdido o espetáculo do naufrágio. O barco já havia afundado há quanto tempo? E, de repente, de uma lâmpada quebrada, surgiu uma chama imperceptível, que foi crescendo e se derramando pelo chão e sobre as cadeiras. O barco iria ser incendiado por completo, desse modo. “Incêndio! Incêndio!”. Todas as portas das cabines se abriam aos gritos. Claude saiu correndo, repetindo o número do bote salva-vidas 55, como uma procissão. Subiu as escadas. Os botes estavam todos cheios de gente com pijamas. Estavam todos os passageiros: os que comiam na sala de jantar maior e os que comiam na sala de jantar menor; estavam os garçons e os cabeleireiros, estavam os oficiais e os marinheiros, os músicos, os cozinheiros e as criadas. Estavam todos, menos Elvia. Elvia vinha caminhando de longe, de longe, pela ponte, e não chegava nunca. Claude corria atrás dela com o salva-vidas nos braços. O barco afundava para sempre, levando seu nome e seu rosto sem cópia para o fundo do mar.

Esperança em Flores

Um, dois três, quatro, cinco, já era muito tarde. A lâmpada de querosene atraía a noite, a aquietando como uma mãe faz com um filho que não quer dormir, e Esperança se encontrava acordada à meia-noite, depois de haver passado o dia dormindo pelos cantos. Um, dois, três, quatro, cinco haviam sido os cavalos negros atados ao carro fúnebre que levaram seu marido coberto de flores até a Chacarita²⁴, e desde esse dia abundavam as visitas na casa. Suas amigas haviam querido levá-la para passear um domingo porque estava pálida. Um, dois, três, Esperança fez com que implorassem, e depois, por fim, havia saído até a praça de Flores e ali havia sentado em um banco com duas senhoras vizinhas, irmãs do dono do armazém. Um, dois, três, quatro, cinco, um homem atrás da árvore desabotoava suas calças e Esperança olhava o céu através dos galhos. “Esperança, não pode continuar assim! Esperança, não pode continuar assim, vai acabar doente! Você tem que se conformar com o destino”, lhe diziam suas amigas.

Um, dois, três, alguém batia na porta de entrada. Esperança estava no ponto liso de seu tecido e disse: “Quem é? ”. Floriano entrou devagar com os olhos adormecidos “Floriano a essa hora?” Floriano dormia na cama de sua irmã, não havia nem meia hora, quando a mãe o acordou, tirando-o a força: havia visitas e não tinham camas suficientes.

Com exceção dos domingos e dias de festa, era sempre de noite quando chegavam as visitas: a essa hora a radio tocava uma música que as atraía, sem dúvidas.

Esperança não conhecia dessa casa mais que Floriano. As fofocas das vizinhas recaíam sobre as irmãs e as mães, que tinham todas ondulações permanentes (croquinhos²⁵ ou permanente a óleo?; uma séria discussão havia sido estabelecida entre as irmãs do dono do armazém), todas tinham esmalte nas unhas e não pagavam ao padeiro. Floriano se fazia de desentendido e pedia esmola na rua, desviando um olho. Mas, quase sempre, com sua cara original de anjo, ganhava mais esmolas que com seu olho perdido. Esperança não sabia dessa maracutaia, acreditava na virtude azul dos olhos de Floriano, em seus dez anos, em sua timidez, em sua voz queixosa

²⁴ É um bairro de Buenos Aires onde está localizado um dos cemitérios mais importantes da cidade. O cemitério homônimo ocupa, inclusive, boa parte da superfície do bairro.

²⁵ Penteado antigo, uma espécie de permanente que mantém o cabelo ondulado e achatado ao mesmo tempo.

treinada para pedir esmolas. Não havia admitido nem sequer o sofrimento ou a fome de um menino que se faz de coitado, pedindo esmola com um olho voluntariamente vesgo. Tinha visto esse garoto se quebrar debaixo de um ônibus, morrer de fome em uma esquina, suicidar-se com uma faca suja de cozinha: não tinha dado um passo para salvá-lo. Somente a virtude inocente dos olhos de Floriano, igual aos olhos de um Menino Jesus lhe ganhava o coração, até fazê-lo sentar-se, às vezes, sobre suas escassas saias à meia-noite, quando estava sozinha. Então, acreditando salvá-lo de sua família, ensinava-lhe orações que vinham escritas atrás dos santinhos, com vinte, quarenta, cinquenta dias de indulgências.

O sono colocava suas mãos santas sobre os olhos de Floriano, enquanto contava tudo o que tinha trabalhado em casa aquele dia. Havia ajudado a Leonor a varrer o quarto. Leonor tinha que passar uma camisola nova, tinha que arrumar as flores de papel em um vaso do seu quarto sobre uma pasta de macramê²⁶. E ele teve que limpar a privada, teve que descascar as batatas, limpar todas as verduras para o almoço.

“Pobre anjinho! ” – Suspirava Esperança -. Depois havia chegado tarde no colégio por culpa de sua irmã; a professora havia lhe batido com um chicote que tinha escondido em uma gaveta da escrivaninha. Havia dito que não queria receber nenhum vagabundo na escola, nenhum morto de fome, nenhum filho de puta. Esperança levantou seus braços largos sacudidos de espanto: “ É possível que a professora tenha falado essas coisas pra você? ”. Floriano, mártir de seu sonho, dizia sim com a cabeça.

O dia ficava muito longe atrás da noite, e lembrava que havia percorrido as ruas de mais tráfego torturando os olhos sem conseguir uma esmola, e quando voltava a sua casa com seu rosto cotidiano, sem fazer nenhum esforço para comover a ninguém, uma senhora lhe havia dado um peso²⁷ inteiro em moedas, averiguando-lhe o nome. Havia gastado o dinheiro com cinema, biscoitinhos e com o bonde; não queria voltar a sua casa com um só centavo no bolso. Suas irmãs o saqueavam, elas que ganhavam pelo menos quatro pesos por dia. Tudo isso não podia contar a Esperança; tampouco podia lhe contar que havia feito xixi em um carro novo e que havia rasgado

²⁶ Técnica de tecelagem manual. O trabalho é feito com os dedos e os fios vão se cruzando, ficando presos por nós e formando cruzamentos geométricos, franjas e outras formas decorativas.

²⁷ O peso citado no texto não é o peso argentino que está em vigor desde 1992. A moeda em questão é o Peso Moneda Nacional, vigente no período de 1881-1969. Foi a primeira moeda que unificou o sistema monetário argentino.

a blusa da sua irmã. “Filho da puta” – havia dito o filho do fruteiro -. “Sua mãe não me paga, mas eu lhe pago. Vai ter que me pagar o vidro da minha vitrine que você quebrou, ou então levarei todos pra delegacia”. Mas no dia seguinte, Valentini, o fruteiro, chegaria na casa como sempre, distribuindo sorrisos e bombons com versinhos do armazém, e ao entrar no quarto de sua irmã lhe daria uma palmadinha no rosto, dizendo-lhe: “Pícaro, pícaro”. É que Valentini se esquecia de tudo quando estava com suas irmãs; quando chegava na casa de Floriano não parecia nem sequer um parente distante do fruteiro Valentini de avental branco, oferecendo suas mercadorias através das vitrines. Que virtude tão extraordinária tinham suas irmãs?

Esperança guardou o tecido em uma cestinha. Um, dois, três, quatro, cinco pontos faltavam para terminar a fileira, e isso ia tirar-lhe o sono. Voltou a pegar o tecido. Um, dois, três, quatro, cinco anos faltavam para terminar de pagar a casa em prestações mensais. Enquanto isso, venderia seus tecidos; era um modo honrado de ganhar a vida, e não como estas más mulheres, estas mulheres da vida.

Sem se dar conta, falava em voz alta. Floriano, sonâmbulo de sono, se retirava silenciosamente em direção a cama de sua irmã, com a esperança de encontrar um canto para ele.

“Meu filhinho, é hora de dormir. ” Esperança deu uma volta e se encontrou sozinha, de frente para a lâmpada de querosene. Não se ouvia mais que o canto da luz que lhe dizia devagar que se calasse.

**APÊNDICE B – TABELAS COMPARATIVAS ENTRE OS TEXTOS
ORIGINAIS E SUAS RESPECTIVAS TRADUÇÕES**

APÊNDICE B – TABELAS COMPARATIVAS ENTRE OS TEXTOS ORIGINAIS E SUAS RESPECTIVAS TRADUÇÕES

Os parágrafos foram enumerados para melhor visualização e também para uma facilitação da localização dos exemplos dados no capítulo 3.

Quadro Comparativo do Conto 1 - Viaje Olvidado (Viajem Esquecida)

Viaje Olvidado	Viagem Esquecida
<p>1 Quería acordarse del día en que había nacido y fruncía tanto las cejas que a cada instante las personas grandes la interrumpían para que desarrugara la frente. Por eso no podía nunca llegar hasta el recuerdo de su nacimiento.</p> <p>2 Los chicos antes de nacer estaban almacenados en una gran tienda en París, las madres los encargaban, y a veces iban ellas mismas a comprarlos. Hubiera deseado ver desenvolver el paquete, y abrir la caja donde venían envueltos los bebés, pero nunca la habían llamado a tiempo en las casas de los recién nacidos. Llegaban todos achicharrados del viaje, no podían respirar bien dentro de la caja, y por eso estaban tan colorados y lloraban incesantemente, enrulando los dedos de los pies.</p> <p>3 Pero ella había nacido una mañana en Palermo haciendo nidos para los pájaros. No recordaba haber salido de su casa aquel día, tenía la sensación de haber hecho un viaje sin automóvil ni</p>	<p>1 Queria se lembrar do dia em que havia nascido e franziu tanto as sobrancelhas que a cada instante os adultos a interrompiam para que desenrugasse a testa. Por isso nunca podia chegar até a lembrança do seu nascimento.</p> <p>2 Os bebês – antes de nascer – estavam armazenados em uma grande loja em Paris, as mães os encomendavam, e às vezes iam elas mesmas comprá-los. Queria ver desembulhar o pacote, e abrir a caixa na qual vinham embrulhados os bebês, mas nunca a haviam chamado a tempo nas casas dos recém-nascidos. Chegavam todos torrados da viagem, não podiam respirar bem dentro da caixa, e por isso estavam tão corados e choravam incessantemente, girando os dedos dos pés.</p> <p>3 Mas ela havia nascido uma manhã em Palermo fazendo ninhos para os pássaros. Não lembrava de ter saído de sua casa aquele dia, tinha a sensação</p>

coche, un viaje lleno de sombras misteriosas y de haberse despertado en un camino de árboles con olor a casuarinas donde se encontró de repente haciendo nidos para los pájaros. Los ojos de Micaela, su niñera, la seguían como dos guardianes. La construcción de los nidos no era fácil; eran de varios cuartos: tenía que haber dormitorio y cocina.

4 Al día siguiente, cuando volvió a Palermo, buscaba los nidos en el camino de casuarinas. No quedaba ninguno. Estaba a punto de llorar cuando la niñera le dijo: "Los pajaritos se han llevado los nidos sobre los árboles, por eso están tan contentos esta mañana". Pero su hermana, que tenía cruelmente tres años más que ella, se rió, le señaló con su guante de hilo el jardinero de Palermo que tenía un ojo tuerto y que barría la calle con una escoba de ramas grises. Junto con las hojas muertas barría el último nido. Y ella, en ese momento sintió ganas de lanzar, como si oyera el ruido de las hamacas del jardín de su casa.

5 Y después, el tiempo había pasado desde aquel día alejándola desesperadamente de su nacimiento. Cada recuerdo era otra chiquita distinta, pero que llevaba su mismo rostro. Cada

de ter feito uma viagem sem ônibus ou carro, uma viagem cheia de sombras misteriosas e de ter despertado em um caminho de árvores com cheiro de casuarinas onde se encontrou de repente fazendo ninhos para os pássaros. Os olhos de Micaela, sua babá, a seguiam como dois guardiães. A construção dos ninhos não era fácil; Eram de vários cômodos: tinha que ter quarto e cozinha.

4 No dia seguinte, quando voltou à Palermo, procurava os ninhos no caminho de casuarinas. Não havia mais nenhum! Estava a ponto de chorar quando a babá lhe disse: "Os passarinhos levaram os ninhos para as árvores, por isso estão tão contentes esta manhã". Mas sua irmã, que tinha cruelmente três anos a mais do que ela, riu, apontou com sua luva de lã para o jardineiro de Palermo que tinha um olho vesgo e que varria a rua com uma vassoura de cerdas cinzas. Junto com as folhas varria o último ninho. E ela, nesse momento, sentiu vontade de se lançar, como se ouvisse o ruído das redes do jardim da sua casa.

5 E depois, o tempo havia passado, desde aquele dia, a distanciando desesperadamente de seu nascimento. Em cada lembrança era uma menina diferente, mas que levava

año que cumplía estiraba la ronda de chicas que no se alcanzaban las manos alrededor de ella.

6 Hasta que un día jugando en el cuarto de estudio, la hija del chauffeur francés le dijo con palabras atroces, llenas de sangre: "Los chicos que nacen no vienen de París" y mirando a todos lados para ver si las puertas escuchaban dijo despacito, más fuerte que si hubiera sido fuerte: "Los chicos están dentro de las barrigas de las madres y cuando nacen salen del ombligo", y no sé qué otras palabras oscuras como pecados habían brotado de la boca de Germaine, que ni siquiera palideció al decirlas.

7 Entonces empezaron a nacer chicos por todas partes. Nunca habían nacido tantos chicos en la familia. Las mujeres llevaban enormes globos en las barrigas y cada vez que las personas grandes hablaban de algún bebito recién nacido, un fuego intenso se le derramaba por toda la cara, y le hacía agachar la cabeza buscando algo en el suelo, un anillo, un pañuelo que no se había caído. Y todos los ojos se tornaban hacia ella como faroles iluminando su vergüenza.

8 Una mañana, recién salida del baño, mirando la flor del desagüe mientras la niñera la secaba

seu mesmo rosto. A cada aniversário seu, aumentava o círculo de meninas que não alcançavam as mãos em volta dela.

6 Até que um dia, brincando no quarto de estudos, a filha do *chauffeur* francês lhe disse com palavras atrozes, cheias de sangue: "As crianças que nascem não vêm de Paris" e olhando para todos os lados para ver se as portas escutavam disse devagar, mais forte que se tivesse sido forte: "As crianças estão dentro das barrigas das mães e quando nascem saem do umbigo", e não sei que outras palavras obscuras como pecados haviam brotado da boca de Germaine, que nem sequer se descorou ao dizê-las.

7 Então, começaram a nascer bebês por todas as partes. Nunca havia nascido tantos bebês na família. As mulheres carregavam enormes balões nas barrigas e cada vez que os adultos falavam de algum bebezinho recém-nascido, um fogo intenso se derramava por todo o rosto, e lhe fazia inclinar a cabeça procurando algo no chão, um anel, um lenço que não havia caído. (analisar) E todos os olhos se direcionavam para ela como faróis iluminando sua vergonha.

8 Uma manhã, recém-saída do banho, olhando para o desagüe em forma de flor enquanto a babá lhe

envolviéndola en la toalla, le confió a Micaela su horrible secreto, riéndose. La niñera se enojó mucho y volvió a asegurarle que los bebés venían de París. Sintió un pequeño alivio.

9 Pero cuando la noche llegaba, una angustia mezclada con los ruidos de la calle subía por todo su cuerpo. No podía dormirse de noche aunque su madre la besara muchas veces antes de irse al teatro. Los besos se habían desvirtuado.

10 Y fue después de muchos días y de muchas horas largas y negras en el reloj enorme de la cocina, en los corredores desiertos de la casa, detrás de las puertas llenas de personas grandes secreteándose, cuando su madre la sentó sobre sus faldas en su cuarto de vestir y le dijo que los chicos no venían de París. Le habló de flores, le habló de pájaros; y todo eso se mezclaba a los secretos horribles de Germaine. Pero ella sostuvo desesperadamente que los chicos venían de París.

11 Un momento después, cuando su madre dijo que iba a abrir la ventana y la abrió, el rostro de su madre había cambiado totalmente debajo del sombrero con plumas: era una señora que estaba de visita en su casa. La ventana quedaba más cerrada que antes, y cuando dijo su madre que el sol

secava, a envolviendo na toalha, confiou a Micaela seu horrível segredo, rindo. A babá se irritou muito e voltou a lhe assegurar que os bebês vinham de Paris. Sentiu um pequeno alívio.

9 Mas quando a noite chegava, uma angústia misturada com o barulho da rua subia por todo seu corpo. Não podia dormir à noite mesmo que sua mãe a beijasse muitas vezes antes de ir ao teatro. Os beijos haviam sido desvirtuados.

10 E foi depois de muitos dias e de muitas horas compridas e negras no relógio enorme da cozinha, nos corredores desertos da casa, atrás das portas cheias de adultos contando segredos, quando sua mãe a colocou sobre suas saias no quarto de vestir e lhe disse que os bebês não vinham de Paris. Lhe contou sobre flores, lhe contou sobre pássaros; e tudo isso se misturava aos segredos horríveis de Germaine. Mas ela defendeu a ideia de que as bebês vinham de Paris, desesperadamente.

11 Um momento depois, quando sua mãe disse que iria abrir a janela e a abriu, o rosto da sua mãe havia mudado totalmente debaixo do chapéu com plumas: era uma senhora que estava de visita em sua casa. A janela ficava mais fechada do que antes, e quando sua mãe

estaba lindísimo, vio el cielo negro de la noche donde no cantaba un solo pájaro.

disse que o sol estava lindíssimo, viu o céu negro da noite, onde não cantava um só pássaro.

Fonte: elaborado pela autora

Quadro Comparativo do Conto 2 - La calle Sarandí (A rua Sarandi)

La calle Sarandí	A rua Sarandi
<p>1 No tengo el recuerdo de otras tardes más que de esas tardes de otoño que han quedado presas tapándome las otras. Los jardines y las casas adquirían aspectos de mudanza, había invisibles baúles flotando en el aire y presencias de forros blancos empezaban ya a nacer sobre los muebles oscuros de los cuartos. Solamente las casas más modestas se salvaban de las despedidas invernales. Eran tardes frescas y los últimos rayos del sol amarillo, de este mismo rosado-amarillo, envolvían los árboles de la calle Sarandí, cuando yo era chica y me mandaban al almacén a comprar arroz, azúcar o sal.</p>	<p>1 Não tenho a lembrança de outras tardes mais do que dessas tardes de outono que ficaram presas, escondendo as outras. Os jardins e as casas adquiriam aspectos de mudança, havia invisíveis baús flutuando no ar e presenças de forros brancos já começavam a nascer sobre os móveis escuros dos quartos. Somente as casas mais modestas se salvavam das despedidas invernais. Eram tardes frescas e os últimos raios de sol amarelo, deste mesmo rosado-amarelo, envolviam as árvores da rua Sarandi, quando eu era menina e me mandavam ao armazém para comprar arroz, açúcar ou sal.</p>
<p>2 El miedo de perder algo me cerraba las manos herméticamente sobre las hojas que arrancaba de los cercos; al cabo de un rato creía llevar un mensaje misterioso, una fortuna en esa hoja arrugada y con olor a pasto dentro del calor de mi mano. En la mitad del trayecto, de la casa donde vivíamos al almacén, un hombre se asomaba, siempre en mangas de camisa y decía palabras pegajosas, persiguiendo mis piernas desnudas con una ramita de sauce, de espantar mosquitos. Ese hombre formaba parte de las casas, estaba siempre allí como un escalón o</p>	<p>2 O medo de perder algo fechava minhas mãos, hermeticamente, sobre as folhas que arrancava dos cercos; depois de um tempo acreditava levar uma mensagem misteriosa, uma fortuna nessa folha enrugada e com cheiro de pasto dentro do calor da minha mão. Na metade do trajeto, da casa onde vivíamos até o armazém, um homem se assomava, sempre em mangas de camisa e dizia palavras pegajosas, perseguindo minhas pernas desnudas com um ramo de salgueiro, de espantar mosquitos. Esse homem formava parte</p>

como una reja. A veces yo doblaba por otro camino dando una vuelta larguísima por el borde del río, pero las crecientes me impedían muchas veces pasar, y el camino directo se volvía inevitable. Mis hermanas eran seis, algunas se fueron casando, otras se fueron muriendo de extrañas enfermedades. Después de vivir varios meses en cama se levantaban como si fuera de un largo viaje entre bosques de espinas; volvían demacradas y cubiertas de moretones muy azules. Mi salud me llenaba de obligaciones hacia ellas y hacia la casa.

3 Los árboles de la calle Sarandí se cubrían de oleajes con el viento. El hombre asomado a la puerta de su casa escondía en el rostro torcido un invisible cuchillo que me hacía sonreírle de miedo y que me obligaba a pasar por la misma vereda de su casa con lentitud de pesadilla.

4 Una tarde más oscura y más entrada en invierno que las otras, el hombre ya no estaba en el camino. De una de las ventanas surgió una voz enmascarada por la distancia, persiguiéndome, no me di vuelta pero sentí que alguien me corría y que me agarraban del cuello dirigiendo mis pasos inmóviles adentro de una casa envuelta en humo y en telarañas grises. Había una cama de fierro en medio del

das casas, estava sempre ali como um degrau ou uma grade. Às vezes, eu dobrava por outro caminho dando uma volta compridíssima pela beira do rio, mas quando o rio subia, eu ficava impedida de passar, e o caminho direto se tornava inevitável. Minhas irmãs eram seis, algumas foram casando, outras foram morrendo de estranhas doenças. Depois de viver vários meses na cama, se levantavam como se fosse de uma longa viagem entre bosques de espinhos; voltavam abatidas e cobertas por hematomas bem azulados. Minha saúde me enchia de obrigações com elas e com a casa.

3 As árvores da rua Sarandí se cobriam de ondas com o vento. O homem assomado à porta de sua casa escondia no rosto torcido uma invisível faca que me fazia sorrir para ele de medo e que me obrigava a passar pela mesma calçada de sua casa com a lentidão de pesadela.

4 Uma tarde mais oscura e mais próxima do inverno do que as outras, o homem já não estava no caminho. De uma das janelas surgiu uma voz mascarada pela distância, me perseguindo, não dei a volta mas senti que alguém corria atrás de mim e que me agarrava pelo pescoço, dirigiendo meus passos imóveis para dentro de uma casa

cuarto y un despertador que marcaba las cinco y media. El hombre estaba detrás de mí, la sombra que proyectaba se agrandaba sobre el piso, subía hasta el techo y terminaba en una cabeza chiquita envuelta en telarañas. No quise ver más nada y me encerré en el cuartito obscuro de mis dos manos, hasta que llamó el despertador.

5 Las horas habían pasado en puntas de pie. Una respiración blanda de sueño invadía el silencio; en torno de la lámpara de kerosene caían lentas gotas de mariposas muertas cuando por las ventanas de mis dedos vi la quietud del cuarto y los anchos zapatos desabrochados sobre el borde de la cama. Me quedaba el horror de la calle para atravesar. Salí corriendo desanudando mis manos; volteé una silla trenzada del color del alba. Nadie me oyó.

6 Desde aquel día no volví a ver más a aquel hombre, la casa se transformo en una relojería con un vendedor que tenía un ojo de vidrio. Mis hermanas se fueron yendo o desapareciendo junto con mi madre. A fuerza de lavar el piso y la ropa, a fuerza de remendar las medias, el destino se apoderó de mi casa sin que yo me diera cuenta, llevándose todo, menos el hijo de mi hermana mayor. No quedaba nada

coberta por fumaça e teias de aranha cinzas. Havia uma cama de ferro no meio do quarto e um despertador que marcava nas cinco e meia. O homem estava atrás de mim, a sombra que se projetava crescia sobre o chão, subia até o teto e terminava em uma cabeça pequena, coberta por teias de aranha. Não quis ver mais nada e me fechei no quartinho escuro de minhas duas mãos, até que soou o despertador.

5 As horas haviam passado nas pontas dos pés. Uma respiração branda de sono invadia o silêncio; em torno da lamparina de querosene caíam lentas gotas de mariposas mortas quando pelas janelas de meus dedos vi a calma do quarto e os largos sapatos desamarrados sobre a beira da cama. Sobrava-me o horror da rua para atravessar. Sai correndo desatando minhas mãos; contornei uma cadeira trançada da cor do amanhecer. Ninguém me ouviu.

6 Desde aquele dia não voltei a ver mais aquele homem, a casa se transformou em uma relojoaria com um vendedor que tinha um olho de vidro. Minhas irmãs iam embora ou iam desaparecendo junto com minha mãe. Por força de lavar o chão e a roupa, por força de remendar as meias, o destino se apoderou de minha casa sem que eu me

de ellas, salvo algunas medias y camisones remendados y una fotografía de mi padre, rodeado de una familia enana y desconocida.

7 Ahora en este espejo roto reconozco todavía la forma de las trenzas que aprendí a hacerme de chica, gruesa arriba y finita abajo como los troncos de los palos borrachos. La cabeza de mi infancia fue siempre una cabeza blanca de in. Mi frente de ahora está cruzada por surcos, como un camino por donde han pasado muchas ruedas, tantas fueron las muecas que le hice al sol.

8 Reconozco esta frente nunca lisa, pero ya no conozco al chico de mi hermana, era tierno y lo creí para siempre un recién nacido cuando me lo dieron todo envuelto en una pañoleta de franela celeste porque era un varón. Me despertaba por las mañanas con una risa de globitos bañada de aguas muy claras y su llanto me bendecía las noches.

9 Pero la ropa que me entregaban algunas familias para lavar o para coser, las vainillas de los manteles, las costuras, invadían mis días mientras que el chico de mi hermana gateaba, aprendía a caminar e iba a la escuela. No me di cuenta de que su voz se había desbarrancado de una manera

desse conta, levando tudo, menos o filho da minha irmã mais velha. Não sobrava nada delas, exceto algumas meias e camisolas remendadas e uma fotografia do meu pai, rodeado por uma família anã e desconhecida.

7 Agora, neste espelho quebrado reconheço ainda a forma das tranças que aprendi a fazer em mim mesma, quando criança, grossa em cima e fininha embaixo como os troncos dos paus roxos. A cabeça de minha infância foi sempre uma cabeça branca de velhinha. Minha testa de agora está atravessada por rugas, como um caminho por onde passaram muitas rodas, tantas foram as caretas que fiz ao sol.

8 Reconheço esta testa nunca lisa, mas já não conheço o garoto da minha irmã, era meigo e acreditava que seria para sempre um recém-nascido quando me deram o bebê todo enrolado em um pano de flanela celeste porque era um menino. Me despertava pelas manhãs com um riso de balõezinhos banhado de águas muito claras e seu pranto me abençoava pelas noites.

9 Mas a roupa que algumas famílias me entregavam para lavar ou para costurar, os bordados das mantas, as costuras, invadiam meus dias enquanto o menino da minha irmã engatinhava,

vertiginosa a los dieciséis años, como la voz de ese compañero de colegio que le ayudaba a hacer los deberes. No me di cuenta hasta el día en que pronunció un discurso ensayándose para una fiesta en el colegio; hasta entonces había creído que esa voz obscura salía de la radio de al lado.

10 Cuántas vainillas habré hecho, vainillas de manteles y vainillas de bizcochuelo (pues no puedo desperdiciar la oportunidad de cocinar algunos bizcochuelos o dulces para vender de vez en cuando), cuántos ruedos y dobladillos habré cosido, cuánta espuma blanca habré batido lavando la ropa y los pisos. No quiero ver más nada. Este hijo que fue casi mío, tiene la voz desconocida que brota de una radio. Estoy encerrada en el cuartito oscuro de mis manos y por la ventana de mis dedos veo los zapatos de un hombre en el borde de la cama. Ese hijo fue casi mío, esa voz recitando un discurso político debe de ser, en la radio vecina, el hombre con la rama de sauce de espantar mosquitos. Y esa cuna vacía, tejida de fierro...

11 Cierro las ventanas, aprieto mis ojos y veo azul, verde, rojo, amarillo, violeta, blanco, blanco. La espuma blanca, el azul. Así será la muerte

aprendia a caminhar e ia à escola. Não me dei conta de que sua voz havia mudado de uma maneira vertiginosa aos dezesseis anos, como a voz desse colega do colégio que lhe ajudava a fazer os deveres. Não me dei conta até o dia em que proferiu um discurso ensaiando para uma festa no colégio; até então, acreditava que essa voz obscura saía da rádio ao lado.

10 Quantos bordados fiz, bordados de mantas e confeitos de bolos de pão-de-ló (pois não posso desperdiçar a oportunidade de cozinhar alguns bolos ou doces para vender de vez em quando), quantos forros e barras havia costurado, quanta espuma branca havia batido lavando a roupa e o chão. Não quero ver mais nada. Este filho que foi quase meu, tem a voz desconhecida que brota de uma rádio. Estou presa no quartinho escuro das minhas mãos e pela janela dos meus dedos vejo sapatos de um homem na beira da cama. Este filho foi quase meu, essa voz recitando um discurso político deve ser, na rádio vizinha, o homem com o ramo de salgueiro de espantar mosquitos. E esse berço vazio, feito de ferro...

11 Fecho as janelas, aperto meus olhos e vejo azul, verde, vermelho, amarelo, violeta, branco, branco. A espuma branca, o azul. Assim será a

cuando me arranque del cuartito de mis
manos.

morte quando me arrancar do quartinho
de minhas mãos.

Fonte: elaborado pela autora

Quadro Comparativo do Conto 3 - El Pasaporte Perdido (O passaporte perdido)

El Pasaporte Perdido	O Passaporte Perdido
<p>1 "Certifico que Da. Claude Vildrac, de estado soltera, de profesión..., que sí lee y escribe, y cuya fotografía, impresión digitopulgar derecha y firma figuran al dorso, es nacida... 15 de abril de 1922... en el pueblo... Cap. Federal, Buenos Aires, Rep. Argentina... tiene 1m 40 cm de altura, el cutis de color blanco, cabello rubio, nariz de dorso recto, boca med. y orejas med."...</p>	<p>1 "Certifico que D. Claude Vildrac, solteira, profissão..., que lê e escreve, e cuja fotografia, impressão digital direita e assinatura estão indicadas no verso, nascida... 15 de abril de 1922... no município... Cap. Federal, Buenos Aires, Rep. Argentina... Tem 1m 40 cm de altura, pele branca, cabelos loiros, nariz reto, boca média e orelhas médias"...</p>
<p>2 Claude seguía las huellas de su cara con las dos manos y mirando el pasaporte pensaba: "No tengo que perder este pasaporte. Soy Claude Vildrac y tengo 14 años. No tengo que olvidarme; si pierdo este pasaporte ya nadie me reconocería, ni yo misma. No tengo que perder este pasaporte. Si llegara a perderlo, seguiría eternamente en este barco hasta que los años lo usaran y prepararan para un naufragio. Los barcos viejos tienen todos que naufragar, y entonces tendría que morirme ahogada y con el pelo suelto y mojado, fotografiada en los diarios: La chica que perdió su pasaporte".</p>	<p>2 Claude seguia as linhas de seu rosto com as duas mãos e, olhando o passaporte, pensava: "Não posso perder este passaporte. Sou Claude Vildrac e tenho 14 anos. Não posso me esquecer; se perco este passaporte, ninguém me reconheceria, nem eu mesma. Não posso perder este passaporte. Se chegasse a perde-lo, ficaria eternamente neste barco até que ele ficasse bem desgastado com o passar dos anos e naufragasse. Todos os barcos velhos têm que naufragar, e, então, eu teria que morrer afogada e com o cabelo solto e molhado, estampada nos jornais: A menina que perdeu seu passaporte".</p>
<p>3 "Tengo que llegar a <i>Liverpool</i>, en donde me espera mi tía con el sombrero en la punta de la cabeza. Mi tía Mabel tiene una casa grande con</p>	<p>3 "Tenho que chegar a <i>Liverpool</i>, onde me espera a minha tia com o chapéu na ponta da cabeça. Minha tia</p>

cinco perros, tres daneses y dos galgos. Un galgo blanco que llegó fotografiado en una de las cartas breves de Mabel: 'This is my beautiful Lightning', nombre difícil para un perro, a quien hay que llamar muchas veces. Mi tía Mabel tiene un jardín con flores y una fábrica de tejidos. No quiero llegar demasiado pronto a *Liverpool*, porque los días a bordo son todos días de fiesta, y quiero tener muchos días de fiestas corriendo por la cubierta, sola, sola, sola, sin que nadie me cuide."

4 "Alguien me preguntó si estaba triste, porque anoche apoyaba mis manos sobre mis ojos de sueño. No, no estaba triste; mi padre me recomendó al comisario de a bordo y a una familia de nombre extraño que se me olvida todo el tiempo. El día que salía del barco las campanas tocaban como en la elevación, y el comedor estaba lleno de olor a flores y los abrazos me hundieron tanto el sombrero que no veía más que los pies despedirse con pasos de baile. Mi padre me quitó el sombrero para verme los ojos, y en ese momento vi que había montones de ojos a mi alrededor que lloraban. Sentí que ése era un momento de la vida en que había que llorar. Refregué mis ojos y guardé mi pañuelo en la mano como un signo de llanto hasta el final de la despedida.

Mabel tem uma casa grande com cinco cachorros, três dinamarqueses e dois galgos. Um galgo branco que minha tia Mabel já havia mandado uma foto dele em uma de suas cartas breves: 'This is my beautiful Lightning', nome difícil para um cachorro, já que você terá que chamá-lo muitas vezes. Minha tia Mabel tem um jardim com flores e uma fábrica de tecidos. Não quero chegar logo a *Liverpool*, porque os dias a bordo são sempre de festa, e quero ter muitos dias de festa correndo pelo convés, sozinha, sozinha, sozinha, sem ninguém para cuidar de mim. "

4 "Alguém me perguntou se eu estava triste, porque ontem à noite eu apoiava minhas mãos sobre meus olhos, com sono. Não, não estava triste; meu pai pediu ao comissário de bordo e a uma família de nome estranho que esqueço todo o tempo que cuidassem de mim. O dia que o barco saía, as buzinas tocavam como na elevação, e a sala de jantar tinha cheiro de flores e os abraços afundavam tanto o meu chapéu que eu via somente os pés se despedindo com passos de dança. Meu pai tirou o chapéu de mim para ver os meus olhos, e nesse momento vi que havia muitos olhos ao meu redor que

5 "Cuando me dieron el último abrazo, las campanas sonaban como las campanillas de los helados en la calle." La sirena hacía temblar el barco, como si se fuera a romper tres veces, y después el silencio del agua se llenó de luces y de tres campanadas en el reloj de los ingleses. Buenos Aires ya estaba lejos. "Así son los viajes", pensaba Claude Vildrac, "tan distintos de lo que uno ha previsto."

6 Sentada sobre la cama del camarote, leía su pasaporte como un libro de misa. Hacía ya una semana que se había embarcado a bordo del Transvaal, transatlántico flamante de banderitas y de estrellas. Antes de embarcarse habían visitado el barco ella y su madre, habían elegido el camarote, habían buscado corriendo el bote de salvamento correspondiente a un caso de naufragio. El terror le puso a Claude el rostro que tenía en el pasaporte, los ojos se le habían ensanchado profundamente con las olas de las tormentas que hacen naufragar los barcos. Su madre se había reído, y a Claude le pareció un presagio funesto.

Recordó que ese día habían almorzado en un restaurante que se llama La Sonámbula. En cada plato había una sonámbula chiquitita, de cabello suelto,

choravam. Senti que esse era um momento da vida em que tínhamos que chorar. Esfreguei os olhos e guardei meu lenço na mão em sinal de tristeza até o fim da despedida."

5 "Quando me deram o último abraço, as buzinas tocavam como os sinos dos carrinhos de sorvete na rua". A sirene fazia o barco tremer, como se fosse quebrar três vezes, e depois o silêncio da água se encheu de luzes e de três badaladas no relógio dos ingleses. Buenos Aires já estava longe. "Assim são as viagens", pensava Claude Vildrac, "tão diferentes do que alguém previu".

6 Sentada sobre a cama da cabine, lia seu passaporte como um livro da missa. Já tinha uma semana que havia embarcado à bordo do Transvaal, transatlântico resplandecente de bandeirinhas e de estrelas. Antes de embarcar, ela e sua mãe haviam visitado o barco, haviam escolhido a cabine, haviam buscado correndo o bote salva-vidas correspondente, no caso de um naufrágio. O terror colocou em Claude a cara que tinha no passaporte, os olhos haviam dilatado profundamente com as ondas das tempestades que fazem naufragar os barcos. Sua mãe havia rido, e a Claude lhe pareceu um

con los brazos tendidos, cruzando un puente; esa sonámbula era más bien una mujer recién desembarcada de un naufragio, que perdió su pasaporte a los catorce años, su casa y su familia.

7 Se asomó por el ojo de buey: el mar estaba azul marino, de tinta muy azul; el barco crujía suavemente de un lado al otro. Era increíble lo distinto que podía ser el mar de los baños de mar, el mar de las playas, del mar de a bordo, tan duro, tan impenetrable como las mesas de mármol veteadas de verde. Claude tenía el cabello húmedo de un baño de pileta, que había durado más de dos horas. Elvia la había retado. ¿Quién era Elvia? No sabía su apellido, no sabía quién era su padre ni su madre, y, sin embargo, Elvia era la persona a quien ella seguía a bordo todo el día; era la persona a quien daría su salvavidas el día del naufragio. Guardaba preciosamente un pedazo de cinta, con la cual Elvia se había atado el cabello el día de cruzar la línea. El comedor estaba lleno de luces aquella noche, la música de circo se había vuelto sentimental. Las mesas también estaban vestidas de baile, y los crackers eran de un verde de aguas marinas, con anchas mariposas y caballos de carrera y bailarinas y cazadores pintados encima. Pero Elvia

presságio fúnebre. Lembrou que esse dia haviam almoçado em um restaurante chamado A Sonâmbula. Em cada prato havia uma sonâmbula pequenina, de cabelo solto, com os braços estendidos, como se estivesse cruzando uma ponte; essa sonâmbula era uma mulher que acabara de desembarcar de um naufrágio, que perdeu seu passaporte aos catorze anos, sua casa e sua família.

7 Olhou para fora da janela: O mar estava azul marino, de tinta muito azul; o barco rangia suavemente de um lado ao outro. Era incrível a diferença que podia existir entre o mar dos banhos de mar, o mar das praias, e o mar à bordo, tão duro, tão impenetrável como as mesas de mármore manchadas de verde. Claude estava com o cabelo úmido por causa de um banho de piscina, que havia durado mais de duas horas. Elvia a havia desafiado. Quem era Elvia? Não sabia seu sobrenome, não sabia quem era seu pai nem sua mãe, contudo, Elvia era a pessoa com quem Claude andava durante todo o dia, à bordo; Era a pessoa a quem daria seu salva-vidas no dia do naufrágio. Guardava – com cuidado – um pedaço de fita, com a qual Elvia havia prendido o cabelo no dia de

no estaba vestida de baile; llevaba un vestido que lloraba de soledad en el brillo de la noche; los cinco frascos de perfume con que se había perfumado hacían como un jardín alrededor de ella, que la guardaba encerrada.

8 ¿Quién era Elvia? "Una guaranga", decían "algunos". "Una mujer de la vida", había dicho un viejo, tapándose la boca, como si tosiera, al ver el cabello suelto y las piernas rasguñadas de Claude. "Una mujer de la vida" debería tener un traje negro de trabajadora, con grandes remiendos y zapatos gastados de caminar por la vida. Así veía Claude a "las mujeres de la vida", con la boca despintada y una gran bolsa en las espaldas, como los linyeras, caminando de estancia en estancia.

9 Claude recordaba una mañana en que, corriendo por el decktennis, se había caído al suelo. Elvia la había recogido con un gesto maternal y le había vendado la rodilla lastimada con un pañuelo fino. Después, cuando se encontró sola, vio que la esquinita del pañuelo llevaba un nombre bordado: Elvia. Así había conocido a Elvia.

10 Recostó su cabeza contra la frescura blanda de la almohada; las almohadas eran caracoles blancos donde se oye de noche el ruido del mar, sin necesidad de estar embarcada.

cruzar a linha. A sala de jantar estava cheia de luzes aquela noite, a música de circo havia se tornado sentimental. As mesas também estavam enfeitadas para festa, os biscoitos eram de um verde de águas marinhas, com largas borboletas e cavalos de corrida e bailarinas e caçadores pintados em cima. Mas Elvia não estava vestida para festa; usava um vestido que chorava solidão no brilho da noite; os cinco frascos de perfume com que havia se perfumado eram como um jardim ao seu redor, que a guardavam presa.

8 Quem era Elvia? "Uma grosseira", diziam "alguns". "Uma mulher da vida", havia dito um velho, tapando a boca, como se estivesse tossindo, ao ver o cabelo solto e as pernas arranhadas de Claude. "Uma mulher da vida" deveria ter uma roupa negra de trabalhadora, com grandes remendos e sapatos desgastados de caminhar pela vida. Assim Claude via "as mulheres da vida", com a boca sem batom e uma grande sacola nas costas, como os mendigos, caminhando de estância a estância.

9 Claude lembrava de uma manhã em que, correndo pela quadra de tênis, caiu no chão. Elvia havia a socorrido com um gesto maternal e

11 Lo que más le gustaba de a bordo eran los desayunos por las mañanas, la música de circo, el miedo de los naufragios y Elvia.

12 Pero de pronto un pez redondo, de aletas festoneadas por las grandes profundidades del mar, con un pico largo de medio metro, entró por la puerta volando; primero empezó a picar las peonías de un cuadro y después las bombitas de luz. El cuarto quedó en tinieblas, envuelto entre los tules rayados del mar. La angustia se apoderó de Claude: la angustia de haber perdido el espectáculo del naufragio. ¿El barco se habría hundido hacía ya cuánto tiempo? Y, de repente, de una bombita rota, surgió una llama imperceptible, que fue creciendo y derramándose por el suelo y sobre las sillas. El barco entero se iba a incendiar de ese modo. "¡Incendio, incendio!", todas las puertas de los camarotes se abrían a gritos. Claude salió corriendo, repitiendo el número del bote de salvamento 55, como una letanía. Subió las escaleras. Los botes estaban todos llenos de gente en camión. Estaban todos los pasajeros: los que comían en el comedor grande y los que comían en el comedor chico; estaban los mozos y los dos peluqueros, estaban los oficiales y los

lhe havia vendado o joelho machucado com um lenço fino. Depois, quando estava só, viu que o canto do lenço tinha um nome bordado: Elvia. Assim havia conhecido a Elvia.

10 Encostou sua cabeça contra o frescor suave do travesseiro; os travesseiros eram caracóis brancos, por onde se escuta de noite o barulho do mar, sem necessidade de estar a bordo.

11 O que mais ela gostava de estar a bordo eram os cafés da manhã, a música de circo, o medo dos naufrágios e Elvia.

12 Mas de repente, um peixe redondo, de barbatanas recortadas pelas grandes profundidades do mar, com um bico longo de meio metro, entrou pela porta, voando; primeiro, começou a picar as peônias de um quadro e depois as lâmpadas. O quarto ficou no escuro, envolto nos tecidos listrados do mar. A angústia se apoderou de Claude: a angústia de ter perdido o espetáculo do naufrágio. O barco já havia afundado há quanto tempo? E, de repente, de uma lâmpada quebrada, surgiu uma chama imperceptível, que foi crescendo e se derramando pelo chão e sobre as cadeiras. O barco iria ser

marineros, los músicos, los cocineros y las mucamas. Estaban todos, menos Elvia. Elvia venía caminando lejos, lejos, por el puente, y no llegaba nunca. Elvia, transformada en la sonámbula del plato, no llegaba nunca, nunca. Claude corría detrás de ella con el salvavidas en los brazos. El barco se hundía para siempre, llevándose su nombre y su rostro sin copia al fondo del mar.

incendiado por completo, desse modo. “Fogo! Fogo! ”. Todas as portas das cabines se abriam aos gritos. Claude saiu correndo, repetindo o número do bote salva-vidas 55, como uma procissão. Subiu as escadas. Os botes estavam todos cheios de gente com pijamas. Estavam todos os passageiros: os que comiam na sala de jantar maior e os que comiam na sala de jantar maior; estavam os garçons e os cabeleireiros, estavam os oficiais e os marinheiro, os músicos, os cozinheiros e as criadas. Estavam todos, menos Elvia. Elvia vinha caminando de longe, de longe, pela ponte, e não chegava nunca. Claude corria atrás dela com o salva-vidas nos braços. O barco afundava para sempre, levando seu nome e seu rosto sem cópia para o fundo do mar.

Quadro Comparativo do Conto 4 - Esperanza en Flores (Esperança em Flores)

Esperanza en Flores	Esperança em Flores
<p>1 Uno, dos, tres, cuatro, cinco, era ya muy tarde. La lámpara de kerosene chistaba a la noche, aquietándola como una madre a un hijo que no quiere dormirse, y Esperanza se quedaba desvelada a las doce de la noche, después de haber pasado el día durmiéndose en los rincones. Uno, dos, tres, cuatro, cinco habían sido los caballos negros atados al coche fúnebre que llevaron a su marido cubierto de flores hasta la Chacarita, y desde ese día abundaban las visitas en la casa. Sus amigas la habían querido llevar a pasear un domingo porque estaba pálida. Uno, dos, tres, Esperanza se había hecho rogar, y después por fin había salido hasta la plaza de Flores y allí se había sentado en un banco con dos señoras vecinas, hermanas del almacenero. Uno, dos, tres, cuatro, cinco, un hombre detrás de un árbol desabrochaba su pantalón y Esperanza miraba el cielo a través de las ramas. "Esperanza, no podés seguir así. Esperanza, no puedes seguir así, te vas a enfermar. Hay que conformarse al destino", le decían sus amigas.</p> <p>2 Uno, dos, tres, alguien golpeaba la puerta de entrada. Esperanza estaba</p>	<p>1 Um, dois três, quatro, cinco, já era muito tarde. A lâmpada de querosene atraía a noite, a aquietando como uma mãe faz com um filho que não quer dormir, e Esperança se encontrava acordada à meia-noite, depois de haver passado o dia dormindo pelos cantos. Um, dois, três, quatro, cinco haviam sido os cavalos negros atados ao carro fúnebre que levaram seu marido coberto de flores até a Chacarita, e desde esse dia abundavam as visitas na casa. Suas amigas haviam querido levá-la para passear um domingo porque estava pálida. Um, dois, três, Esperança fez com que implorassem, e depois, por fim, havia saído até a praça de Flores e ali havia sentado em um banco com duas senhoras vizinhas, irmãs do dono do armazém. Um, dois, três, quatro, cinco, um homem atrás da árvore desabotoava suas calças e Esperança olhava o céu através dos galhos. "Esperança, não pode continuar assim! Esperança, não pode continuar assim, vai acabar doente! Você tem que se conformar com o destino", lhe diziam suas amigas.</p> <p>2 Um, dois, três, alguém batia na porta de entrada. Esperança estava no ponto liso de seu tecido e disse: "Quem</p>

en el punto liso de su tejido y dijo: "¿Quién es?". Florián entró despacito con los ojos dormidos "¿Florián a estas horas?" Florián dormía en la cama de su hermana, no hacía ni media hora, cuando la madre lo despertó sacándolo a tirones: había visitas y no alcanzaban las camas.

3 Salvo los domingos y días de fiesta era siempre de noche cuando llegaban las visitas: a esa hora la radio tocaba una música que las atraía, sin duda.

4 Esperanza no conocía de esa casa más que a Florián. Los chismes de las vecinas caían sobre las hermanas y las madres, que tenían todas ondulaciones permanente (¿croquiñol o permanente al aceite?; una seria discusión se había establecido entre las hermanas del almacenero), tenían todas barniz en las uñas y no pagaban al panadero. Florián se hacía la rabona y pedía limosna en la calle, desviando un ojo. Pero, casi siempre, con su cara original de ángel, ganaba más limosnas que con su ojo perdido. Esperanza no sabía ese tejemaneje, creía en la virtud azul de los ojos de Florián, en sus diez años, en su timidez, en su voz quejosa ejercitada en pedir limosnas. No hubiera admitido ni siquiera el sufrimiento o el hambre de un chico que se hace la

é?". Floriano entrou devagar com os olhos adormecidos "Floriano a essa hora?" Floriano dormia na cama de sua irmã, não havia nem meia hora, quando a mãe o acordou, tirando-o a força: havia visitas e não tinham camas suficientes.

3 Com exceção dos domingos e dias de festa, era sempre de noite quando chegavam as visitas: a essa hora a radio tocava uma música que as atraía, sem dúvidas.

4 Esperança não conhecia dessa casa mais que Floriano. As fofocas das vizinhas recaíam sobre as irmãs e as mães, que tinham todas ondulações permanentes (croquiñol ou permanente a óleo?; uma séria discussão havia sido estabelecida entre as irmãs do dono do armazém), todas tinham esmalte nas unhas e não pagavam ao padeiro. Floriano se fazia de desentendido e pedia esmola na rua, desviando um olho. Mas, quase sempre, com sua cara original de anjo, ganhava mais esmolos que com seu olho perdido. Esperança não sabia dessa maracutaia, acreditava na virtude azul dos olhos de Floriano, em seus dez anos, em sua timidez, em sua voz queixosa treinada para pedir esmolos. Não havia admitido nem sequer o sofrimento ou a fome de um menino que se faz de coitado, pedindo esmola com um olho voluntariamente

rabona pidiendo limosna con un ojo voluntariamente tuerto. Hubiera visto a ese chico desmenuzarse debajo de un ómnibus, morirse de hambre en una esquina, suicidarse con un cuchillo sucio de cocina: no hubiera dado un paso por salvarlo. Sólo la virtud inocente de los ojos de Florián, igual a los ojos de un Niño Jesús, le ganaba el corazón, hasta hacerlo sentar a veces sobre sus escasas faldas a las doce de la noche cuando estaba sola. Entonces, creyendo salvarlo de su familia, le enseñaba oraciones que venían escritas detrás de las estampas, con veinte, cuarenta, cincuenta días de indulgencias.

5 El sueño ponía sus manos santas sobre los ojos de Florián, mientras contaba todo lo que había trabajado en la casa aquel día. Había ayudado a Leonor a barrer el cuarto. Leonor tenía que planchar un camisón nuevo, tenía que arreglar las flores de papel en el florero de su cuarto sobre una carpeta de macramé. Y él había tenido que limpiar el excusado, había tenido que pelar las papas, limpiar todas las verduras para el almuerzo.

6 "¡Pobre angelito!" –suspiraba Esperanza. Después había llegado tarde al colegio por culpa de su hermana; la maestra le había pegado con un látigo que tenía escondido en un cajón del

vesgo. Tinha visto esse garoto se quebrar debaixo de um ônibus, morrer de fome em uma esquina, suicidar-se com uma faca suja de cozinha: não tinha dado um passo para salvá-lo. Somente a virtude inocente dos olhos de Floriano, igual aos olhos de um Menino Jesus, lhe ganhava o coração, até fazê-lo sentar-se às vezes sobre suas escassas saias à meia-noite, quando estava sozinha. Então, acreditando salvá-lo de sua família, ensinava-lhe orações que vinham escritas atrás dos santinhos, com vinte, quarenta, cinquenta dias de indulgências.

5 O sono colocava suas mãos santas sobre os olhos de Floriano, enquanto contava tudo o que tinha trabalhado em casa aquele dia. Havia ajudado a Leonor a varrer o quarto. Leonor tinha que passar uma camisola nova, tinha que arrumar as flores de papel em um vaso do seu quarto sobre uma pasta de macramê. E ele teve que limpar a privada, teve que descascar as batatas, limpar todas as verduras para o almoço.

6 " Pobre anjinho! " – Suspirava Esperança -. Depois havia chegado tarde no colégio por culpa de sua irmã; a professora havia lhe batido com um chicote que tinha escondido em uma gaveta da escrivaninha. Havia dito que

pupitre. Le había dicho que no quería recibir ningún vago en la escuela, ningún muerto de hambre, ningún hijo de puta. Esperanza levantó sus anchos brazos sacudidos de espanto: "¿Es posible que la maestra te haya dicho esas cosas?". Florián, mártir de su sueño, decía sí con la cabeza.

7 El día quedaba muy lejos detrás de la noche, y recordaba que había recorrido las calles de más tráfico torturándose los ojos, sin conseguir una limosna, y cuando volvía a su casa con su rostro cotidiano, sin hacer ningún esfuerzo para conmover a nadie, una señorita le había dado un peso entero en monedas, averiguándole su nombre. Había gastado el peso en cinematógrafo, masitas y tranvía; no quería volver a su casa con un solo centavo en el bolsillo. Sus hermanas lo desvalijaban, ellas que ganaban por lo menos cuatro pesos por día. Todo eso no se lo podía contar a Esperanza; tampoco le podía contar que había hecho pis contra un automóvil nuevo y que le había roto la blusa a su hermana. "Hijo de puta" –le había dicho el hijo del frutero–. "Tu madre no me paga pero yo le pago a ella. Tendrá que pagarme el vidrio de mi vidriera que me has roto, o bien los llevaré a todos a la comisaría". Pero al día siguiente, Valentini, el frutero, llegaría a la casa

não queria receber nenhum vagabundo na escola, nenhum morto de fome, nenhum filho de puta. Esperança levantou seus braços largos sacudidos de espanto: "É possível que a professora tenha falado essas coisas pra você?". Floriano, mártir de seu sonho, dizia sim com a cabeça.

7 O dia ficava muito longe atrás da noite, e lembrava que havia percorrido as ruas de mais tráfego torturando os olhos sem conseguir uma esmola, e quando voltava a sua casa com seu rosto cotidiano, sem fazer nenhum esforço para comover a ninguém, uma senhora lhe havia dado um peso inteiro em moedas, averiguando-lhe o nome. Havia gastado o dinheiro com cinema, biscoitinhos e com o bonde; não queria voltar a sua casa com um só centavo no bolso. Suas irmãs o saqueavam, elas que ganhavam pelo menos quatro pesos por dia. Tudo isso não podia contar a Esperança; tampouco podia lhe contar que havia feito xixi em um carro novo e que havia rasgado a blusa da sua irmã. "Filho da puta" – havia dito o filho do frutero -. "Sua mãe não me paga, mas eu lhe pago. Vai ter que me pagar o vidro da minha vitrine que você quebrou, ou então levarei todos pra delegacia". Mas no dia seguinte, Valentini, o frutero, chegaria na casa como sempre,

como siempre, repartiendo sonrisas y bombones con versitos de almacén, y al entrar a la pieza de su hermana le daría una palmadita en la cara, diciéndole: "Pícaro, pícaro". Es que Valentini se olvidaba de todo cuando estaba con sus hermanas; cuando llegaba a casa de Florián no parecía ni siquiera un pariente lejano del frutero Valentini de delantal blanco, ofreciendo sus mercaderías a través de las vidrieras. ¿Qué virtud tan extraordinaria tenían sus hermanas?

8 Esperanza guardó el tejido en una canastita. Uno, dos, tres, cuatro, cinco puntos faltaban para terminar la fila, y eso la iba a desvelar. Volvió a tomar el tejido. Uno, dos, tres, cuatro, cinco años faltaban para terminar de pagar la casa por mensualidades. Mientras tanto vendería sus tejidos; era un modo honrado de ganarse la vida, y no como estas malas mujeres, estas mujeres de la calle.

9 Sin darse cuenta, hablaba en alta voz. Florián, sonámbulo de sueño, se retiraba silenciosamente en dirección a la cama de su hermana, con la esperanza de encontrar sitio para él.

10 "Mi hijito, es la hora de dormirse." Esperanza se dio vuelta y se encontró sola frente a la lámpara de kerosene. No se oía más que el canto de

distribuyendo sonrisas e bombons com versinhos do armazém, e ao entrar no quarto de sua irmã lhe daría uma palmadinha no rosto, dizendo-lhe: "Pícaro, pícaro". É que Valentini se esquecia de tudo quando estava com suas irmãs; quando chegava na casa de Floriano não parecia nem sequer um parente distante do fruteiro Valentini de avental branco, oferecendo suas mercadorias através das vitrines. Que virtude tão extraordinária tinham suas irmãs?

8 Esperança guardou o tecido em uma cestinha. Um, dois, três, quatro, cinco pontos faltavam para terminar a fileira, e isso ia tirar-lhe o sono. Voltou a pegar o tecido. Um, dois, três, quatro, cinco anos faltavam para terminar de pagar a casa em prestações mensais. Enquanto isso, venderia seus tecidos; era um modo honrado de ganhar a vida, e não como estas más mulheres, estas mulheres da vida.

9 Sem se dar conta, falava em voz alta. Floriano, sonâmbulo de sono, se retirava silenciosamente em direção a cama de sua irmã, com a esperança de encontrar um canto para ele.

10 "Meu filhinho, é hora de dormir." Esperança deu uma volta e se encontrou sozinha, de frente para a lâmpada de querosene. Não se ouvia

la luz que le decía despacito que se callara.

mais que o canto da luz que lhe dizia devagar que se calasse.

Fonte: elaborado pela autora

**ANEXO A – CONSULTA AO DIRETÓRIO DE TRADUÇÕES
DA *UNESCO TRANSLATION***

ANEXO A – CONSULTA AO DIRETÓRIO DE TRADUÇÕES DA UNESCO TRANSLATION

Your query was: **Author = ocampo, silvina\$**

12 records found in Index Translationum database

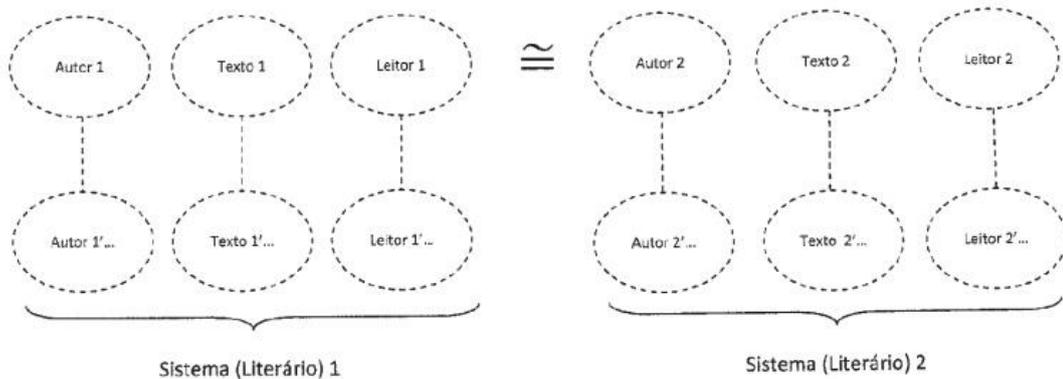
- 1/12 **Bioy Casares**, Adolfo; **Ocampo**, Silvina: Ceux qui aiment haïssent : roman policier [French] / **Gabastou**, André / Paris: C. Bourgois [France], 1989. 148 p. Los que aman, odian [Spanish]
- 2/12 **Ocampo**, Silvina: Faits divers de la terre et du ciel: nouvelles (Préf. de Jorge Luis Borges, introd. d'Italo Calvino) [French] / **Rosset**, Françoise / Paris: Gallimard [France], 1991. 347 p. El destino en las ventanas [Spanish]
- 3/12 **Ocampo**, Silvina: Der Farnwald : Erzählungen [German] / **Zahn**, Hartmut / Stuttgart: Klett-Cotta [Germany], 1991. 132 p. Y así sucesivamente [Spanish]
- 4/12 **Ocampo**, Silvina: Die Furie und andere Geschichten [German] / **Strien**, René / Frankfurt am Main: Suhrkamp [Germany], 1992. 237 p. [English]
- 5/12 **Ocampo**, Silvina: Mémoires secrètes d'une poupée : nouvelles [French] / **Rosset**, Françoise / Paris: Gallimard [France], 1993. 248 p. Y así sucesivamente [Spanish], Cornelia frente al espejo [Spanish]
- 6/12 **Ocampo**, Silvina: La tour sans fin [French] / **Frémont**, Pierre / Toulouse: Milan [France], 1992. 84 p. ill. La torre sin fin [Spanish]
- 7/12 **Ocampo**, Silvina; **Ulla**, Noemi: Ciudades : nouvelles [French], (Contient aussi : "Extase", poème de Silvina Ocampo) [French] / **Berthelot**, Ascension / Toulouse: Ombres [France], 1994. 124 p. Ciudades [Spanish]
- 8/12 **Ocampo**, Silvina: Viaggio dimenticato [Italian] / **D'Arcangelo**, Lucio / Roma: Lucarini [Italy], 1989. 106 p. Viaje olvidado [Spanish]
- 9/12 **Ocampo**, Silvina: Die Farbe der Zeit: Erzählungen [German] / **Enzenberg**, Carina von; **Zahn**, Hartmut / Stuttgart: Klett-Cotta [Germany], 1995. 230 p. Cornelia frente al espajo [Spanish]
- 10/12 **Ocampo**, Silvina: Poèmes d'amour désespéré [French] / **Baron Supervielle**, Silvia / Paris: J. Corti [France], 1997. 155 p. Éd. bilingue [Spanish]
- 11/12 **Ocampo**, Silvina: La pluie de feu. Bobigny, MC 93, 16 septembre-19 octobre 1997 [French] / **Baron Supervielle**, Silvia / Paris: C. Bourgois [France], 1997. 123 p. [Spanish]
- 12/12 **Auladell**, Pablo; **Ocampo**, Silvina: Isis [Italian] (ISBN: 88-89025-45-X, 978-88-89025-45-1) (ISBN: 88-89025-45-X, 978-88-89025-45-1) / **Lazzarato**, Francesca / Roma: Orecchio acerbo [Italy], 2007. 32 p., ill. Lazzarato [Spanish]

Fonte: <http://www.unesco.org/xtrans/bsresult.aspx?lg=0&a=ocampo,%20silvina&fr=10>
Acessado dia 19/06/16 às 18h

**ANEXO B – ESQUEMA PROPOSTO EM *ON DESCRIBING
TRANSLATIONS* POR JOSÉ LAMBERT & HENDRIK VAN
GORP (1985)**

ANEXO B – ESQUEMA PROPOSTO EM *ON DESCRIBING TRANSLATIONS* POR JOSÉ LAMBERT & HENDRIK VAN GORP (1985)

Esquema:



Legenda:

texto 1: texto-fonte;

texto 2: texto-alvo;

autor 1 e leitor 1 pertencem ao sistema do texto-fonte;

autor 1 deve estar situado entre os autores do sistema-fonte;

texto 1' e Leitor 1' devem estar situados no sistema-fonte;

sistema 1 refere-se ao sistema do texto-fonte, do autor-fonte e do leitor-fonte (esse sistema não é necessariamente um sistema estritamente literário, já que os sistemas literários não podem ser isolados dos sistemas social, religioso etc);

autor 2, texto 2, leitor 2 etc. devem ser situados no sistema-alvo;

○ : todos os elementos desse esquema de comunicação são complexos e dinâmicos.

O símbolo \cong indica que o elo entre a comunicação-fonte e a comunicação-alvo não pode ser realmente previsto; trata-se de uma relação aberta, cuja natureza exata dependerá das prioridades do comportamento do tradutor – que, por sua vez, tem que ser visto em função das normas dominantes do sistema-alvo

As possíveis relações que podem ser estudadas no esquema são:

T1 --- T2 (relações entre textos individuais, isto é, entre o original e sua tradução).

A1 --- A2 (relações entre autores).

R1 --- R2 (relações entre leitores).

A1 --- T1 com A2 --- T2 (intenções autorais nos sistemas fonte e alvo e suas correlações).

A1 --- T1 com T2 --- R2 (pragmática e recepção nos sistemas fonte e alvo e, suas correlações).

A1 --- A1', A2 --- A2' (situação do autor em relação a outros autores em ambos os sistemas).

T1 --- T1', T2 --- T2' (situação do original e sua tradução enquanto textos em relação a outros textos).

R1 --- R1, R2 --- R2' (situação do leitor nos respectivos sistemas).

SISTEMA ALVO --- SISTEMA LITERÁRIO (traduções em uma determinada literatura)

SISTEMA (LITERÁRIO) 1 --- SISTEMA (LITERÁRIO) 2 (relações, seja em termos de conflito ou harmonia entre ambos os sistemas)²⁸

²⁸ As relações mencionadas constam no texto "On describing translations" de José Lambert & Hendrik Van Gorp, da obra *The manipulation of literature. Studies in literary translation*, de 1985, páginas 149 a 163.

ANEXO C – CAPAS DAS COLEÇÕES

ANEXO C – CAPAS DAS COLEÇÕES

Imagem 1 - Coletânea da Editora Sudamericana (2006)



Fonte: <https://goo.gl/Vwgt5i>

Imagem 2 - Coletânea da Editora Lumen (2014)



Fonte: <https://goo.gl/XeppRX>

Imagem 3 - Coletânea da editora Emece (2005)



Fonte: <https://goo.gl/Cs8Fzq>

**ANEXO D – EXEMPLOS DE CAPAS DE OBRAS DE JORGE LUIS BORGES,
PUBLICADAS PELA EDITORA *SUR***

**ANEXO D – EXEMPLOS DE CAPAS DE OBRAS DE JORGE LUIS BORGES,
PUBLICADAS PELA EDITORA SUR**

Imagem 4 - El jardín de senderos que se bifurcan (1941)



Fonte: <http://pictures.abebooks.com/LIBRERIANINON/1266129346.jpg>

Imagem 5 - Ficciones (1944)

Fonte: <https://goo.gl/g6TnM1>



**ANEXO E – DEPOIMENTO DE JORGE LUIS BORGES
SOBRE SILVINA OCAMPO**

ANEXO E – DEPOIMENTO DE JORGE LUIS BORGES SOBRE SILVINA OCAMPO

Imagem 6 - Jorge Luis Borges: La prosa de Silvina Ocampo

La Prosa de Silvina Ocampo

Por Jorge Luis Borges (Exclusivo para El Mercurio)

COMO el Dios del primer versículo de la Biblia, cada escritor crea un mundo. Esa creación, a diferencia de la divina, no es ex nihilo; surge de la memoria, del olvido que es parte de la memoria, de la literatura anterior, de los hábitos de un lenguaje y, esencialmente, de la imaginación y de la pasión. Kafka es creador de un orbe eleático de infinitas postergaciones; James Joyce, de un orbe de hechos ínfimos y de líneas espléndidas; Silvina Ocampo nos propone una realidad en la que conviven lo quimérico y lo casero, la crueldad minuciosa de los niños y la recatada ternura, la hamaca paraguaya de una quinta y la mitología.

Ayudado por la miopía gradual y ahora por la ceguera, vivo entre tentativas de soñar y de razonar; la mente de Silvina recorre con delicado rigor los cinco jardines del Adone, consagrado cada uno a un sentido. Le importan los colores, los matices, las formas, lo convexo, lo cóncavo, los metales, lo áspero, lo pulido, lo opaco, lo traslúcido, las piedras, las plantas, los animales, el sabor peculiar de cada hora y de cada estación, la música, la no menos misteriosa poesía y el peso de las almas, de que habla Hugo.

De las palabras que podrían definiría, la más precisa, creo, es genial. Se ha dicho que el talento es una



Jorge Luis Borges.

fuera que el hombre puede dirigir; el espíritu sopla donde quiere (Juan, 3, 9) y puede salvar o perder. De ahí las habituales inconstancias de la obra de genio. Hugo escribió que Shakespeare estaba sujeto a ausencias en el infinito.

La prosa de Silvina Ocampo no es menos inspirada que sus versos. Su cuento *Autobiografía de Irene* es una prueba. Esencial o superficialmente, el tema es un precioso don que luego se revela como terrible. En el *Vathek*, de William Beckford, le prometen a un rey un infinito y resplandeciente palacio, poblado de esplendores y multitudes; ese palacio es el infierno. En la *Autobiografía de Irene*, el omnísono don es de orden profético. No lo creo imposible; es raro que yo pueda saber lo que pasó en Ur de los caldeos, hace ya tantos siglos, y no lo que pasará en esta casa dentro de unos minutos, digamos un llamado de teléfono. Tal vez a la memoria del pasado quepa sumar la del futuro, que ya tiene su nombre en todas las lenguas: presentimiento, foreboding.

No ensayaré un resumen de las páginas de ese admirable relato. La historia sólo puede ser contada con todas las palabras y todas las circunstancias del texto.

Mayo 1988.

Fonte: <https://goo.gl/XhabHs>

“Como el Dios del primer versículo de la Biblia, cada escritor crea un mundo. Esa creación, a diferencia de la divina, no es ex nihilo; surge de la memoria, del olvido que es parte de la memoria, de la literatura anterior, de los hábitos de un lenguaje y, esencialmente, de la imaginación y de la pasión. Kafka es creador de un orbe eleático de infinitas postergaciones; James Joyce, de un orbe de hechos ínfimos y de líneas espléndidas; Silvina Ocampo nos propone una realidad en la que conviven lo quimérico y lo casero, la crueldad minuciosa de los niños y la recatada ternura, la hamaca paraguaya de una quinta y la mitología. Ayudado por la miopía gradual y ahora por la ceguera, vivo entre tentativas de soñar y de razonar; la mente de Silvina recorre con delicado rigor los cinco jardines del Adone, consagrado cada uno a un sentido. Le importan los colores, los matices, las formas, lo convexo, lo cóncavo, los metales, lo áspero, lo pulido, lo opaco, lo traslúcido, las piedras, las plantas, los animales, el sabor peculiar de cada hora y de cada estación, la música, la no menos misteriosa poesía y el peso de las almas, de que habla Hugo.

De las palabras que podrían definirla, la más precisa, creo, es genial. Se ha dicho que el talento es una fuerza que el hombre puede dirigir; el espíritu sopla donde quiere (Juan, 3,9) y puede salvar o perder. De ahí las habituales inconstancias de la obra de genio. Hugo escribió que Shakespeare estaba sujeto a ausencias en el infinito.

La prosa de Silvina Ocampo no es menos inspirada que sus versos. Su cuento Autobiografía de Irene es una prueba. Esencial o superficialmente, el tema es un precioso don que luego se revela como terrible. En el Vathek, de William Beckford, le prometen a un rey un infinito y resplandeciente palacio, poblado de esplendores y multitudes; ese palacio es el Infierno. En la Autobiografía de Irene, el ominoso don es de orden profético. No lo creo imposible; es raro que yo pueda saber lo que pasó en Ur de los caldeos, hace ya tantos siglos, y no lo que pasará en esta casa dentro de unos minutos, digamos un llamado de teléfono. Tal vez a la memoria del pasado quepa sumar la del futuro, que ya tiene su nombre en todas las lenguas: presentimiento, foreboding.

No ensayaré un resumen de las páginas de ese admirable relato. La historia sólo puede ser contada con todas las palabras y todas las circunstancias del texto.”²⁹

En El País, Madrid, 3 de abril de 1986, p. 11

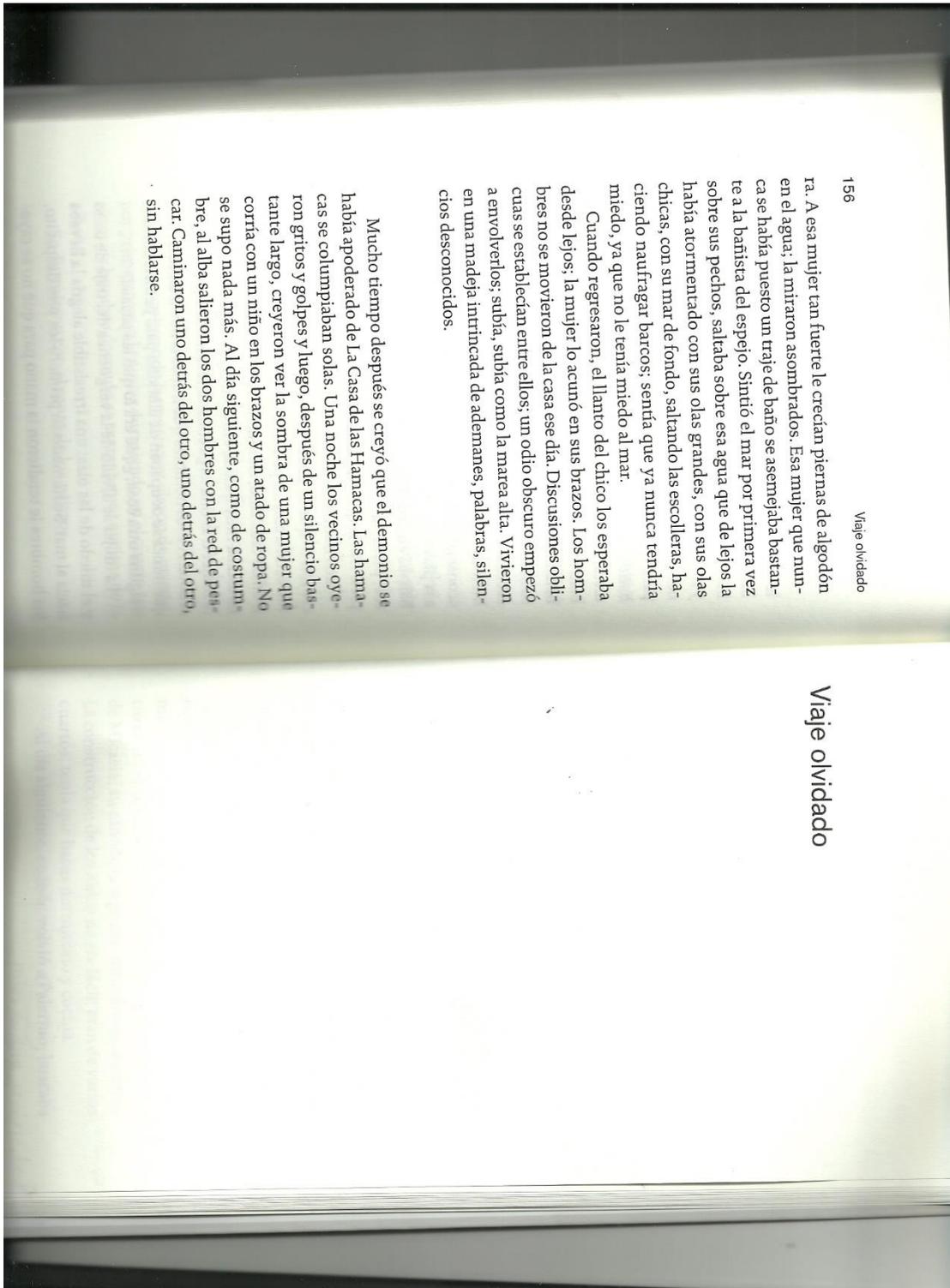
Luego en El Mercurio, Santiago de Chile, 6 de julio de 1986, p. E.1 (Supl. Artes y Letras)

Registrada en hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de Chile.

²⁹ Disponible em <<http://borgestodoelanio.blogspot.com.br/2017/03/jorge-luis-borges-la-prosa-de-silvina.html>> “*Jorge Luis Borges: La prosa de Silvina Ocampo*”

**ANEXO F – TEXTOS ORIGINAIS DOS CONTOS
SELECIONADOS**

ANEXO F – TEXTOS ORIGINAIS DOS CONTOS SELECIONADOS

Cópias da publicação de 2015 de *Viaje Olvidado*, editora Emecé

156

Viaje olvidado

ra. A esa mujer tan fuerte le crecían piernitas de algodón en el agua; la miraron asombrados. Esa mujer que nunca se había puesto un traje de baño se asemejaba bastante a la bañista del espejo. Sintió el mar por primera vez sobre sus pechos, saltaba sobre esa agua que de lejos la había atormentado con sus olas grandes, con sus olas chicas, con su mar de fondo, saltando las escolleras, haciendo naufragar barcos; sentía que ya nunca tendría miedo, ya que no le tenía miedo al mar.

Cuando regresaron, el llanto del chico los esperaba desde lejos; la mujer lo acunó en sus brazos. Los hombres no se movieron de la casa ese día. Discusiones oblicuas se establecían entre ellos; un odio obscuro empezó a envolverlos; subía, subía como la marea alta. Vivieron en una madeja intrincada de ademanes, palabras, silencios desconocidos.

Mucho tiempo después se creyó que el demonio se había apoderado de La Casa de las Hamacas. Las hamacas se columpiaban solas. Una noche los vecinos oyeron gritos y golpes y luego, después de un silencio bastante largo, creyeron ver la sombra de una mujer que corría con un niño en los brazos y un atado de ropa. No se supo nada más. Al día siguiente, como de costumbre, al alba salieron los dos hombres con la red de pescar. Caminaron uno detrás del otro, uno detrás del otro, sin hablarse.

Viaje olvidado

Quería acordarse del día en que había nacido y fruncía tanto las cejas que a cada instante las personas grandes la interrumpían para que desarrugara la frente. Por eso no podía nunca llegar hasta el recuerdo de su nacimiento.

Los chicos antes de nacer estaban almacenados en una gran tienda en París, las madres los encargaban, y a veces iban ellas mismas a comprarlos. Hubiera deseado ver desenvolverse el paquete, y abrir la caja donde venían envueltos los bebés, pero nunca la habían llamado a tiempo en las casas de los recién nacidos. Llegaban todos achicharrados del viaje, no podían respirar bien dentro de la caja, y por eso estaban tan colorados y lloraban incesantemente, entulando los dedos de los pies.

Pero ella había nacido una mañana en Palermo haciendo nidos para los pájaros. No recordaba haber salido de su casa aquel día, tenía la sensación de haber hecho un viaje sin automóvil ni coche, un viaje lleno de sombras misteriosas y de haberse despertado en un camino de árboles con olor a casuarinas donde se encontró de repente haciendo nidos para los pájaros. Los ojos de Micaela, su niñera, la seguían como dos guardianes. La construcción de los nidos no era fácil; eran de varios cuartos; tenía que haber dormitorio y cocina.

Al día siguiente, cuando volvió a Palermo, buscaba

los nidos en el camino de casuarinas. No quedaba ninguno. Estaba a punto de llorar cuando la niñera le dijo: "Los pájaritos se han llevado los nidos sobre los árboles, por eso están tan contentos esta mañana". Pero su hermana, que tenía cruelmente tres años más que ella, se rió, le señaló con su guante de hilo el jardinero de Palermo que tenía un ojo tuerto y que barría la calle con una escoba de ramas grises. Junto con las hojas muertas barría el último nido. Y ella, en ese momento sintió ganas de lanzar, como si oyera el ruido de las hamacas del jardín de su casa.

Y después, el tiempo había pasado desde aquel día alejándola desesperadamente de su nacimiento. Cada recuerdo era otra chiquita distinta, pero que llevaba su mismo rostro. Cada año que cumplía estiraba la ronda de chicas que no se alcanzaban las manos alrededor de ella.

Hasta que un día jugando en el cuarto de estudio, la hija del chauffeur francés le dijo con palabras atoces, llenas de sangre: "Los chicos que nacen no vienen de París" y mirando a todos lados para ver si las puertas escuchaban dijo despacito, más fuerte que si hubiera sido fuerte: "Los chicos están dentro de las barrigas de las madres y cuando nacen salen del ombligo", y no sé qué otras palabras oscuras como pecados habían brotado de la boca de Germaine, que ni siquiera pudo decir al decirlos.

Entonces empezaron a nacer chicos por todas partes. Nunca habían nacido tantos chicos en la familia. Las mujeres llevaban enormes globos en las barrigas y cada vez que las personas grandes hablaban de algún bebido recién nacido, un fuego intenso se le derramaba por toda la cara, y le hacía agachar la cabeza buscando algo en

el suelo, un anillo, un pañuelo que no se había caído. Y todos los ojos se tornaban hacia ella como faroles iluminando su vergüenza.

Una mañana, recién salida del baño, mirando la flor del desague mientras la niñera la secaba envolviéndola en la toalla, le confió a Micaela su horrible secreto, riéndose. La niñera se enojó mucho y volvió a asegurarle que los besos venían de París. Sintió un pequeño alivio.

Pero cuando la noche llegaba, una angustia mezclada con los ruidos de la calle subía por todo su cuerpo. No podía dormirse de noche aunque su madre la besara muchas veces antes de irse al teatro. Los besos se habían desvirtuado.

Y fue después de muchos días y de muchas horas largas y negras en el reloj enorme de la cocina, en los corredores desiertos de la casa, detrás de las puertas llenas de personas grandes secretándose, cuando su madre la sentó sobre sus faldas en su cuarto de vestir y le dijo que los chicos no venían de París. Le habló de flores, le habló de pájaros, y todo eso se mezclaba a los secretos horribles de Germaine. Pero ella sostuvo desesperadamente que los chicos venían de París.

Un momento después, cuando su madre dijo que iba a abrir la ventana y la abrió, el rostro de su madre había cambiado totalmente debajo del sombrero con plumas: era una señora que estaba de visita en su casa. La ventana quedaba más cerrada que antes, y cuando dijo su madre que el sol estaba lindísimo, vio el cielo negro de la noche donde no cantaba un solo pájaro.

No tengo el recuerdo de otras tardes más que de esas tardes de otoño que han quedado presas tapándome las otras. Los jardines y las casas adquirirían aspectos de mudanza, había invisibles baúles flotando en el aire y presencias de forros blancos empezaban ya a nacer sobre los muebles oscuros de los cuartos. Solamente las casas más modestas se salvaban de las despedidas invernales. Eran tardes frescas y los últimos rayos del sol amarillo, de este mismo rosado-amarillo, envolvían los árboles de la calle Sarandí, cuando yo era chica y me mandaban al almacén a comprar arroz, azúcar o sal. El miedo de perder algo me cerraba las manos herméticamente sobre las hojas que arrancaba de los cercos; al cabo de un rato creía llevar un mensaje misterioso, una fortuna en esa hoja arrugada y con olor a pasto dentro del calor de mi mano. En la mitad del trayecto, de la casa donde vivíamos al almacén, un hombre se asomaba, siempre en mangas de camisa y decía palabras pegajosas, persiguiendo mis piernas desnudas con una ramita de sauce, de espartar mosquitos. Ese hombre formaba parte de las casas, estaba siempre allí como un escalón o como una reja. A veces yo doblaba por otro camino dando una vuelta larguísima por el borde del río, pero las crecientes me impedían muchas veces pasar, y el camino directo se volvía inevitable.

120

Viaje olvidado

bte. Mis hermanas eran seis, algunas se fueron cuando, otras se fueron muriendo de extrañas enfermedades. Después de vivir varios meses en cama se levantaban como si fuera de un largo viaje entre bosques de espinas; volvían demacradas y cubiertas de morriones muy azules. Mi salud me llenaba de obligaciones hacia ellas y hacia la casa.

Los árboles de la calle Sarandí se cubrían de oleaje con el viento. El hombre asomado a la puerta de su casa escondía en el rostro torcido un invisible cuchillo que me hacía sonreírle de miedo y que me obligaba a pasar por la misma vereda de su casa con lentitud de pesadilla.

Una tarde más oscura y más entrada en invierno que las otras, el hombre ya no estaba en el camino. De una de las ventanas surgió una voz enmascarada por la distancia, persiguiéndome, no me di vuelta pero sentí que alguien me corría y que me agarraban del cuello dirigiendo mis pasos inmóviles adentro de una casa en vuelta en humo y en telarañas grises. Había una cama de fierro en medio del cuarto y un despertador que marcaba las cinco y media. El hombre estaba detrás de mí, la sombra que proyectaba se agrandaba sobre el piso, su bía hasta el techo y terminaba en una cabeza chiquita envuelta en telarañas. No quise ver más nada y me encerré en el cuartito oscuro de mis dos manos, hasta que llamé el despertador. Las horas habían pasado en puntas de pie. Una respiración blanda de sueño invadía el silencio; en torno de la lámpara de kerosene caían lentas gotas de mariposas muertas cuando por las ventanitas de mis dedos vi la quietud del cuarto y los anchos zapatos desabrochados sobre el borde de la cama. Me quedaba el horror de la calle para atravesar. Salté corriendo.

Hilvina Ocampo

121

do desanudando mis manos; volteé una silla trenzada del color del alba. Nadie me oyó.

Desde aquel día no volví a ver más a aquel hombre, la casa se transformó en una relojería con un vendedor que tenía un ojo de vidrio. Mis hermanas se fueron yendo o desapareciendo junto con mi madre. A fuerza de lavar el piso y la ropa, a fuerza de remendar las medias, el destino se apoderó de mi casa sin que yo me diera cuenta, llevándose todo, menos el hijo de mi hermana mayor. No quedaba nada de ellas, salvo algunas medias y camisones remendados y una fotografía de mi padre, rodeado de una familia enana y desconocida.

Ahora en este espejo roto reconozco todavía la forma de las trenzas que aprendí a hacerme de chica, gruesa arriba y finita abajo como los troncos de los palos borrachos. La cabeza de mi infancia fue siempre una cabeza blanca de viejita. Mi frente de ahora está cruzada por surcos, como un camino por donde han pasado muchas ruedas, tantas fueron las muñecas que le hice al sol.

Reconozco esta frente nunca lisa, pero ya no conozco al chico de mi hermana, era tierno y lo creí para siempre un recién nacido cuando me lo dieron todo envuelto en una pañoleta de franela celeste porque era un varón. Me despertaba por las mañanas con una risa de globitos bañada de aguas muy claras y su llanto me benedecía las noches.

Pero la ropa que me entregaban algunas familias para lavar o para coser, las vainillas de los manteles, las costuras, invadían mis días mientras que el chico de mi hermana gateaba, aprendía a caminar e iba a la escuela. No me di cuenta de que su voz se había desbarrencado de una manera vertiginosa a los diecisiete años, como la

voz de ese compañero de colegio que le ayudaba a hacer los deberes. No me di cuenta hasta el día en que pronunció un discurso ensayándose para una fiesta en el colegio; hasta entonces había creído que esa voz obscura salía de la radio de al lado.

Cuántas vainillas habré hecho, vainillas de maniles y vainillas de bizcochuelo (pues no puedo desperdiciar la oportunidad de cocinar algunos bizcochuelos o dulces para vender de vez en cuando), cuántos ruedos y dobladillos habré cosido, cuánta espuma blanca habré baído lavando la ropa y los pisos. No quiero ver más nada. Este hijo que fue casi mío, tiene la voz desconocida que brota de una radio. Estoy encerrada en el cuarto oscuro de mis manos y por la ventana de mis dedos veo los zapatos de un hombre en el borde de la cama. Ese hijo fue casi mío, esa voz recitando un discurso político debe de ser, en la radio vecina, el hombre con la rama de sauce de espantar mosquitos. Y esa cuna vacía, tejida de hierro...

Cierro las ventanas, aprieto mis ojos y veo azul, verde, rojo, amarillo, violeta, blanco, blanco. La espuma blanca, el azul. Así será la muerte cuando me arranque del cuarto de mis manos.

El vendedor de estatuas

El pasaporte perdido



“Certifico que Da. Claude Vildrac, de estado soltera, de profesión..., que sí lee y escribe, y cuya fotografía, impresión dactilopulgar derecha y firma figuran al dorso, es nacida... 15 de abril de 1922... en el pueblo... Cap. Federal, Buenos Aires, Rep. Argentina... tiene un 40 cm de altura, el cutis de color blanco, cabello rubio, nariz de dorso recto, boca med. y orejas med...”

Claude seguía las huellas de su cara con las dos manos y mirando el pasaporte pensaba: “No tengo que perder este pasaporte. Soy Claude Vildrac y tengo 14 años. No tengo que olvidarme; si pierdo este pasaporte ya nadie me reconocería, ni yo misma. No tengo que perder este pasaporte. Si llegara a perderlo, seguiría eternamente en este barco hasta que los años lo usaran y prepararan para un naufragio. Los barcos viejos tienen todos que naufragar, y entonces tendría que morir ahogada y con el pelo suelto y mojado, fotografiada en los diarios: ‘La chica que perdió su pasaporte’.”

“Tengo que llegar a Liverpool, en donde me espera mi tía con el sombrero en la punta de la cabeza. Mi tía Mabel tiene una casa grande con cinco perros, tres dachshunds y dos galgos. Un galgo blanco que llegó fotografiado en una de las cartas breves de Mabel: ‘This is my beautiful Lightning’, nombre difícil para un perro, a quien hay que llamar muchas veces. Mi tía Mabel tiene

un jardín con flores y una fábrica de tejidos. No quiero llegar demasiado pronto a Liverpool, porque los días a bordo son todos días de fiesta, y quiero tener muchos días de fiestas corriendo por la cubierta, sola, sola, sola, sin que nadie me cuide.

"Alguien me preguntó si estaba triste, porque anoche apoyaba mis manos sobre mis ojos de sueño. No, no estaba triste; mi padre me recomendó al comisario de a bordo y a una familia de nombre extraño que se me olvida todo el tiempo. El día que salía del barco las campanas tocaban como en la elevación, y el comedor estaba lleno de olor a flores y los abrazos me hundieron tanto el sombrero que no veía más que los pies despidirse con pasos de baile. Mi padre me quitó el sombrero para verme los ojos, y en ese momento vi que había montones de ojos a mi alrededor que lloraban. Sentí que ése era un momento de la vida en que había que llorar. Refregué mis ojos y guardé mi pañuelo en la mano como un signo de llanto hasta el final de la despedida.

"Cuando me dieron el último abrazo, las campanas sonaban como las campanillas de los helados en la carromper tres veces, y después el silencio del agua se llenó de luces y de tres campanadas en el reloj de los ingleses. Buenos Aires ya estaba lejos. "Así son los viajes", pensaba Claude Vildrac, "tan distintos de lo que uno ha previsto."

Sentada sobre la cama del camarote, leía su pasaporte como un libro de misa. Hacía ya una semana que se había embarcado a bordo del *Transvaal*, transatlántico flamante de banderitas y de estrellas. Antes de embarcarse habían visitado el barco ella y su madre, habían elegido el camarote, habían buscado corriendo el bote

de salvamento correspondiente a un caso de naufragio. El terror le puso a Claude el rostro que tenía en el pasaporte, los ojos se le habían ensanchado profundamente con las olas de las tormentas que hacen naufragar los barcos. Su madre se había reído, y a Claude le pareció un presagio funesto. Recordó que ese día habían almorzado en un restaurante que se llama La Sonámbula. En cada plato había una sonámbula chiquitita, de cabello suelto, con los brazos tendidos, cruzando un puente; esa sonámbula era más bien una mujer recién desembarcada de un naufragio, que perdió su pasaporte a los catorce años, su casa y su familia.

Se asomó por el ojo de buey: el mar estaba azul marino, de tinta muy azul; el barco crujió suavemente de un lado al otro. Era increíble lo distinto que podía ser el mar de los baños de mar, el mar de las playas, del mar de a bordo, tan duro, tan impenetrable como las mesas de mármol veteadas de verde. Claude tenía el cabello húmedo de un baño de pileta, que había durado más de dos horas. Elvía la había retado. ¿Quién era Elvía? No había su apellido, no sabía quién era su padre ni su madre, y, sin embargo, Elvía era la persona a quien ella seguía a bordo todo el día; era la persona a quien daría su salvavidas el día del naufragio. Guardaba preciosamente un pedazo de cinta, con la cual Elvía se había atado el cabello el día de cruzar la línea. El comedor estaba lleno de luces aquella noche, la música de circo se había vuelto sentimental. Las mesas también estaban vestidas de baile, y los *crackers* eran de un verde de aguas marinas, con anchas mariposas y caballos de carrera y bailarinas y cazadores pintados encima. Pero Elvía no estaba vestida de baile; llevaba un vestido que lloraba de soledad en el brillo de la noche; los cinco frascos de perfume con

que se había perfumado hacían como un jardín alrededor de ella, que la guardaba encerrada.

¿Quién era Elvia? “Una guaranga”, decían “algunos”. “Una mujer de la vida”, había dicho un viejo, tapándose la boca, como si tosiera, al ver el cabello suelto y las piernas rasguñadas de Claude. “Una mujer de la vida” debería tener un traje negro de trabajadora, con grandes remiendos y zapatos gastados de caminar por la vida. Así veía Claude a “las mujeres de la vida”, con la boca despiñada y una gran bolsa en las espaldas, como los *linyeraz*, caminando de estancia en estancia.

Claude recordaba una mañana en que, corriendo por el *deck-tennis*, se había caído al suelo. Elvia la había recogido con un gesto maternal y le había vendado la rodilla lastimada con un pañuelo fino. Después, cuando se encontró sola, vio que la esquinita del pañuelo llevaba un nombre bordado: Elvia. Así había conocido a Elvia.

Recosió su cabeza contra la fresca blanda de la almohada; las almohadas eran caracoles blancos donde se oye de noche el ruido del mar, sin necesidad de estar embarcada.

Lo que más le gustaba de a bordo eran los desayunos por las mañanas, la música de circo, el miedo de los naufragios y Elvia.

Pero de pronto un pez redondo, de aletas festoneadas por las grandes profundidades del mar, con un pico largo de medio metro, entró por la puerta volando; primero empezó a picar las peonías de un cuadro y después las bombitas de luz. El cuarto quedó en tinieblas, envuelto entre los ruidos rayados del mar. La angustia se apoderó de Claude: la angustia de haber perdido el espectralculo del naufragio. ¿El barco se habría hundido

hacía ya cuánto tiempo? Y, de repente, de una bombita rota, surgió una llama imperceptible, que fue creciendo y derramándose por el suelo y sobre las sillas. El barco entero se iba a incendiar de ese modo. “¡Incendio, incendio!”, todas las puertas de los camarotes se abrieron a gritos. Claude salió corriendo, repitiendo el número del bote de salvamento 55, como una letrana. Subió las escaleras. Los botes estaban todos llenos de gente en camión. Estaban todos los pasajeros: los que comían en el comedor grande y los que comían en el comedor chico; estaban los mozos y los dos peluqueros, estaban los oficiales y los marineros, los músicos, los cocineros y las mucamas. Estaban todos, menos Elvia. Elvia venía caminando lejos, lejos, por el puente, y no llegaba nunca. Elvia, transformada en la sonámbula del plato, no llegaba nunca, nunca. Claude corría detrás de ella con el salvavidas en los brazos. El barco se hundía para siempre, llevándose su nombre y su rostro sin copia al fondo del mar.



Esperanza en Flores

Uno, dos, tres, cuatro, cinco, era ya muy tarde. La lámpara de kerosene chistaba a la noche, aquietándola como una madre a un hijo que no quiere dormirse, y Esperanza se quedaba desvelada a las doce de la noche, después de haber pasado el día durmiéndose en los rincones. Uno, dos, tres, cuatro, cinco habían sido los caballos negros atados al coche fúnebre que llevaron a su marido cubierto de flores hasta la Chacarita, y desde ese día abundaban las visitas en la casa. Sus amigas la habían querido llevar a pasear un domingo porque estaba pálida. Uno, dos, tres, Esperanza se había hecho rogar, y después por fin había salido hasta la plaza de Flores y allí se había sentado en un banco con dos señoras vecinas, hermanas del almacenero. Uno, dos, tres, cuatro, cinco, un hombre detrás de un árbol desbrochaba su pantalón y Esperanza miraba el cielo a través de las ramas. "Esperanza, no podés seguir así. Esperanza, no podés seguir así, te vas a enfermar. Hay que conformarse al destino", le decían sus amigas.

Uno, dos, tres, alguien golpeaba la puerta de entrada. Esperanza estaba en el punto liso de su tejido y dijo: "¿Quién es?". Florián entró despacito con los ojos dormidos "¿Florián a estas horas?" Florián dormía en la cama de su hermana, no hacía ni media hora, cuando la madre lo despertó sacándolo a tirones; había visitas y

no alcanzaban las camas. Salvo los domingos y días de fiesta era siempre de noche cuando llegaban las visitas: a esa hora la radio tocaba una música que las atraía, sin duda.

Esperanza no conocía de esa casa más que a Florián. Los chismes de las vecinas caían sobre las hermanas y las madres, que tenían todas ondulación permanente (*¿croquiñol*, o permanente al aceite?), una sería discusión se había establecido entre las hermanas del almuerzo), tenían todas barniz en las uñas y no pagaban al panadero. Florián se hacía la rabona y pedía limosna en la calle, desviando un ojo. Pero, casi siempre, con su cara original de ángel, ganaba más limosnas que con su ojo perdido. Esperanza no sabía ese teje maneje, creía en la virtud azul de los ojos de Florián, en sus diez años, en su timidez, en su voz quejosa ejercida en pedir limosnas. No hubiera admitido ni siquiera el sufrimiento o el hambre de un chico que se hace la rabona pidiendo limosna con un ojo voluntariamente tuerto. Hubiera visto a ese chico desmenuzarse debajo de un ómnibus, morir de hambre en una esquina, suicidarse con un cuchillo sucio de cocina: no hubiera dado un paso por salvarlo. Sólo la virtud inocente de los ojos de Florián, igual a los ojos de un Niño Jesús, le ganaba el corazón, hasta hacerlo sentar a veces sobre sus escasas faldas a las doce de la noche cuando estaba sola. Entonces, creyendo salvado de su familia, le enseñaba oraciones que veían escritas detrás de las estampas, con veinte, cuarenta, cincuenta días de indulgencias.

El sueño ponía sus manos santas sobre los ojos de Florián, mientras contaba todo lo que había trabajado en la casa aquel día. Había ayudado a Leonor a barrer el cuarto. Leonor tenía que planchar un camión nuevo,

tenía que arreglar las flores de papel en el florero de su cuarto sobre una carpeta de *macramé*. Y él había tenido que limpiar el excusado, había tenido que pelar las papas, limpiar todas las verduras para el almuerzo —“¡Pobre angelito!” suspiraba Esperanza—. Después había llegado tarde al colegio por culpa de su hermana; la maestra le había pegado con un látigo que tenía escondido en un cajón del pupitre. Le había dicho que no quería recibir ningún vago en la escuela, ningún muerto de hambre, ningún hijo de puta. Esperanza levantó sus anchos brazos sacudidos de espanto: “¿Es posible que la maestra te haya dicho esas cosas?”. Florián, mártir de su sueño, decía sí con la cabeza. El día quedaba muy lejos detrás de la noche, y recordaba que había recorrido las calles de más tráfico torturándose los ojos, sin conseguir una limosna, y cuando volvía a su casa con su rostro cotidiano, sin hacer ningún esfuerzo para comer a nadie, una señorita le había dado un peso entero en monedas, averiguándole su nombre. Había gastado el peso en cinematógrafo, masitas y tranvía; no quería volver a su casa con un solo centavo en el bolsillo. Sus hermanas lo desvalijaban, ellas que ganaban por lo menos cuatro pesos por día. Todo eso no se lo podía contar a Esperanza; tampoco le podía contar que había hecho pis contra un automóvil nuevo y que le había roto la blusa a su hermana. “Hijo de puta —le había dicho el hijo del frutero—. Tu madre no me paga pero yo le pago a ella. Tendrá que pagarme el vidrio de mi vidriera que me has roto, o bien los llevaré a todos a la comisaría.” Pero al día siguiente, Valentini, el frutero, llegaba a la casa como siempre, repartiendo sonrisas y bombones con versitos de almacán, y al entrar a la pieza de su hermana le daría una palmadita en la cara, diciéndole:

“Pícaro, pícaro”. Es que Valentini se olvidaba de todo cuando estaba con sus hermanas; cuando llegaba a casa de Florián no parecía ni siquiera un pariente lejano del frutero Valentini de delantal blanco, ofreciendo sus mercaderías a través de las vidrieras. ¿Qué virtud tan extraordinaria tenían sus hermanas?

Esperanza guardó el tejido en una canasita. Uno, dos, tres, cuatro, cinco puntos faltaban para terminar la fila, y eso la iba a desvelar. Volvió a tomar el tejido. Uno, dos, tres, cuatro, cinco años faltaban para terminar de pagar la casa por mensualidades. Mientras tanto vendría sus tejidos; era un modo honrado de ganarse la vida, y no como estas malas mujeres, estas mujeres de la calle. Sin darse cuenta, hablaba en alta voz. Florián, sonámbulo de sueño, se retiraba silenciosamente en dirección a la cama de su hermana, con la esperanza de encontrar sitio para él.

“Mi hijito, es la hora de dormirte.” Esperanza se dio vuelta y se encontró sola frente a la lámpara de kerosene. No se oía más que el canto de la luz que le decía despacio que se callara.

El vestido verde aceituna