



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB

INSTITUTO DE LETRAS – IL

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD

**AS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE TRÊS CONTOS
FANTÁSTICOS DO ARGENTINO JULIO CORTÁZAR**

LARISSA ANGÉLICA BONTEMPI

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Brasília - DF
Junho - 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

**AS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE TRÊS CONTOS
FANTÁSTICOS DO ARGENTINO JULIO CORTÁZAR**

LARISSA ANGÉLICA BONTEMPI

Orientadora: Prof.^a Dra. VÁLMI HATJE-FAGGION

**Brasília - DF
Junho - 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

**AS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE TRÊS CONTOS FANTÁSTICOS
DO ARGENTINO JULIO CORTÁZAR**

LARISSA ANGÉLICA BONTEMPI

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO SUBMETIDA
AO PROGRAMA DE PÓS-RADUAÇÃO EM
ESTUDOS DA TRADUÇÃO, COMO PARTE
DOS REQUISITOS NECESSÁRIOS À
OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM
ESTUDOS DA TRADUÇÃO.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Válmi Hatje-Faggion (POSTRAD/UnB)
(Orientadora)

Prof.^a Dra. Germana Henriques Pereira (POSTRAD /UnB)
(Examinador interno)

Prof.^a Dra. Elga Pérez Laborde (POSLIT/UnB)
(Examinadora externa)

Prof. Dr. Julio César Neves Monteiro (POSTRAD/UnB)
(Suplente)

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

BONTEMPI, Larissa Angélica. **As traduções brasileiras de três contos fantásticos do argentino Julio Cortázar**. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2017, 103f. Dissertação de mestrado em Estudos da Tradução.

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

Bontempi, Larissa Angélica.

As traduções brasileiras de três contos fantásticos do argentino Julio Cortázar. / Larissa Angélica Bontempi; orientadora Válmí Hatje-Faggion. - Brasília, 2017.
103 p.

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

1. Tradução literária. 2. Estudos descritivos da tradução. 3. Literatura fantástica. 4. Foco narrativo. 5. Julio Cortázar. I. Hatje-Faggion, Válmí, orient. II. Título.

Dedico esta dissertação à minha mãe, Keila Gnutzmam, por ser amor e inspiração. Obrigada por ter acreditado e insistido.

AGRADECIMENTOS

À minha família, Keila Gnutzman, Alberto Bontempi, Caroline Bontempi, Alberto Bontempi Jr., Luiz Victor Gnutzman e Josefa Ferreira, sem o amor incondicional de vocês, esta dissertação não seria possível, obrigada por absolutamente tudo. À família brasileira Janine Rodrigues Barbosa, Fernanda Rodrigues Machado, Vitor Rodrigues Machado e Joel Anísio Assad de Souza, pelo lar temporário, pela paciência e compreensão nos momentos difíceis e por todo o incentivo.

À estimada amiga Ana Carolina Meller, agradeço pelo companheirismo, pelo carinho, pela ajuda no período da seleção e por nunca ter duvidado. Ao Caio Siqueira, obrigada pela amizade, pelo espaço cedido, por saber ouvir e pelas palavras certas.

À orientadora desta dissertação, a profa. Dra. Válmi Hatje-Faggion, agradeço imensamente pela experiência compartilhada, pelas leituras cuidadosas, pela confiança no meu trabalho, pela sabedoria, pela paciência e por me manter tranquila.

Ao meu irmão de orientação Guilherme Pereira Rodrigues Borges, por acompanhar a evolução da minha pesquisa, por aconselhar e por ser sempre solícito e generoso, você é um ser humano admirável. Aos amigos Maui Castro, Sara Lelis de Oliveira e Nicolás Gómez, e aos demais colegas do PÓSTRAD, pela partilha de conhecimento e pelo apoio.

Aos professores do PÓSTRAD, com quem tive o privilégio de cursar as disciplinas do programa, especialmente à Alessandra Ramos de Oliveira Harden, à Ana Helena Rossi e ao Julio Neves Monteiro.

À profa. Germana Henriques Pereira, que atuou como coordenadora do PÓSTRAD, à profa Alice Maria de Araújo Ferreira, atual coordenadora do programa, à Janaína, secretária, e a todas as estagiárias, agradeço por todo o suporte. Agradeço também à profa. Germana Henriques Pereira e à profa. Elga Pérez Laborde por terem aceitado fazer parte da banca de avaliação desta dissertação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), agradeço pelo auxílio financeiro no período de 18 meses desta pesquisa.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem o objetivo de analisar traduções de três contos fantásticos do escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984) do espanhol para o português do Brasil, para verificar se as características do gênero fantástico são mantidas nas diferentes traduções de um mesmo conto. Os contos considerados neste estudo são os seguintes: “Casa Tomada”, presente na obra *Bestiario* (1951), “No se culpe a nadie” e “La Puerta Condenada”, ambos incluídos em *Final del Juego* (1956). “Casa tomada” foi traduzido pela primeira vez por Remy Gorga Filho e foi intitulado “Casa tomada”. Esse conto faz parte da obra *Bestiário*, publicada pela editora Expressão e Cultura, no Rio de Janeiro, em 1971. Esse conto foi retraduzido por Ari Roitman e Paulina Wacht, e publicado com o título de “Casa tomada”, presente na obra intitulada *Bestiário*, publicada pela editora Civilização Brasileira, no Rio de Janeiro, em 2013. Os contos “No se culpe a nadie” e “La puerta condenada” foram também traduzidos por Remy Gorga Filho, e publicados com os títulos de “Ninguém tem culpa” e “A porta incomunicável”. Esses contos estão presentes na obra *Final do Jogo*, publicada pela editora Expressão e Cultura, no Rio de Janeiro, em 1971. Esses dois contos foram retraduzidos por Ari Roitman e Paulina Wacht, e publicados com os títulos “Ninguém seja culpado” e “A porta interditada”, e compõem a obra *Bestiário*, publicada pela editora Civilização Brasileira, no Rio de Janeiro, em 2014. Serão analisadas, portanto, seis traduções e seus três textos de partida correspondentes. A análise se localiza no âmbito dos estudos descritivos da tradução, e adota o esquema descritivo de traduções literárias proposto por José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985). Esse esquema que é composto de quatro etapas (dados preliminares, macroestrutura, microestrutura e contexto sistêmico) será utilizado para fundamentar as descrições das traduções para o português e a comparação das mesmas entre si e com seu correspondente em espanhol a fim de fornecer um panorama mais geral sobre o produto final. Outros autores como Peter Newmark (1988), Clifford Landers (2001) e Antoine Berman (2013) darão suporte teórico para a descrição das traduções no nível da microestrutura. Quanto à literatura fantástica e a sua vertente hispano-americana, esta será definida a partir dos critérios sugeridos por Tzvetan Todorov (1968/2014), Roland Barthes (1968) e Selma Calasan Rodrigues (1988). Os dados obtidos indicam que as traduções de Remy Gorga Filho não evidenciam o caráter literário dos contos, visto que apresentam poucos dos recursos utilizados por Julio Cortázar. Observa-se que há nos textos de Roitman e Wacht uma maior incidência do uso de recursos gramaticais e lexicais que contribuem para a construção dos efeitos de verossimilhança e hesitação no leitor do sistema literário de chegada, garantindo a permanência dos contos traduzidos no gênero fantástico.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução literária; Estudos descritivos da tradução; Literatura fantástica; Foco narrativo; Julio Cortázar.

ABSTRACT

This dissertation presents an analysis of the translations of three fantastic short stories by the Argentine writer Julio Cortázar (1914-1984) from Spanish to Brazilian Portuguese, to verify if the characteristics of the fantastic genre are maintained in the different translations of the same short story. The short stories considered in this study are the following: "Casa Tomada", present in the work *Bestiario* (1951), "No se culpe a nadie" and "La Puerta Condenada", both included in *Final del Juego* (1956). "Casa tomada" was first translated to Brazilian Portuguese by Remy Gorga Filho and was titled "Casa tomada". This short story is part of *Bestiário*, published by Expressão e Cultura in Rio de Janeiro in 1971. This short story was retranslated by Ari Roitman and Paulina Wacht, and published under the title "Casa tomada". This translation is present in the book entitled *Bestiário*, published by the publishing house Civilização Brasileira, in Rio de Janeiro, in 2013. The stories "No se culpe a nadie" and "La puerta condenada" were translated by Remy Gorga Filho and published under the titles "Ninguém tem culpa" "A porta incomunicável." These short stories are present in *Final do Jogo*, published by Expressão e Cultura in Rio de Janeiro in 1971. These short stories were retranslated by Ari Roitman and Paulina Wacht under the titles "Ninguém seja culpado" and "A porta interditada". These translations make up the work *Bestiário*, published by Civilização Brasileira in Rio de Janeiro in 2014. Hence, the analysis will be based on six translations and the three corresponding source texts. The analysis is located within the Descriptive translation studies (DTS) and adopts the descriptive scheme of literary translations proposed by José Lambert and Hendrik Van Gorp (1985). This scheme, which is composed of four stages (preliminary data, macro-level, micro-level and systemic context) will be used to base the descriptions of the Portuguese translations and the comparison of them with each other and with their correspondent in Spanish, in order to provide a general perspective of the final product. Other authors such as Peter Newmark (1988), Clifford Landers (2001) and Antoine Berman (2013) will provide theoretical support for the description of translations at the micro-level. As for the fantastic literature, it will be defined from the criteria suggested by Tzvetan Todorov (1968/2014), Roland Barthes (1968) and Selma Calasans Rodrigues (1988). The data obtained indicate that Remy Gorga Filho's translations do not show the literary characteristic of the short stories, since they present few of the resources used by Julio Cortázar. Roitman and Wacht's translations present a greater incidence of the use of grammatical and lexical resources that contribute to the construction of the effects of verisimilitude and hesitation in the reader of the target culture system, guaranteeing the permanence of the translations in the fantastic genre.

KEYWORDS: Literary translation; Descriptive Translation Studies; Fantastic literature; Narrative focus; Julio Cortázar.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	1
1. CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS.....	4
1.1 A teoria dos polissistemas.....	4
1.1.1 A posição da tradução nos sistemas literários periféricos.....	7
1.1.2 A canonização de uma obra literária.....	9
1.2 Algumas questões sobre os estudos da tradução.....	10
1.2.1 O esquema descritivo de Lambert e Van Gorp.....	13
1.3 A tradução do conto.....	14
1.3.1 Traduzindo o ritmo do texto.....	16
1.3.2 Traduzindo topônimos.....	18
2. O GÊNERO FANTÁSTICO E A ESCRITURA CORTAZARIANA.....	19
2.1 O fantástico e seus desdobramentos.....	19
2.1.1 Literatura fantástica hispano-americana: nem mágica, nem maravilhosa.....	24
2.2 O autor Julio Cortázar.....	28
2.2.1 O sobrenatural nos contos de Cortázar.....	29
2.2.2 O foco narrativo.....	33
3. ANÁLISE DAS TRADUÇÕES DOS CONTOS EM MÚLTIPLAS TRADUÇÕES.....	37
3.1 Dados preliminares.....	38
3.2 Macroestrutura.....	46
3.3 Microestrutura.....	48
Exemplo 1.....	49
Exemplo 2.....	49
Exemplo 3.....	49
Exemplo 4.....	50
Exemplo 5.....	52
Exemplo 6.....	53
Exemplo 7.....	53
Exemplo 8.....	56
Exemplo 9.....	57
Exemplo 10.....	57
Exemplo 11.....	59
Exemplo 12.....	59

Exemplo 13.....	59
Exemplo 14.....	59
Exemplo 15.....	60
Exemplo 16.....	61
3.4. Contexto sistêmico.....	63
4. O FOCO NARRATIVO NAS TRADUÇÕES DOS CONTOS.....	66
4.1 O foco narrativo nas traduções de Casa tomada.....	66
Exemplo 1.....	67
Exemplo 2.....	67
Exemplo 3.....	67
Exemplo 4.....	69
Exemplo 5.....	70
Exemplo 6.....	71
4.2 O foco narrativo nas traduções de “No se culpe a nadie”.....	73
Exemplo 7.....	73
Exemplo 8.....	73
Exemplo 9.....	74
Exemplo 10.....	76
Exemplo 11.....	76
Exemplo 12.....	76
4.3 O foco narrativo nas traduções de “La puerta condenada”.....	79
Exemplo 13.....	79
Exemplo 14.....	79
Exemplo 15.....	80
Exemplo 16.....	80
Exemplo 17.....	82
Exemplo 18.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	90

INTRODUÇÃO

Julio Cortázar (1914-1984) foi um dos mais relevantes escritores hispano-americanos do século XX. Apesar do grande reconhecimento pelo romance *Rayuela* (1963), Cortázar se dedicou à escrita de ensaios, poemas e contos. Devido à marcante presença de elementos sobrenaturais em suas narrativas curtas, atribui-se ao autor o vínculo ao movimento literário conhecido como “realismo mágico” (ou “realismo maravilhoso”), o qual estava em voga na América hispânica e que levou ao florescimento do *boom latino-americano* em meados do século XX.

No entanto, seus contos estão situados no gênero fantástico, apesar de transitarem entre os gêneros estranho e maravilhoso. O que diferencia os três gêneros é o tratamento dado ao fato sobrenatural e às formas como os personagens reagem a esse elemento nos relatos. No caso dos contos de Julio Cortázar, o sobrenatural é um instrumento utilizado para estabelecer uma relação entre o conto e o leitor de modo que a interpretação do leitor seja parte da construção do sentido da obra.

Esta dissertação de mestrado tem o objetivo de constatar se os recursos formais que caracterizam o gênero fantástico nos contos de Cortázar são mantidos nas traduções de um mesmo conto do espanhol para o português do Brasil. Além disso, será abordado o papel do tradutor e sua visibilidade no sistema literário brasileiro, bem como a relação que existe entre o sistema literário brasileiro e o sistema literário argentino, dado que são dois sistemas literários periféricos.

Um dos contos considerados neste estudo é “Casa Tomada”, presente em *Bestiario*, publicado em 1951 pela editora portenha Sudamericana. Embora seja o primeiro livro de contos do autor argentino, “Casa tomada” já havia sido publicado em 1946, na revista *Sur*, cujos editores eram os escritores e amigos Jorge Luis Borges e Victoria Ocampo. Os outros dois contos que compõem esta pesquisa, são “No se culpe a nadie” e “La Puerta Condenada”, ambos incluídos em *Final del Juego*, que foi publicado pela primeira vez em 1956 com nove contos, pela editora mexicana Los Presentes. Esse livro republicado em 1964 em Buenos Aires pela editora Sudamericana com dezoito contos, sendo “No se culpe a nadie” um dos contos adicionados na segunda edição. A partir de 1964, todas as reedições contam com os 18 contos.

Bestiario foi traduzido pela primeira vez no Brasil por Remy Gorga Filho, e publicado com o título *Bestiário* pela editora Expressão e Cultura, no Rio de Janeiro, em 1971. Nesse mesmo ano, Remy Gorga Filho traduziu *Final del Juego*, que foi publicado com o título *Final do Jogo* e publicado pela mesma editora. Entretanto, nesta dissertação, será utilizada a terceira edição, de 1974. Os contos foram traduzidos com os títulos “Casa tomada”, “Ninguém tem culpa” e “A porta incomunicável”.

As duas obras foram retraduzidas por Ari Roitman e Paulina Wacht e também foram intituladas *Bestiário* e *Final do Jogo*. *Bestiário* foi publicada no Rio de Janeiro em 2013 pela editora Civilização Brasileira, que hoje integra grupo editorial Record. Entretanto, a edição analisada nesta dissertação é a terceira, de 2014. *Final do Jogo* foi traduzida e publicada em 2014. Nestas edições mais recentes, os contos são intitulados “Casa tomada”, “Ninguém seja culpado” e “A porta interdita”. Serão analisadas, portanto, seis traduções; duas de cada conto.

A escolha desses contos se deu a partir da percepção que, embora à primeira vista os três contos pareçam distintos em termos de estrutura narrativa, Cortázar utiliza o foco narrativo do texto como um meio de, simultaneamente, criar uma sensação de realidade no seu leitor e de fazê-lo duvidar dos fatos narrados. É por meio do ponto de vista do narrador que o autor leva o personagem principal até o leitor ou vice-versa.

Esta dissertação está composta de 4 capítulos, além da introdução e das considerações finais. No Capítulo 1, será abordado o arcabouço teórico da dissertação. Tendo em vista que esta pesquisa visa a descrever traduções com ênfase no produto e na sua recepção no sistema literário de chegada, o marco teórico em que ela se encontra é o dos Estudos descritivos da tradução. Dentro desta abordagem, para debater a respeito do papel da tradução no sistema literário brasileiro e de como se dá a relação entre sistemas literários periféricos, esta dissertação também estará fundamentada na Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990) e Gideon Toury (1995).

A teoria que dá suporte às análises feitas nos capítulos 3 e 4 desta dissertação é o esquema de descrição de traduções literárias proposto por José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985), o qual está dividido em quatro estágios de investigação: dados preliminares, macroestrutura, microestrutura e contexto sistêmico.

O Capítulo 2 discorrerá a respeito de teoria literária para melhor compreender o estilo de Julio Cortázar e como ele aborda o sobrenatural em seus contos. Primeiramente, com base em Tzvetan Todorov (1968/2014), Roland Barthes (2013) e Selma Calasans Rodrigues (1998), será explicitado o que é a literatura fantástica, e posteriormente, será feito um recorte

para a literatura hispano-americana do século XX, em que serão feitas algumas considerações acerca do movimento literário Realismo Mágico (ou Realismo Maravilhoso). Por fim, a última seção tratará especificamente sobre o autor Julio Cortázar, apresentando a vida e a obra do autor, o contexto histórico e geográfico em que ele se encontrava, bem como o desenvolvimento de seu estilo de escrita.

No Capítulo 3, o esquema teórico de Lambert e Van Gorp será posto em prática e as seis traduções dos três contos de Cortázar serão descritas seguindo as etapas mencionadas anteriormente. Será retomada a teoria apresentada no Capítulo 1 e, a partir dos dados obtidos, será determinado qual é o grau de visibilidade dado aos tradutores, além de compreender suas estratégias de tradução; e, a partir dessas constatações, serão estabelecidos os aspectos a serem e comentados no último capítulo.

O quarto e último capítulo tratará das vozes e do foco narrativo presentes em cada um dos três contos, e buscará constatar se as seis traduções apresentam os mesmos recursos utilizados por Cortázar para garantir a verossimilhança e a dubiedade dos relatos.

Nesse capítulo, será comentado o foco narrativo dos três contos e das seis traduções. Serão aprofundados dois aspectos abordados nas análises feitas estágio da microestrutura, no capítulo 3, quais sejam: a pontuação e a seleção lexical. Com base nos dados obtidos nas descrições das seis traduções, espera-se constatar se os elementos que Cortázar utiliza são mantidos ou não nos textos traduzidos, e se causam efeitos similares no leitor da cultura de chegada.

1. CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

Desde o início dos anos 1970, Itamar Even-Zohar (1990) vem estudando a complexidade e a interdependência dos sistemas literários e culturais. Com base no Estruturalismo tcheco e no Formalismo russo dos anos 1920 e 1930 – especialmente no trabalho de Yuri Tyníanov –, chegou à conclusão que não se pode ter uma interpretação rígida e estéril do conceito de “estrutura”, isto é, é necessário considerar as relações socioculturais tanto sincronicamente quanto diacronicamente. A partir dessa visão, desenvolveu a Teoria dos polissistemas, que procura ampliar os conceitos de literatura e de cultura, além de explorar as relações entre centro e periferia, bem como literatura canonizada e não canonizada.

Paralelamente à teoria dos polissistemas, emergiam nos anos 1970 e 1980 os Estudos descritivos da tradução (*Descriptive translation studies*), que compreendiam as traduções como produtos literários subordinados às normas vigentes na cultura de chegada e, a partir disso, buscaram desenvolver um método científico que permitisse a descrição de traduções sob uma perspectiva cultural.

A partir da teoria dos polissistemas, é abordado o sistema de literatura traduzida, o papel da tradução nas relações entre dois sistemas literários periféricos e a contribuição da tradução para a canonização de uma obra literária, bem como para a sua permanência no cânone. Com base nos DTS, é apresentado o esquema descritivo de traduções literárias proposto por José Lambert e Hendrik van Gorp (1985), que define critérios sistemáticos para a descrição de traduções, e toma como objeto de estudo o texto traduzido e a sua recepção na cultura de chegada. Posteriormente, são feitas algumas considerações a respeito da prática da tradução literária, com ênfase o papel do tradutor literário, na sua visibilidade e na tradução do conto e das suas estruturas narrativas.

1.1 A teoria dos polissistemas

Como já mencionado, Itamar Even-Zohar (1990) vem estudando as relações entre os sistemas literários e culturais desde os anos 1970. Para chegar à teoria dos “polissistemas”, nos estudos dos formalistas russos, particularmente no conceito de sistemas proposto por Yuri

Tynianov, considerado por Even-Zohar o pai dos estudos sistêmicos. O movimento conhecido como Formalismo Russo nasceu nas primeiras décadas do século XX e que se dedicou a produzir descrições científicas de sistemas literários e suas relações com produtos culturais.

Segundo Tynianov, a literatura era um sistema de signos, análogo a outros sistemas significativos como as artes, por exemplo. Entretanto, esse sistema se distingue dos demais, visto que ele se constrói com a ajuda de uma estrutura, a língua. O signo linguístico, presente tanto no sistema linguístico quanto no literário, possui duas faces, a forma e a função (respectivamente, significante e significado). Essas duas faces funcionam independentemente uma da outra e, no sistema literário, elas variam segundo a época, o lugar e os códigos sociais.

Devido a essa heterogeneidade da obra literária e ao fato de que ela está correlata não somente ao sistema linguístico, mas também ao sistema social e cultural, não é possível estudá-la isoladamente ou classificá-la de forma estática e absoluta. O objetivo dos formalistas era então descrever o funcionamento do sistema literário, analisar seus elementos e evidenciar suas leis sob um viés científico, sem ignorar o caráter heterogêneo e estratificado da obra literária.

Para Itamar Even-Zohar (2013, p. 22), “o termo ‘sistema’ é problemático devido a seus muitos usos”, já que, ao falar de sistema da literatura (ou do sistema literário), “é fácil confundi-lo com o uso popular de ‘sistema’ em expressões tais como ‘o sistema político’, que denota vagamente ‘o conjunto assumido das atividades políticas’”. Entretanto, na teoria dos polissistemas,

o termo supõe um compromisso com o conceito de “sistema” do funcionalismo (dinâmico), isto é, a rede de relações que podem hipotetizar-se (propor como hipótese) para um conjunto dado de observáveis (‘eventos’/ ‘fenômenos’) . Isso implica que “o conjunto de observáveis assumidos” não é uma ‘entidade’ independente ‘na realidade’, pelo contrário, é uma entidade dependente das relações que alguém esteja disposto a propor. (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 22)

Sob essa perspectiva, o sistema literário pode ser definido, então, de duas formas, de acordo com Even-Zohar (2013, p.23):

- a. a rede de relações hipotetizada entre uma certa quantidade de atividades chamadas “literárias”, e conseqüentemente, essas atividades observadas através dessa rede; ou
- b. o conjunto de atividades – ou qualquer parte dele – para que relações sistêmicas que fundamentam a opção de considerá-las ‘literárias’ podem ser hipotetizadas.

Cabe ressaltar que essa rede de relações sistêmicas não é homogênea, nem pode ser observada apenas sincronicamente, já que “o sincronismo pode lidar com a ideia geral de função e funcionamento, mas não pode explicar o funcionamento da linguagem, ou qualquer outro sistema semiótico, em um território específico no *tempo*” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 12)¹, uma vez que o uso da linguagem e as manifestações literárias sofrem mudanças com o passar do tempo que, muitas vezes, negam (ou subvertem) as convenções impostas por uma classe intelectual dominante.

Como bem exemplifica Even-Zohar (1990, p. 22), “essa heterogeneidade na cultura é talvez mais ‘palpável’ em comunidades bilíngues ou multilíngues. No âmbito da literatura, isso se manifesta em sociedades que possuem dois sistemas literários, duas literaturas”². O termo polissistema é, pois, mais do que uma mera convenção: ele pretende explicitar a concepção de um sistema heterogêneo, além de “ênfatisar a multiplicidade de interseções e, conseqüentemente, a complexidade estrutural envolvida” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 12)³.

Ainda assim, um sistema sincrônico não é apenas um aglomerado de fenômenos contemporâneos catalogados. Fazendo alusão a Yuri Tyníanov, Even-Zohar diz que “é a luta permanente entre os vários estratos que constitui o estado sincrônico (dinâmico) do sistema. É a vitória de um estrato sobre outro que constitui a mudança no eixo diacrônico” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 14)⁴. Os sistemas são hierarquizados e classificados entre centrais e periféricos, e “os fenômenos podem se mover do centro para a periferia enquanto, inversamente, podem abrir seu caminho para o centro e ocupá-lo” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 14). No entanto o autor destaca que, no polissistema, não se pode pensar na existência de um centro e uma periferia apenas; um fenômeno pode também mover-se da periferia de um sistema para a periferia de outro sistema adjacente dentro de um mesmo polissistema.

Na visão do autor, essa movimentação é o que diferencia os “polissistemas” dos “(uni)sistemas”: “na prática, o sistema foi identificado com o estrato central (isto é, a cultura

1 EVEN-ZOHAR, 1990, p. 12. [...] synchronism can deal with the general idea of function and functioning, but cannot account for the functioning of language, or any other semiotic system, in a specific territory in *time*.
Todas as traduções de textos em língua estrangeira são de minha autoria.

2 EVEN-ZOHAR, 1990, p. 22. The acuteness of heterogeneity in culture is perhaps most "palpable," as it were, in such cases as when a certain society is bi- or multilingual (a state that used to be common in most European communities up to recent times). Within the realm of literature, for instance, this is manifested in a situation where a community possesses two (or more) literary systems, two "literatures," as it were.

3 EVEN-ZOHAR, 1990, p. 12. It thus emphasizes the multiplicity of intersections and hence the greater complexity of structuredness involved.

4 EVEN-ZOHAR, 1990, p. 14. It is the permanent struggle between the various strata, Tynjanov has suggested, which constitutes the (dynamic) synchronic state of the system.

oficial se manifesta por meio de uma linguagem padrão, de uma literatura canonizada e de padrões de comportamentos das classes dominantes)” (Even-Zohar, 1990, p.14)⁵. Como consequência, as periferias foram concebidas como categorias extra sistêmicas.

Esse modo de observação fez com que não se tivesse consciência dessa luta entre os estratos de um mesmo sistema, e, conseqüentemente, o valor de uma variedade de itens não foi detectado. Por causa disso, processo de mudança não pôde ser explicado, e as transformações foram justificadas em termos de invenções individuais de mentes ou "influências" imaginativas de outra fonte, geralmente no nível individual, como, por exemplo, um outro escritor, um trabalho específico etc.

Em virtude disso, a teoria dos polissistemas tem como uma de suas maiores preocupações explicar por que e como essas transferências ocorrem. Ao longo desta pesquisa, por exemplo, será demonstrado como se deu a transferência de itens inseridos num sistema literário periférico para outro sistema literário periférico.

1.1.1 A posição da tradução nos sistemas literários periféricos

Antes de abordar especificamente as relações entre os sistemas literários, cabe ressaltar que qualquer sistema semiótico, seja a linguagem, seja a literatura, é componente de um sistema maior, a cultura, ao qual ele é subjugado e com o qual ele é isomórfico, sendo, portanto, correlato a este sistema maior e aos seus demais componentes.

Então, para compreender como a literatura se relaciona com outros sistemas, como a linguagem, a sociedade, a ideologia etc., “não é preciso mais assumir que os fatos sociais, por exemplo, devem encontrar uma expressão imediata, unidirecional e unívoca no nível do repertório literário” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 23)⁶. Essas relações podem ser observadas por meio de dispositivos transmissivos e, muitas vezes, através de estratos que funcionam mais nas periferias, como é o caso da literatura traduzida.

O sistema literário, então, pode ser compreendido como um sistema parcialmente independente e que obedece às próprias regras, desde que se tenha a dimensão de que seus componentes, como por exemplo as editoras e a crítica ou mesmo o sistema de literatura

5 EVEN-ZOHAR, 1990, p. 14. [...] in practice, the (uni-)system has been identified with the central stratum exclusively (that is, official culture as manifested inter alia in standard language, canonized literature, patterns of behavior of the dominating classes).

6 EVEN-ZOHAR, 1990, p. 23. One need no longer assume that social facts, for example, must find an immediate, unidirectional, and univocal expression on the level of the literary repertoire.

traduzida, além de se comportarem como partes integrantes do próprio sistema literário, também são em si mesmos sistemas autônomos.

As mesmas considerações são válidas no caso de sistemas que mantêm correlações com outros sistemas controlados por outras comunidades. Um sistema periférico, como é o caso do sistema literário brasileiro em comparação a outros sistemas (estadunidense e europeu), pode formar parte do que Even-Zohar chama de “mega-polissistema”, isto é, ele se correlaciona com outros sistemas literários, como por exemplo o argentino, por meio da tradução de obras advindas dos sistemas centrais, e ambos, sendo periféricos, estão subjugados aos sistemas centrais.

Contudo, os sistemas literários podem se relacionar também por meio do que o autor chama de *interferência*. Para Even-Zohar (1990, p. 54), a interferência literária é o fenômeno em que “uma determinada literatura A (literatura fonte) pode se tornar uma fonte de empréstimos diretos ou indiretos para outra literatura B (literatura alvo) e pode ser unilateral ou bilateral, o que quer dizer que pode funcionar para um ou ambos sistemas”⁷.

No caso dos empréstimos diretos, a interferência ocorre por meio do acesso ao idioma da literatura fonte, ou seja, sem intermediários. A interferência indireta, por outro lado, requer um intermediário, e é aí que entra a literatura traduzida. Para estas duas situações, Even-Zohar (1990, p. 57) ressalta que

os procedimentos seguidos pelos agentes de transferência em casos de contatos diretos são menos visíveis do que no caso de produtos traduzidos observáveis, os quais muitas vezes podem ser comparados com os textos originais. Entretanto, pode-se também fornecer exemplos de casos em que uma literatura fonte é acessada através de terceiros - como uma terceira língua e literatura - que filtram os modelos para o alvo⁸.

Essa interferência através de uma terceira língua (inglesa) e literatura (estadunidense) pode ser observada nos casos em que uma literatura periférica (Brasil) tem como literatura fonte outra literatura periférica (Argentina) por meio de uma literatura central (Estados Unidos). Julio Cortázar, por exemplo, foi traduzido no Brasil apenas nos anos 1970, porém, na década anterior, seu romance mais conhecido, **Rayuela** (1963), havia sido publicado nos

7 EVEN-ZOHAR, 1990, p. 54. [...] a certain literature A (a source literature) may become a source of direct or indirect loans for another literature B (a target literature). Interference can be either unilateral or bilateral, which means that it may function for one literature or for both.

8 EVEN-ZOHAR, 1990, p. 57. The procedures followed by agents of transfer in cases of direct contacts are less visible than in the case of observable translated products, which often can be compared with the original texts. But one can also provide examples of cases where some source literature is accessed via some other third party —such as a third language and literature— which filters the models for the target.

Estados Unidos em 1966, publicação esta que rendeu ao tradutor Gregory Rabassa o primeiro prêmio *US Book Awards* na categoria Tradução.

Além disso, no mesmo ano, o conto *Las babas del diablo* (1959) teve uma adaptação cinematográfica dirigida pelo cineasta italiano Michelangelo Antonioni. Cabe ressaltar que foi o primeiro filme do diretor em língua inglesa. A obra levou o título de *Blow-up*, e levou o Gran Prix do Festival de Cannes no ano de 1967.

Devido ao fato de que “os círculos de mídia de massa geralmente funcionam como o principal canal, enquanto o resto da comunidade afetada não tem contato direto com a fonte” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 58)⁹, a recepção positiva do autor em sistemas literários e cinematográficos centrais certamente foi divulgada pelos veículos de mídia dos sistemas periféricos e isso despertou o interesse desses sistemas em realizar a transferência da obra de Cortázar para a sua própria literatura.

1.1.2 A canonização de uma obra literária

Posto que a transferência entre sistemas literários periféricos se dá por meio de um terceiro sistema e que, retomando o que foi dito anteriormente, este “filtra os modelos para o alvo”, esta seção trata de explicar como uma determinada literatura passa a ser considerada cânone (primeiramente em seu sistema literário e posteriormente em outros sistemas), e como a tradução contribui para esse fenômeno.

André Lefevere (1992, p. 13)¹⁰ parte do pressuposto de que a literatura “impõe” certas limitações aos escritores e tradutores. Ele diz que “ambos podem escolher adaptar-se às constrações ou opor-se ao sistema e operar fora das constrações”, mas salienta que “muito do que é considerado alta literatura se adaptou”, já que as constrações podem estar relacionadas com as relações que o sistema literário faz com os outros sistemas pertencentes à cultura, como o político (a censura é um tipo de constração, por exemplo).

9 EVEN-ZOHAR, 1990, p. 58. [...] mass media circles often function as the major channel, while the rest of the affected community has no direct contact with the source.

10 LEFEVERE, 1992, p. 13. Both can choose to adapt to the system, to stay within the parameters delimited by its constraint – and much of what is perceived as great literature does precisely that – or they may choose to oppose the system, to operate outside its constraints [...].

De acordo com Lefevere (1992, p. 15)¹¹, há dois fatores que levam a esse controle da literatura. O primeiro fator atua dentro do sistema literário: são os profissionais, que, vendo a si mesmos como os únicos competentes para realizar a sua função, decidem o que pode ser escrito, criticado ou reescrito. “O segundo fator, que atua fora do sistema literário, será chamado de ‘patronagem’, e será entendido aqui como poderes (pessoas, instituições) que podem continuar ou interromper a leitura, a escrita e a reescrita da literatura”.

Pode-se dizer que o patrono é quem delega autoridade ao profissional, visto que exerce sobre ele um poder econômico (através de contratos baseados em salários ou pensões). Logo, o escritor, o crítico ou o tradutor, apesar (e pelo fato de) de estar dentro do sistema e possuir em certa medida um “poder de decisão” devido ao cargo que ocupa, acaba sendo também controlado pela patronagem.

O patrono pode ser compreendido como uma pessoa, um grupo de pessoas, corporações, instituições religiosas ou a mídia em geral (jornais, revistas, canais de televisão). Os patronos tentam regular a relação entre o sistema literário e os demais sistemas pertencentes à cultura. Por isso, no seu exercício de poder, estão mais interessados na ideologia da literatura do que na sua poética.

Lefevere (1992, p. 20)¹² ainda ressalta que há outros agentes relevantes para a canonização de obras literárias, bem como para a sua manutenção no cânone: as universidades e o sistema educacional de forma geral, já que dentro desse sistema existe uma seleção do que será lido e considerado literatura obrigatória e, dessa forma, “os clássicos ensinados serão os clássicos que continuarão sendo impressos, e os clássicos que continuarão sendo impressos serão aqueles conhecidos pela maioria das pessoas que foram expostas à educação na maioria das sociedades contemporâneas”.

1.2 Algumas questões sobre os estudos da tradução

A tradução é provavelmente uma das atividades mais antigas do mundo, e certamente foi fundamental para aproximação de povos e culturas. Um dos principais campos da tradução

11 LEFEVERE, 1992, p. 15. The second control factor, which operates mostly outside the literary system as such, will be called “patronage” here, and it will be understood to mean something like the powers (persons, institutions), that can further or hinder the reading, writing or rewriting of literature.

12 LEFEVERE, 1992, p. 20. [...] the classic taught will be the classics that remain in print, and therefore the classics that remain in print will be the classics known to the majority of people exposed to education in most contemporary societies.

é a tradução literária, visto que é quase tão antiga quanto a própria literatura e contribuiu para a produção literária ao longo da história. Como afirma Mauri Furlan (2001, p. 12),

[...] a primeira tradução literária de uma língua a outra foi realizada por volta do ano 250 a.C., com a tradução ao latim da *Odisséia* de Homero por Lívio Andrônico, o “primeiro tradutor europeu”. [...] A partir de então, vários autores latinos se serviram de modelos gregos seja como fonte para traduções mais ou menos livres, seja como inspiração para suas (re)criações mais ou menos pessoais. A gênese da literatura latina está na tradução e imitação de modelos gregos. A primeira época na história da tradução literária ocidental consiste pois em traduções do grego ao latim. Contudo, os romanos, embora tenham constituído sua literatura sobre modelos gregos, não tinham uma necessidade imperiosa de traduzir do grego, uma vez que sua sociedade era basicamente bilingue. Suas traduções revelam antes seu interesse pelas criações literárias, pelos conhecimentos científicos de outros povos, e o desejo de erigir sua própria literatura.

Apesar desse movimento vertical, observa-se que muito da produção literária se deve ao conhecimento proporcionado pela tradução. Além disso, muito se escreveu também *sobre* tradução desde a antiguidade. Encontra-se em Cícero (46 a.C.) as primeiras reflexões a respeito da atividade tradutória, as quais passaram pelas idades média e moderna e permanecem até os dias de hoje, como as dicotomias fidelidade e traição, tradução literal e livre etc.

Entretanto, a tradução passou a ser tomada como objeto de estudo somente a partir do século XX, com as contribuições de linguistas como Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet (1958), Roman Jakobson (1959), Georges Mounin (1963), Eugene Nida (1964) e J. C. Catford (1965). “No início dos anos 1950 e ao longo dos anos 1960, os estudos da tradução eram tratados como um ramo da linguística aplicada, e, de fato, a linguística em geral era a principal disciplina capaz de informar sobre o estudo da tradução” (BAKER, 2001, p. 279)¹³.

Porém, foi em 1972, no *Terceiro congresso internacional de linguística aplicada*, em Copenhague, com a publicação do artigo intitulado *Translation Studies*, que James Holmes propôs a criação de uma disciplina acadêmica que abarcasse especificamente os estudos da tradução. Nesse artigo, Holmes (1972) dividia a disciplina em duas grandes áreas: estudos da tradução puros e estudos da tradução aplicados, sendo estes voltados à prática de tradução e formação de tradutores, e aqueles subdivididos entre teóricos e descritivos. Os estudos descritivos, por sua vez, são subdivididos de acordo com o foco: eles poderiam ser orientados ao produto (*product oriented*), ao processo (*process oriented*), ou à função (*function oriented*).

¹³ BAKER, 2001, p. 279. In the early 1950s, and throughout the 1960s, translation studies was largely treated as a branch of applied linguistics, and indeed linguistics in general was the main discipline which was capable of informing the study of translation.

Holmes ressalta que, embora a disciplina esteja dividida entre estudos teóricos, descritivos e práticos, essas três divisões principais possuem uma relação dialética, em que os três ramos importam e exportam informações entre si, mas que não são unidirecionais.

Gideon Toury tomou os estudos descritivos da tradução (*Descriptive translation studies*, ou DTS) como foco e sugeriu o desenvolvimento dessa área da disciplina proposta por Holmes, argumentando que “nenhuma ciência empírica pode reivindicar completude e (relativa) autonomia a não ser que tenha desenvolvido o ramo descritivo” (HERMANS, 1985, p. 16)¹⁴.

Uma ciência empírica descreve determinado fenômeno do mundo e estabelece princípios gerais por meio dos quais eles podem ser explicados ou previstos. Por isso, seus principais objetivos são “estudar, descrever, explicar e (se possível) prever, de forma sistemática e controlada, aquele segmento do mundo que é o seu objeto de estudo” (HERMANS, 1985, p. 16)¹⁵ e que “os estudos descritivos são o melhor meio de testar, refutar e, principalmente, modificar uma teoria subjacente” (HERMANS, 1985, p. 16)¹⁶. Por isso, ele vê os estudos aplicados como extensões dos estudos descritivos, e não como outro ramo da disciplina dos estudos da tradução.

Toury (1995, p. 18)¹⁷ sugere que a subdivisão feita por Holmes entre estudos descritivos voltados ao produto, ao processo ou à função delimita campos legítimos de estudo e que “ver os três campos como autônomos é um método de reduzir os estudos individuais a descrições superficiais”, isto é, seja o estudo voltado ao processo, ao produto ou à função, ele sempre envolverá os três campos, já que são interdependentes.

1.2.1 O esquema descritivo de Lambert e Van Gorp

14 TOURY In: HERMANS, 1985, p. 16. No empirical science can make a claim for completeness and (relative) autonomy unless it has developed a descriptive branch.

15 TOURY In: HRMANS, 1985, p. 16. [...] study, describe and explain (to which certain philosophers of science would add: predict), in a systematic and controlled way, that segment of 'the real world' which it takes as its object.

16 TOURY In: HERMANS, 1985, p. 16. [...] descriptive studies are actually the best means of testing, refuting, and especially modifying and amending the underlying theory [...].

17 TOURY, 1995. To regard the three fields as autonomous, however, is a sure recipe for reducing individual descriptions studies to superficial descriptions.

Apesar do esforço de Gideon Toury em apontar a deficiência das teorias que não tinham em conta os estudos descritivos sistemáticos, os elos entre os diferentes ramos dos estudos da tradução deveriam ser estabelecidos de forma sólida. De acordo com José Lambert e Hendrik Van Gorp (HERMANS, 1985, p. 42)¹⁸,

isso se explica porque o estudo concreto de traduções e do comportamento tradutório em contextos socioculturais específicos geralmente permaneceu isolado das pesquisas teóricas atuais, e porque ainda existe, de modo geral, uma grande lacuna entre a abordagem teórica e a abordagem descritiva.

Numa tentativa de unir as duas abordagens, Lambert e Van Gorp (1985) desenvolveram um esquema que funcionasse como modelo para descrição de traduções literárias, considerando aspectos relacionados à produção das traduções, bem como à sua recepção no sistema literário de chegada. Por isso, a principal vantagem do esquema é que ele permite ignorar um número de ideias tradicionais que essencialmente priorizam o texto-fonte e inevitavelmente são normativas.

Como toda tradução – bem como o processo de tradução – é o resultado de relações específicas entre dois sistemas literários, este esquema permite também determinar quais são essas relações e estabelecer certos critérios de análise e, dessa forma, “encontrar os meios de ser sistemático ao invés de ser meramente intuitivo: pode-se evitar julgamentos *a priori* e convicções, e pode-se sempre situar os aspectos e relações a serem observados dentro de um esquema geral de equivalência” (HERMANS, 1985, p. 47)¹⁹.

Os autores salientam, porém, que essas relações não devem ter como referência o texto fonte, pois, dessa forma, apenas se estabeleceria o que é ou o que não é tradução. Para examinar os elos positivos e negativos entre o texto fonte e o texto alvo, é preciso escolher um conjunto de categorias, que serão retiradas tanto do texto fonte como do texto alvo, e que servirão de base para a análise.

O esquema está dividido em quatro estágios de investigação: dados preliminares, macroestrutura, microestrutura e contexto sistêmico. No estágio dos dados preliminares são analisados os aspectos mais gerais da obra em que a tradução está inserida, como título, capa,

18 HERMANS, 1985, p. 42. This explains why the concrete study of translations and translational behavior in particular socio-cultural contexts has often remained isolated from current theoretical research, and why there is still, on the whole, a wide gap between the theoretical and the descriptive approach.

19 HERMANS, 1985, p. 47. find the means of being systematic instead of being merely intuitive: he can avoid *a priori* judgements and convictions (theses!) and he can always situate the aspects and relations to be observed within a general equivalence scheme.

presença ou ausência do nome do tradutor, estratégia geral (tradução parcial ou completa), paratextos (notas de rodapé, sumário, prefácio, introdução, posfácio, índice etc.).

Na análise da macroestrutura, observa-se a estrutura do texto, isto é, tem-se em consideração se está dividido capítulos, em parágrafos, estrofes, se possui diálogos, monólogos, atos, cenas, descrições).

Na microestrutura analisa-se os dados léxico-sintáticos e estilísticos, como por exemplo seleção lexical, reprodução de fala (direta, indireta, indireta livre), pontos de vista da narrativa, níveis de linguagem (arcaico, formal, informal). Como salientam os autores, “esses dados levariam a um confronto renovado com as estratégias macroestruturais, e conseqüentemente a considerações do contexto sistemático mais amplo” (HERMANS, 1985, p. 53)²⁰.

Por fim, no contexto sistêmico, são realizadas e abordadas as relações intertextuais (outras traduções e reescrituras) e intersistêmicas, isto é, investiga-se como foi a recepção da obra no sistema de chegada e o que se produziu a partir dessa recepção, tanto em termos literários quanto em termos de crítica.

1.3 A tradução do conto

Antes de abordar a tradução das unidades literárias presentes no conto, faz-se necessário conceituar o conto enquanto gênero literário. Contudo, devido à dificuldade que se encontra na teoria literária para definir o conto e suas estruturas de forma precisa e categórica, tenta-se conceituá-lo a partir da definição das narrativas mais longas, como romance e a novela, a fim de encontrar nessas formas as características que as diferem da narrativa breve.

De acordo com Angélica Soares (2007), o romance apresenta uma estrutura básica que está composta por cinco elementos: o enredo, as personagens, o espaço, o tempo e o ponto de vista. Esses elementos podem aparecer perfeitamente delineados e identificáveis, ou podem estar desestruturados e camuflados, mas sempre estarão presentes.

No romance, o enredo se desenvolve de forma gradual. Esse desenvolvimento sofre uma ruptura, conhecida como “complicação”, que acarretará uma reação das personagens. A reação das personagens por sua vez, chegará ao ápice, conhecido como “clímax”, e conduzirá o leitor à solução da complicação e ao desfecho da narrativa. Desta forma, entende-se que os

20 HERMANS, 1985, p. 53. These data on micro-structural strategies should lead to a renewed confrontation with macro-structural strategies, and hence to their consideration in terms of the broader systemic context.

personagens do romance são desenvolvidos de forma complexa, com personalidades complexas, e que suas ações e reações terão um efeito a longo prazo no tempo da narrativa.

No caso da novela, esta “é a forma narrativa intermediária, em extensão, entre o conto e o romance. Sendo mais reduzida que o romance, tem todos os elementos estruturadores deste, em número menor” (SOARES, 2007, p. 55). Nesta forma narrativa, o enredo é unilinear, a ênfase está na ação e são selecionados os momentos de crise, aqueles que impulsionam rapidamente a narrativa para o final. Por isso, geralmente, o clímax e o desfecho coincidem na novela autenticamente estruturada.

O conto, por sua vez, é uma forma narrativa de menor extensão e se diferencia do romance e da novela não só pelo tamanho, mas por características estruturais próprias. De acordo com Soares (2007, p. 54),

ao invés de representar o desenvolvimento ou o corte na vida das personagens, visando a abarcar a totalidade, o conto aparece como uma amostragem, como um flagrante ou instantâneo, pelo que vemos registrado literariamente um episódio singular e representativo. Embora possuindo os mesmos componentes do romance, o conto elimina as análises minuciosas, complicações no enredo e delimita fortemente o tempo e o espaço.

Por isso, quanto mais concentrado, mais se caracteriza como arte de sugestão, resultante da harmonização dos elementos selecionados e da ênfase no essencial. Além disso, Soares (2007) afirma que, devido à sua pequena extensão, geralmente se sobressai o caráter poético dessa forma narrativa.

Como será abordado nas análises feitas nos capítulos 3 e 4, os contos considerados nesta dissertação são de curta extensão e enfatizam os eventos sobrenaturais e nas reações imediatas dos personagens a esses eventos. Pelo fato de os personagens não serem tão desenvolvidos quanto num romance, Julio Cortázar utiliza o foco narrativo como um meio de fazer com que o leitor se identifique com os personagens.

Outro elemento que marca a condensação desses contos é a ambiência dos mesmos: os fatos sobrenaturais se ambientam em um cômodo ou em uma casa. Entretanto, em dois desses contos, o autor faz alusão a lugares reais, citando nomes de bairros, ruas e cidades. O caráter poético pode ser observado na forma como o autor emprega a pontuação, que marca o ritmo dos textos e se relaciona semanticamente com os mesmos.

1.3.1 Traduzindo o ritmo do texto

Conforme mencionado anteriormente, um dos elementos utilizados por Julio Cortázar como recurso narrativo é puramente formal: a pontuação. De acordo com Negroni (NEGRONI et al. 2005, p. 27)²¹,

A pontuação representa um dos aspectos mais importantes e complexos do código escrito, pois nele cumpre múltiplas funções: estrutura as mais diversas partes do texto e permite organizar a informação em capítulos, parágrafos etc., outorgando ao discurso coerência e clareza; delimita a oração e constitui um mecanismo de coesão textual; destaca determinadas ideias, locuções sintáticas; elimina ou reduz ambigüidades; modula a respiração na leitura em voz alta; gera efeitos estilísticos; marca e permite reconhecer diferentes tipos de textos etc.

Através dessas múltiplas funções, então, a pontuação constitui um mecanismo de produção e interpretação do sentido, “de modo que a alteração de qualquer signo pode acabar sendo suficiente para transformar um texto em outro, que transmita uma informação diferente” (NEGRONI et al., 2005, p. 27)²².

Observa-se que Julio Cortázar utiliza parênteses no conto “Casa tomada” para mudar o tom da narrativa e omite o uso de vírgulas no conto “No se culpe a nadie” com o intuito de tornar a leitura mais rápida e provocar no leitor a mesma sensação vivida pela personagem.

De acordo com Negroni (2005), os parênteses são utilizados no espanhol para separar frases explicativas ou incidentais que foram introduzidos em um enunciado, “especialmente se estas possuem certa extensão ou escassa relação com o que foi enunciado anterior ou posteriormente” (NEGRONI et al., 2005, p. 47)²³. Se essa frase explicativa ou incidental tiver uma relação mais estreita com o enunciado, a autora recomenda o uso de vírgulas ou travessões. Entretanto, a autora salienta que “a linha que delimita esses usos não é muito precisa, e a escolha depende geralmente de uma decisão estilística” (NEGRONI et al., 2005, p. 47)²⁴.

21 NEGRONI, 2005, p. 27. La puntuación representa uno de los aspectos más importantes y más complejos del código escrito, porque cumple en él múltiples funciones: estructura las diversas unidades del texto y permite organizar la información en capítulos, apartados, párrafos, etcétera, otorgándole coherencia y claridad al discurso, delimita la oración y constituye un mecanismo de cohesión textual, pone de relieve determinadas ideas, destaca giros sintácticos, elimina o reduce ambigüedades, modula la respiración en la lectura en voz alta, genera efectos estilísticos, marca y permite reconocer distintos tipos de textos, etcétera.

22 NEGRONI, 2005, p. 27. de modo que la modificación o alteración de cualquier minúsculo signo puede resultar suficiente para transformar un texto en otro, que transmita una información diferente”.

23 NEGRONI, 2005, p. 47. Especialmente si estas poseen cierta longitud o escasa relación con lo enunciado anterior o posteriormente.

24 NEGRONI, 2005, p. 47. La línea que delimita esos usos no es demasiado precisa, y la elección depende a menudo de una decisión estilística.

Acerca dos parênteses na língua portuguesa, Cláudio Moreno (2011) explica que os parênteses desempenham um papel semelhante ao dos travessões duplos, afastando o leitor momentaneamente da linha natural do discurso para introduzir uma informação adicional. Contudo, Moreno (2011, p. 107) aponta uma importante diferença entre eles:

enquanto os parênteses costumam encerrar algo que é considerado **acessório** ao conteúdo principal, os travessões são usados para intercalar um **elemento novo**, que vem se acrescentar ao que está sendo dito na frase. Em outras palavras, os parênteses **minimizam** a importância da intercalação; os travessões, bem ao contrário, **valorizam** o elemento enquadrado entre eles.

Quanto ao uso da vírgula na língua espanhola, Negroni (2005) afirma que ela é utilizada para indicar pausas breves e delimitar os elementos da oração. Entretanto, a autora ressalta que “nem todas as pausas da linguagem oral são transcritas na linguagem escrita” (NEGRONI et al., 2005, p.31)²⁵ e que a vírgula é o signo de pontuação mais arbitrário, pois devido aos vários usos facultativos, acaba tendo um caráter muito pessoal.

Cláudio Moreno (2011, p. 25), destaca que na língua portuguesa falada e escrita no Brasil, é de comum conhecimento o princípio de que não se deve usar vírgula entre os elementos *inseparáveis* da frase, como por exemplo o sujeito e o verbo, o verbo e seu objeto, o núcleo do sintagma e seus elementos periféricos. Entretanto, o autor destaca que isso *não é uma proibição*. Além disso, o autor afirma que ocorre na língua portuguesa o mesmo fenômeno descrito por Negroni (2005): nem todo signo de pontuação significa uma pausa e nem todas as pausas da fala precisam ser marcadas na escrita.

A respeito da tradução da pontuação e do ritmo do texto em prosa, Berman (2007, p. 55-56) afirma que

o romance, a carta, o ensaio não são menos rítmicos do que a poesia. São, inclusive, multiplicidade entrelaçada de ritmos. A massa da prosa estando assim em movimento, a tradução tem dificuldade (felizmente) em quebrar esta tensão rítmica. De onde que, mesmo "mal" traduzido, um romance continua a nos prender. No entanto, a deformação pode afetar consideravelmente a rítmica, por exemplo ao alterar a *pontuação*.

De acordo com Peter Newmark (1988, p. 58)²⁶, “a pontuação é um aspecto essencial da análise do discurso, já que ela indica a relação semântica que há entre as frases e as orações

25 NEGRONI, 2005, p. 31. No todas las pausas de la lengua oral se transcriben en la lengua escrita.

26 NEWMARK, 1988, p. 58. Punctuation is an essential aspect of discourse analysis, since it gives a semantic indication of the relationship between sentences and clauses [...].

[...]”. O autor ainda destaca que esse elemento textual pode ser influente, mas é tão facilmente ignorada que ele aconselha aos tradutores que façam uma revisão comparativa específica para verificá-la tanto na tradução quanto no texto de partida.

Nos capítulos 3 e 4 desta dissertação, será considerada a pontuação como um critério de análise e descrição das traduções, a fim de se constatar se as traduções apresentam o mesmo ritmo e o mesmo tom presentes nos textos de Julio Cortázar.

1.3.2 Traduzindo topônimos

Conforme já mencionado, cada conto analisado nesta dissertação possui uma ambiência limitada: uma casa ou um quarto. Entretanto, Julio Cortázar faz uso de topônimos, isto é, nomes de bairros, praças, cidades e países reais. Cabe ressaltar que esses topônimos não possuem nenhum sentido figurativo nem alegórico, porém, ao fazerem referência ao mundo real, contribuem para criar o efeito de realidade dos relatos.

Peter Newmark (1988) recomenda que o tradutor pesquise acerca dos nomes próprios presentes em obras de ficção que ele não conhece e verifique sua existência. Caso esses lugares existam, o autor recomenda que o tradutor mantenha os nomes de acordo com a grafia e a fonética do texto de partida, a fim de evitar a naturalização do nome na língua de chegada.

Neste capítulo, foram feitas algumas considerações teóricas a respeito da Teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990) e dos Estudos descritivos da Tradução. A partir desse arcabouço teórico, foi abordada a posição da tradução nos sistemas literários e o seu papel na relação intersistêmica. Além disso, foi apresentado o esquema descritivo de traduções literárias proposto por José Lambert e Hendrick Van Gorp (1985), que fundamentará as descrições feitas nos capítulos 3 e 4 desta dissertação. No Capítulo 2, serão feitas algumas considerações sobre o fantástico e qual é a posição dos contos de Julio Cortázar nesse gênero literário.

2. O GÊNERO FANTÁSTICO E A ESCRITURA CORTAZARIANA

Neste capítulo, é abordada a literatura fantástica com base em Tzvetan Todorov (1976; 2014), Roland Barthes (2013) e Selma Calasans Rodrigues (1988). É apresentada a sua conceituação e a sua localização dentro da literatura hispano-americana do século XX. Posteriormente, é abordado o estilo de escrita de Julio Cortázar, com ênfase nos elementos formais e narrativos inserem os contos deste escritor no gênero fantástico.

2.1 O fantástico e seus desdobramentos

Antes de entender quais são as principais características da escrita de Julio Cortázar e por que ela se insere no *gênero fantástico*, nesta seção, faz-se necessário determinar o que é o real e o sobrenatural na literatura e como estes dois elementos se apresentam na literatura fantástica, além de abordar outros recursos narrativos e formais evidentes neste gênero.

Selma Calasans Rodrigues (1988, p. 9) afirma que “*fantástico* (do latim *phantasticu*, por sua vez do grego *phantastikós*, os dois oriundos de *phantasia*) refere-se ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso” e que ele floresceu e se tornou matéria literária no século XVIII, época em que havia uma crescente racionalização e valorização do conhecimento científico (Iluminismo). De acordo com Rodrigues (1988, p. 10), devido à pressão exercida pelo pensamento da época, esse elemento deveria ser “tanto quanto possível colocado dentro de um quadro de verossimilhança”. A autora sugere que, por meio de explicações racionais, dadas geralmente por um narrador-personagem, tentava-se quebrar o inverossímil” (p. 28). Entretanto, percebe-se em Todorov (1968/2014) que essas primeiras manifestações do sobrenatural na literatura ainda não poderiam categorizá-la como literatura puramente fantástica.

Tzvetan Todorov (1968/2014, p. 9) apresenta uma teoria que explica o fantástico, bem como suas disparidades com o estranho e o maravilhoso. Iniciando pela manifestação da literatura fantástica do século XIX, o autor parte do princípio de que, apesar de a obra literária ser “essencialmente única, singular, e valer pelo que tem de inimitável, de diferente de todas

as outras, e não por aquilo que as torna semelhantes”, o que permite categorizá-las em gêneros é o fato de que obedecem a uma regra comum. Por esse motivo, o autor inicia sua teoria baseando-se no sistema dos gêneros presente em *Anatomy of criticism* de Northrop Frye, de 1967. Todorov (1968/2014, p. 14) lista alguns traços principais da teoria de Frye que nortearão a sua teoria, dos quais pode-se destacar os seguintes:

- “A obra literária, como a literatura em geral, forma um sistema; nada é devido ao acaso.
- O texto literário não entra em uma relação referencial com o ‘mundo’, como o fazem frequentemente as frases do nosso discurso cotidiano, não é ele representativo de outra coisa senão de si mesmo. [...] Por isso mesmo o texto participa da tautologia: ele significa a si próprio.
- A literatura é criada a partir da literatura, não a partir da realidade”.

Desta forma, pode-se inferir que a obra literária não pode ser estudada nem criticada isoladamente. Por formar parte de um sistema, a literatura enquanto arte obedece a algumas regras que lhe são próprias e que se subdividem em outras normas que categorizam os movimentos e os gêneros literários.

Além disso, ao afirmar que a literatura “não entra em uma relação referencial com o mundo” e que “a literatura é criada a partir da literatura”, o autor sugere que a literatura não faz referência ao *mundo real*; isto é, a literatura fala de si e para si, tendo em conta que tudo que se cria é intangível e que nasce da experiência com a própria literatura, não com a realidade. A obra literária é, *per se*, irreal e convencional.

Embora esteja posicionado no estruturalismo e tenha um viés funcional – diferentemente de Todorov, que deriva do formalismo russo e busca compreender o texto através de seus aparatos formais –, Roland Barthes (2013) é consonante a Todorov no que se refere ao caráter irrealista da literatura, e amplia a definição de sistema. Enquanto Todorov faz, nas afirmações acima, uma distinção entre a literatura e as frases do discurso cotidiano, na medida em que estas fazem referência ao mundo e aquela se volte a si mesma, Barthes (2013, p. 78) defende que não se pode dissociá-las, já que a linguagem compõe um sistema anterior à literatura e é simultaneamente um dos componentes do sistema literário:

[...] a literatura é apenas linguagem, seu ser está na linguagem; ora, a linguagem *já* é, anteriormente a todo tratamento literário um sistema de sentido: antes mesmo de ser literatura, ele implica particularidade das substancias (as palavras), descontínuo, seleção, categorização, lógica especial.

O discurso cotidiano – a linguagem – é, então, um sistema anterior à literatura, e esta se incorpora daquela, já que em ambas há uma lógica especial selecionada, categorizada e criada para a fala. Além disso, nesse sistema anterior à literatura, ocorre o mesmo fenômeno descrito por Todorov: *nada é devido ao acaso*. Pode-se descrever o que se vê, mas não se descreve tudo que se vê, ou melhor: discorre-se *a respeito* do que se vê, e a escolha de palavras do emissor dependerá de suas intenções, do que ele pretende expor e omitir, bem como do que ficará subentendido. Dessa forma, para Barthes, o sentido das palavras não está somente no objeto a que se referem, mas na sua relação com as palavras vizinhas; ou seja, ganham o que ele chama de *sobre-significação*. No ensaio de 1968, intitulado *Efeito de real*, Barthes propõe que na literatura moderna e contemporânea ocorra uma *desintegração do signo*. Para Barthes (1968/1988, pp. 162 e 164),

A ‘representação’ pura ou simples do ‘real’, a relação nua ‘daquilo que é’ (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; [...] suprimido da enunciação realista, a título de significado de denotação, o ‘real’ volta a ela a título de significado de conotação; no momento mesmo em que se julga denotarem tais detalhes diretamente o real, nada mais fazem, sem dizer, do que significá-lo.

Em outras palavras, por meio da enunciação, a narrativa mantém o significante e alude ao seu sentido denotativo para chegar a um sentido conotativo, pelo fato de que a descrição tem apenas uma função estética e referencial: o objeto descrito existe apenas no texto para informar ao leitor que o que ele lê é “real”, e não para efetivamente descrever a realidade, afinal, todo e qualquer objeto descrito numa obra existe apenas naquela obra, apesar de remeter a objetos reais. Para Barthes (2013, p. 79), a linguagem é um instrumento da literatura, bem como um instrumento de si mesma, e o real não é senão um efeito na narrativa:

A literatura é fundamentalmente, constitutivamente irrealista; a literatura é o próprio irreal; mais exatamente, longe de ser uma cópia analógica do real, *a literatura é pelo contrário a própria consciência do irreal da linguagem*: a literatura mais ‘verdadeira’ é aquela que se sabe mais irreal, na medida em que ela se sabe essencialmente linguagem, aquela procura de um estado intermediário entre as coisas e as palavras, é aquela tensão de uma consciência que é ao mesmo tempo levada e limitada pelas palavras, que dispõe através delas de um poder *ao mesmo tempo absoluto e improvável*. O realismo, aqui, não pode, portanto, ser a cópia das coisas, mas o conhecimento da linguagem; a obra mais ‘realista’ não será a que ‘pinta’ a realidade, mas a que, servindo-se do mundo como conteúdo (esse próprio conteúdo é aliás estranho à sua estrutura, isto é, a seu ser), explorará o mais profundamente possível a realidade irreal da linguagem.

A partir destas normas gerais para a obra literária, pode-se partir para as normas que definem o gênero fantástico. Para Todorov (1968/2014, p. 30), o leitor é transportado ao fantástico “quando num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” e há duas soluções possíveis para se tentar explicar esse acontecimento sobrenatural:

[...] ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação, e nesse caso as leis desse mundo continuam a ser o que são, ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso a realidade é regida por leis desconhecidas para nós.

Segundo Todorov (1968/2014, p. 31), o fantástico reside na hesitação do leitor e da personagem, isto é, implica uma integração do leitor no mundo da personagem e se define por uma percepção ambígua. Não se trata de uma fé absoluta, nem da incredulidade total – é um “chegar quase a acreditar” –, e “ao buscar por uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso”.

O que distingue os três gêneros é que o fantástico, devido à incerteza que gera no leitor, leva também à sensação de que ele ocorre no tempo presente e que vai se desvanecer a qualquer momento. Por isso, Todorov (1968/2014, p. 48; p. 49) afirma que “se o leitor decide que a realidade permanece intacta e que por meio dela se pode explicar os fenômenos descritos, está ligado ao estranho, visto que corresponde a uma experiência prévia, conhecida – situada, portanto, no passado. Em contrapartida, “se ele decide que se devem admitir novas leis da natureza que permitam explicar os fenômenos sobrenaturais, entra-se no gênero do maravilhoso”, o qual corresponde a um fenômeno localizado no futuro, desconhecido. No entanto, o autor ressalta que a obra literária não pertence necessária e rigorosamente a um só gênero: a hesitação pode permear toda a obra, mas no fim o sobrenatural pode ser explicado de forma racional ou irracional. Por isso, o autor divide os gêneros em quatro subgêneros:

1. Estranho puro
2. Fantástico-estranho
3. Fantástico-maravilhoso
4. Maravilhoso puro

No caso desses quatro subgêneros, a solução sempre será racional (fantástico-estranho e estranho) ou irracional (fantástico-maravilhoso e maravilhoso). Quanto ao fantástico puro, este está situado entre o fantástico-estranho e o fantástico maravilhoso, e nele

a hesitação será permanente, isto é, nunca se poderá explicar totalmente os fatos narrados. Por isso, sempre acarretará duas “soluções”: uma simultaneamente verossímil e sobrenatural, outra inverossímil e racional, ou seja, por mais que seja crível, não poderá ser explicada pelas leis naturais; por outro lado, pode ser que seja possível explicá-las por meio das leis naturais, mas é absurdo e inverossímil.

Apesar de o conceito aparentar ser paradoxal, Todorov (1968/2014, p. 52) defende que a verossimilhança não se opõe ao fantástico; ela “se relaciona com a coerência interna, com a submissão ao gênero, e o fantástico se refere à percepção ambígua do leitor e da personagem”. Mantendo aqui a ideia de que há um *efeito de real* na literatura, recorre-se novamente a Barthes (2013, p. 190-191) para definir o verossímil:

Aristóteles estabeleceu a técnica da palavra fingida sobre a existência de um certo *verossímil*, depositado no espírito dos homens pela tradição, os Sábios, a maioria, a opinião corrente etc. O verossímil é o que, numa obra ou num discurso, não contradiz nenhuma dessas autoridades. O verossímil não corresponde fatalmente ao que foi (isso cabe à história) nem ao que deve ser (isso cabe à ciência), mas simplesmente ao que o público acredita possível e que pode ser bem diferente do real histórico ou do possível científico.

Desta forma, pode-se dizer que – já que a literatura é irrealista e que produz um efeito de real –, a verossimilhança é a *sensação* de que os fatos narrados não são reais, mas *possíveis e prováveis dentro da narrativa que faz referência ao real* e que ela está submissa ao gênero fantástico uma vez que é um recurso por meio do qual o autor da obra implanta a dúvida no leitor. Esta descrição está conectada às três condições necessárias para definir o fantástico.

De acordo com Todorov (1968/2014), para que seja considerado fantástico, o texto deve primeiramente obrigar o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas, em seguida, a hesitação pode ser experimentada por uma personagem, e dessa forma a hesitação do leitor se encontra representada, e por fim, o leitor deve adotar uma atitude com relação ao texto, recusando uma explicação alegórica ou poética para o mesmo.

A primeira e a segunda condições estão ligadas a três aspectos do texto: a primeira remete ao que Todorov (1968/2014, p. 39) chama de aspecto verbal: este aspecto reside nas frases concretas que constituem o texto, isto é, o estilo (e não o autor) leva o leitor a enxergar o texto de um ponto de vista verossímil. A segunda condição remete tanto ao aspecto *sintático* quanto ao *semântico*. O aspecto sintático é referente às relações que as partes da obra mantêm entre si. Implica, pois, “a existência de um tipo formal de unidades que se referem à

apreciação feita pelas personagens sobre os acontecimentos da narrativa; estas unidades poderiam se chamar ‘reações’, em oposição às ‘ações’ que formam a trama da história”. O aspecto semântico se refere ao tema, e este também se relaciona com a segunda condição em virtude de que este tema está representado (pela experiência da personagem) e está atrelado à sua percepção. A terceira condição, por sua vez, “transcende a divisão em aspectos: trata-se de uma escolha entre vários modos e níveis de leitura”.

Em suma, “o questionamento do limite entre o real e o irreal, característico de toda literatura, é o centro explícito da literatura fantástica [do século XIX]”: por isso, o fantástico “deixa-nos entre as mãos duas noções, a da realidade e a da literatura, ambas insatisfatórias” (TODOROV, 1968/2014, p. 176). No século XX, por outro lado, “o verossímil se assimila ao inverossímil numa completa coerência narrativa, criando o que se poderia chamar de uma *verossimilhança interna*”, devido ao fato de que “desde as vanguardas (anos 10, 20, 30), a literatura e a arte, de modo geral, se haviam libertado definitivamente das regras clássicas, especialmente da noção de verossimilhança” (RODRIGUES, 1988, p. 13).

Na literatura fantástica do século XX, a tendência é que o leitor seja apresentado ao fenômeno sobrenatural desde o início do relato, isto é, o efeito de real ganha níveis mais profundos: existe uma realidade interna, que não faz referência ao mundo real, nem pretende imitá-lo; dentro dessa realidade, tudo é possível e verossímil: a verossimilhança deixa de ser um recurso utilizado para confundir o leitor e fazê-lo hesitar; neste caso, o leitor aceita que o sobrenatural é provável e plausível dentro da narrativa, sem necessidade de explicações racionais, como no estranho, ou irracionais, como no maravilhoso. Nesta literatura, a hesitação perde lugar: “[antes] ela servia para preparar a percepção do acontecimento inaudito, caracterizava a passagem do natural ao sobrenatural. Aqui é um movimento contrário que se acha descrito: o da *adaptação*” (TODOROV, 1968/2014, p. 179), como é o caso de Gregor Samsa, protagonista da novela *A metamorfose* (publicada em 1915), do escritor tcheco Franz Kafka. Gregor se encontra, desde o início da novela, metamorfoseado num inseto e, apesar de vivenciar um momento de hesitação, ao longo do enredo se vê obrigado a adaptar-se e conformar-se com sua nova condição.

2.1.1 Literatura fantástica hispano-americana: nem mágica, nem maravilhosa

Quanto à literatura fantástica hispano-americana do século XX, tende-se a inseri-la no movimento literário conhecido como *realismo mágico* ou *realismo maravilhoso*. Rodrigues (1988, p. 51) explica que o primeiro autor a empregar o termo “realismo mágico” aplicado ao

contexto literário foi o venezuelano Uslar Pietri, no livro *Letras y hombres de Venezuela*, de 1948. “Para ele, essa nova narrativa viria a incorporar o ‘mistério’ e uma ‘adivinhação (ou negação) poética da realidade’, corrigindo assim os limites da poética do realismo”. No meio acadêmico, porém, o termo foi usado pela primeira vez por Angel Flores, na conferência *Magical Realism in Spanish American*, de 1954 (publicada em *Hispania*, 1955). Segundo Rodrigues (1988, p. 51), foi graças a esse trabalho que a designação passou a ser usada indiscriminadamente para a nova narrativa. Entretanto, o “Flores não indagou a sua origem, e ampliou enormemente a abrangência semântica do termo, dando-lhe um cunho vago”.

Para Flores (*apud* RODRIGUES, 1988, p. 51), essa “nova literatura” trazia uma mescla entre realidade e fantasia, porém Rodrigues (1988, p. 51) destaca que cada um desses elementos já aparecia na literatura hispano-americana: o realismo, por exemplo, era marca da literatura do período colonial, especialmente no século XIX.

Rodrigues (1988, p. 50; p. 52) salienta que o primeiro crítico a mostrar a inadequação do termo *realismo mágico* foi o uruguaio Emir Rodríguez Monegal, em uma conferência de abertura do XVI Congresso do Instituto Internacional de Literatura Ibero-americana, em 1975:

Segundo o crítico uruguaio, a expressão ‘realismo mágico’ foi empregada desde os fins dos anos 40 para um tipo de literatura hispano-americana, romance, principalmente, que reagia contra o Realismo-Naturalismo do século XIX e começo do XX. [...] Rodríguez Monegal aponta as incongruências desse trabalho que fala do realismo nas épocas colonial e oitocentista marcadas ideologicamente em sentido inverso – como se fosse o mesmo realismo; e o ‘mágico’, das crônicas da conquista penetrando no modernismo, que foi um movimento esteticista de inspiração francesa totalmente diverso do pretenso ‘mágico’ do século XX. Ele situa o começo do ‘realismo mágico’ em Jorge Luis Borges, com a *História universal da infância* (1935), e mostra a influência de Kafka nesse autor, bem como nos demais de mesma tendência.

Foi somente em 1967, com a publicação de *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*, de Luis Leal, que se revelou o contexto em que teria sido cunhado o termo “realismo mágico”. De acordo com Leal (*apud* RODRIGUES, 1988, p. 52), ele havia sido empregado pela primeira vez pelo alemão Franz Roh, no livro *Realismo mágico, Pós expressionismo*, publicado em espanhol pela *Revista de occidente*, em 1927. “Roh referia-se a um novo realismo, que visava à ‘restauração do objeto, sem renunciar entretanto aos privilégios do sujeito’, reagindo contra o mergulho subjetivo operado pelo Expressionismo”. Essa estética se desdobrou no nacionalismo do Terceiro Reich, e “nada tinha a ver com o novo

romance hispano-americano, que muito deveu à influência de Kafka (um dos maiores expressionistas)”.

Além disso, Luis Leal, na mesma obra, aponta divergências fundamentais de opinião com relação a Ángel Flores: “mostra que o ‘realismo mágico’ não visava criar mundos imaginários, como Kafka, pois os escritores enfrentavam a realidade e nela tratavam de captar o que havia de misterioso (nos seres e nas coisas)” (LEAL, *apud.* RODRIGUES, 1988, p. 53). Fica claro, então, que o termo teve uma origem muito distinta daquela que lhe é comumente atribuída e, até mesmo depois de a literatura hispano-americana ter se apropriado dele, pode-se perceber que nem todos os escritores fantásticos visavam a essa abordagem do real.

No que diz respeito ao *realismo maravilhoso*, é necessário compreender o que contempla o “maravilhoso”. Retomando Todorov (1968/2014), destaca-se que o autor atrelava esse gênero a um referente que, em contraposição ao estranho, está situado no futuro e, portanto, não pode ser explicado por meio das leis naturais, visto que, para explicar fenômenos maravilhosos, recorre-se a explicações que transcendem a lógica e a natureza. Na definição de Rodrigues (1988, p. 54), “*maravilhoso* é derivado de *maravilha*, que vem do latim *mirabilia*, um nominativo neutro, plural de *mirabilis*. Refere-se ao ato, pessoa ou coisa admirável ou a prodígio”. No âmbito literário, porém, a autora chama de maravilhoso a interferência de deuses ou seres naturais, sejam eles pagãos ou cristãos, na poesia ou na prosa. Esta interferência vem desde a antiguidade greco-romana, por isso, a autora afirma que o termo é historicizado.

Rodrigues (1988, p. 56) subdivide o gênero em dois tipos de ficção: uma mais radical, que seria a do conto de fadas, em que o mundo descrito é irreal, onde objetos e animais são entidades que participam da narrativa, como em *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll; a outra, não tão radical,

[...] permite que seres humanos comuns convivam num cotidiano aparentemente verossímil com seres sobrenaturais, como fantasmas ou almas etc. Na medida em que esses seres não são questionados dentro do universo narrativo, também o leitor os aceita, porque aceita a ficção e seus pressupostos.

É diferente quando a narrativa prepara o estranhamento e leva o leitor a não considerar normais os acontecimentos narrados.

Todorov (1968/2014), no intuito de distinguir o estranho do maravilhoso, reforçava a ideia de que a obra deixa de ser fantástica quando já não há mais hesitação: o autor leva o leitor a fazer uma escolha.

Rodrigues (1988, p. 56) ainda apresenta o “maravilhoso surrealista”, instituído por André Breton em seu *Primeiro Manifesto* (1924). Para Breton, o maravilhoso é “uma arma de combate contra a passividade e a submissão do espírito”. O autor almeja chegar à conciliação entre sonho e realidade, uma “surrealidade”, e o maravilhoso seria a expressão dessa realidade absoluta. Já no Segundo Manifesto (1930), Breton (*apud* RODRIGUES, 1988, p. 57) crê na conciliação dos contrários, ao que Rodrigues cita: “Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito em que a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo cessam de ser percebidos contraditoriamente”.

O *realismo maravilhoso* latino-americano vem como uma reação ao maravilhoso surrealista. Alejo Carpentier, no prólogo ao seu próprio romance *El reino de este mundo*, “designa realismo maravilhoso para a mesma narrativa a partir da qual Uslar Pietri faz germinar seu ‘realismo mágico’” (RODRIGUES, 1988, p. 57). Carpentier vê a pretensão de suscitar o maravilhoso unindo objetos que não costumam encontrar-se como pobreza de imaginação. Para ele, “a essência do maravilhoso americano não está na fantasia de um narrador, mas na própria realidade, mergulhada em crenças míticas e religiões primitivas. A condição para viver essa realidade era ter fé, ou seja, estar aberto para aceita-la” (RODRIGUES, 1988, p. 58).

Segundo Monegal, conforme já mencionado, esse prólogo tornou-se uma espécie de manifesto do realismo maravilhoso, mas isso mostra que Carpentier não buscou o maravilhoso na literatura e, sim, no real. Por isso, Rodrigues diz que o sintagma *realismo maravilhoso* é aparentemente paradoxal, já que “*realismo* pressupõe uma relação de verossimilhança com o referente e *maravilhoso*, de inverossimilhança” (p. 59). Autores como Gabriel García Márquez, Juan Rulfo e Carpentier pertencem esse gênero, já que as obras desses autores “não excluem o real, mas a maravilha ali se instaura, sem solução de continuidade e sem criar tensão ou questionamento (como no fantástico)” (p. 59).

A respeito da literatura hispano-americana que foge do mágico ou do maravilhoso e que pertence ao fantástico, Rodrigues aponta o seu florescimento por volta dos anos 40, com a publicação de *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges, em 1935. Tanto Borges como Cortázar produzem essa literatura que explora o espaço urbano e tem relações intertextuais com a literatura fantástica europeia, operando “a desconstrução do fantástico tradicional, exibindo, como resultado, um fantástico paródico, liberado dos constrangimentos da verossimilhança” (RODRIGUES, 1988, p. 65), tendo influência de Kafka e outros nomes da literatura fantástica do final do século XIX e início do século XX.

Tendo em vista que Cortázar dialoga com o fantástico europeu e o desconstrói, aborda-se essa relação entre os contos do autor argentino e a literatura fantástica mais adiante, em que são analisados os contos “Casa tomada”, “No se culpe a nadie” e “La puerta Condenada” com base nos subgêneros categorizados por Tzvetan Todorov.

2.2 O autor Julio Cortázar

Julio Florencio Cortázar nasceu na embaixada da Argentina em Bruxelas, Bélgica, em 27 de agosto de 1914, de pais argentinos. Embora tenha sido educado na Argentina – para onde se mudou aos quatro anos de idade –, desde cedo teve contato com as literaturas francesa e inglesa contemporâneas. Em 1951, recebeu uma bolsa para estudar literatura francesa em Paris, para onde se mudou definitivamente. Além disso, naquele mesmo ano Juan Domingo Perón foi reeleito na Argentina, e por oposição a esse governo, Cortázar encontrou nessa bolsa de estudos uma oportunidade para deixar a Argentina.

Era graduado em Licenciatura em Letras pela *Escuela Normal de Profesores Mariano Acosta*, qualificou-se como tradutor público em 1947 e, em 1952, numa viagem à Itália, tornou-se tradutor da UNESCO. Em sua carreira, publicou romances, peças, contos, ensaios e poemas, além de ter atuado como professor e tradutor literário, tendo sido o tradutor dos contos completos de Edgar Allan Poe, uma de suas grandes influências²⁷.

Sua carreira literária teve início ainda na Argentina, em 1938, ano em que editou sob o pseudônimo Julio Denis um livro de poemas intitulado *Presencia*, pela editora El Bibliófilo, com uma tiragem de 250 exemplares. “Casa tomada” foi primeiro o conto publicado sob seu verdadeiro nome, em 1946, na *Revista Sur*, dirigida pelos amigos e também escritores Victoria Ocampo e Jorge Luis Borges. Posteriormente, esse conto passou a integrar a primeira coletânea de Julio Cortázar, *Bestiario*, que foi publicada somente em 1951, pela editora portenha Sudamericana. Entretanto, sua primeira publicação completa foi o poema dramático *Los reyes*, em 1949.

A coletânea *Final del Juego* teve duas publicações: a primeira em 1956, pela editora mexicana Los Presentes, com nove contos. A segunda publicação conta com dezoito contos, e ocorreu em 1964, pela editora portenha Sudamericana. Antes dessa segunda publicação de *Final del Juego*, Cortázar publicou em 1963 o seu mais célebre romance: *Rayuela*. Nesse mesmo ano viajou a Cuba, convidado a ser júri do prêmio *Casa de las Américas*. A partir

27 STANDISH, 2001, p. 21.

dessa viagem iniciou-se uma verdadeira relação com a América Latina. Nas palavras do próprio Cortázar (*apud* GOLOBOFF, 2014, p. 145):

Então lá, de repente, entrei em um contexto popular que não conhecia porque, como pequeno-burguês estetizante, tinha me mantido distante de tudo que podemos chamar de multidão ou massa. Ali, de repente, me envolvi num conjunto no qual todo mundo tinha alguma coisa a dizer, alguma coisa a fazer, onde os problemas eram terríveis cotidianamente, e de repente comecei a sentir pela primeira vez o que era a América Latina [...] Nesse momento comecei a compreender que os livros devem levar à realidade e não a realidade aos livros.

Cortázar retorna dessa viagem apaixonado por Cuba e pela revolução cubana, e desenvolveu a convicção no socialismo. Ao longo dessa década, crescem seus desejos de se renovar formalmente: passou a escrever mais em outros gêneros literários e sobre temas mais próximos a essa realidade latino-americana que ele antes desconhecia.

Publicou, em 1967 e 1968, respectivamente, dois “livros-objetos”, na definição do autor: *La vuelta al día en ochenta mundos* e *El último round*. As duas obras continham não somente contos, mas também poemas, crônicas, ensaios e colagens de fotografias. Um dos ensaios mais conhecidos do autor é “Del cuento breve y sus alrededores”, em que ele tece considerações a respeito do ofício do contista e do que ele mesmo entende por conto.

Salvo el crepúsculo foi um dos seus últimos livros. Embora tenha sido publicado somente em 1993, o autor o havia deixado completamente preparado, “mas teve que ser postergado, tanto pela existência de outros trabalhos e atividades políticas como por problemas de saúde, primeiro de Carol [sua terceira companheira], depois da dele mesmo” (GOLOBOFF, p. 255). O livro reúne textos diversos, especialmente poemas, que datam de 1940 até a sua morte, que ocorreu em Paris, em 12 de fevereiro de 1984.

2.2.1 O sobrenatural nos contos de Cortázar

Em entrevista a Omar Prego (1991, p. 49), quando questionado sobre a sua concepção do fantástico, Julio Cortázar afirmou que desde muito cedo sentia que a realidade não era para si somente aquilo que ele podia verificar por meio do toque, “mas que existiam, além disso, contínuas interferências de elementos que não correspondiam a esse tipo de coisas”.

De fato, em um primeiro contato com os contos de Cortázar, pode-se perceber que boa parte apresenta o sobrenatural, essa interferência na realidade dos personagens de seus

relatos. Contudo, à medida que a escrita cortazariana se torna familiar, nota-se também que esse recurso não interfere, mas *funciona como elemento real* dentro da narrativa, isto é, ocorre a assimilação do verossímil com o inverossímil proposta por Rodrigues (1988): a presença do irreal é construída e abordada com trivialidade, e o leitor aceita esse estar na obra sem questioná-lo, como se houvesse uma espécie de acordo implícito entre narrador e leitor. Diante disso, o que mais inquieta na narrativa de Cortázar é a maneira com que a escrita do autor é tecida para que se estabeleça esse acordo tácito com o leitor num espaço tão limitado como é o conto.

Cortázar (2008, p. 149; p. 157) ressalta a natureza esférica do conto, e salienta que a narrativa nasce e se dá dentro dessa esfera. Diferentemente da novela, o pequeno ambiente do conto exige uma corrida contra o relógio, isto é, o autor deve lançar mão de poucos elementos linguísticos e narrativos. Entretanto, em “Alguns aspectos do conto”, o autor afirma que não há leis: “no máximo cabe falar de pontos de vista, de certas constantes que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável”. Sob o seu ponto de vista, o conto deve eliminar “todas as ideias e situações intermédias, todos os recheios e fases de transição que um romance permite ou mesmo exige”, e isso só se consegue

[...] mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão à índole do tema, lhe deem a forma visual e auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial.

Quanto ao fato de seus contos serem “fantásticos”, Cortázar (2008, p. 148) diz que quase todos os que escreveu “pertencem ao gênero 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 [...]”. Seus contos não pertencem ao fantástico em sentido estrito: reiterando Rodrigues (1988), subvertem o fantástico tradicional e transitam entre os subgêneros fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso.

O primeiro conto analisado nesta dissertação é “Casa Tomada”, presente na coletânea intitulada *Bestiario* (1951). Este conto narra a vida pacata de um irmão e uma irmã que vivem juntos num imóvel herdado pela família e que é invadido e inteiramente ocupado por forças estranhas até que os irmãos são “expulsos” da casa. O relato é narrado em primeira pessoa pelo irmão (cujo nome não é revelado), e está dividido em dois momentos: no primeiro, o

narrador descreve a rotina e a convivência com a irmã, Irene; no segundo, a casa é invadida e os irmãos se veem obrigados a retirar-se.

Logo, percebe-se que há uma progressão narrativa, como aquela descrita por Todorov (1968/2014) para definir o fantástico tradicional: primeiramente é apresentado o mundo “real”, regido pelas leis naturais; depois, através da descrição do narrador (que neste caso ouve os ruídos), chega-se ao fantástico. Embora o sobrenatural aqui caiba no gênero estranho, afinal, o autor faz referência à cidade de Buenos Aires e descreve a vivência dos irmãos com trivialidade, o conto também tem lugar no fantástico, visto que é o leitor quem hesita diante dos acontecimentos narrados. Para falar desse fenômeno, Todorov (1968/2014, p. 181) utiliza *A metamorfose*, de Franz Kafka, como exemplo:

Ele trata o irracional como se fizesse parte do *jogo*: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, se não de pesadelo, que nada mais tem a ver com o real. Mesmo que uma certa hesitação persista no leitor, nunca toca a personagem; e a identificação como anteriormente observada, não é mais possível. A narrativa kafkiana abandona aquilo que tínhamos designado como a segunda condição do fantástico: a hesitação representada no interior do texto, e que caracteriza especialmente os exemplos do século XIX.

Acredita-se que este é o fenômeno que ocorre em “Casa tomada”: assim como o personagem de Kafka, o personagem-narrador do conto de Cortázar também aceita que lhe invadam a casa; trata esse fato como algo natural. Ademais, por ser narrado em primeira pessoa, e o leitor não saber nada a respeito da irmã, exceto as falas e ações que são passadas pelo narrador, infere-se que ela também não hesite nem questione, e apenas aceite a tomada da residência.

Outro fator que poderia ser considerado um elemento de desconstrução do fantástico tradicional é o tempo verbal no qual o conto é narrado: retomando o que foi dito na seção 2.1, Todorov (1968/2014) classifica a hesitação do fantástico como algo que ocorre no momento presente da narrativa, logo, tanto o personagem quanto o leitor tomam conhecimento do sobrenatural à medida que ele se apresenta. No caso deste conto, ele é todo narrado no passado, podendo remeter a fatos que ocorreram um sonho. A respeito disso, o próprio autor explicita, em resposta a Prego (1991, p. 52):

Casa Tomada foi um pesadelo. Eu sonhei aquilo. A única diferença entre o sonho e o conto é que no sonho eu estava sozinho. Estava numa casa, que é exatamente a casa descrita no conto, e via tudo com muitos detalhes, e num dado momento ouvi ruídos vindos da cozinha, fechei a porta e voltei.

Cortázar ainda afirmou nessa entrevista a Omar Prego que cerca de vinte por cento de seus contos provinham de experiências oníricas, porém, pese o fato de que a crítica sempre insistiu em afirmar que sua literatura poderia ser considerada surrealista e apesar de alguns escritores fantásticos hispano-americanos de meados do século XX terem sido influenciados pelas vanguardas do início do século, isso não se aplica a Cortázar. Como se vê, o ambiente onírico não existia em seus contos; ele era apenas a base para a criação da realidade interna do texto. O texto recria esse ambiente onírico de forma tal que o sobrenatural leve o leitor à hesitação a respeito do mundo que está sendo retratado.

O conto transita, então, entre o estranho e o fantástico, já que os fatos seriam possíveis, e explicáveis pelas leis naturais, mas conduzem à hesitação do leitor, já que é absurda a reação da personagem, e isso leva o leitor a questionar a possibilidade de ter sido um sonho, mas, no fim, não terá uma resposta definitiva a essa indagação.

Sob outro viés, outro conto de Cortázar, “No se culpe a nadie”, presente em *Final del juego* (1969), narra em terceira pessoa a tentativa de um homem de vestir um suéter azul. Ao longo do conto, a mão direita do protagonista ganha vontade própria e tenta atacá-lo, enquanto ele tenta em vão controlá-la com a esquerda, a qual permanece sob seu controle. Em meio ao ataque da mão direita, ao sufoco causado pelo suéter que o envolve e ao fato de estar girando pelo quarto na tentativa de finalmente vestir o suéter, o personagem acaba caindo da janela do décimo-segundo andar.

Há aqui uma instância em que acontece num primeiro momento o *efeito de real*, isto é, o leitor é apresentado a uma situação trivial e verossímil. Posteriormente, essa “realidade” sofre a interferência do sobrenatural: a mão que adquire uma personalidade própria, desobedecendo aos comandos do cérebro da personagem. A partir desse momento, o leitor entra no universo maravilhoso, tendo em vista que o sobrenatural não poderia ser explicado pelas leis naturais.

Apesar de remeter a um conto maravilhoso, “No se culpe a nadie” dialoga com o fantástico, pois mantém a dúvida no leitor. O que faz com que o leitor hesite é a fusão do ambiente verossímil com a situação inverossímil: é possível e provável que uma pessoa se enrosque ou se confunda ao vestir um suéter, porém é impossível que o seu corpo adquira vida própria. Além disso, é possível e explicável pelas leis da realidade (embora muito pouco provável) que alguém caia do décimo segundo andar por não conseguir vestir-se e acabar girando pelo cômodo até alcançar a janela. Logo, o conto dialoga com o estranho e o maravilhoso, mas se localiza no fantástico. Neste exemplo, o relato também compartilha uma

característica que Todorov (1968/2014, p. 180) atribui ao conto de Kafka: “trata-se de um acontecimento chocante, impossível, mas que acaba por se tornar paradoxalmente possível”.

O último conto de Cortázar analisado nesta dissertação é “La puerta condenada”, que também integra de *Final del Juego* (1969). Dos três, este conto é o que mais poderia ser considerado fantástico *stricto sensu*, pois a narrativa conduz o leitor à hesitação e ela está representada na personagem principal.

O conto é narrado em terceira pessoa, e conta a história de um homem, chamado Petrone, que viaja a trabalho de Buenos Aires a Montevideu. Na capital uruguaia, ele se hospeda em um hotel, descrito já no início do relato como um hotel sombrio, tranquilo, quase deserto. No quarto do hotel onde se hospeda, há uma porta (a *porta condenada*) que dá passagem para o quarto vizinho, mas que está interditada com um armário na frente. Desde a primeira noite em que se hospeda no hotel, o protagonista começa a ouvir (vindo da porta condenada) o choro de um bebê que não o deixa dormir.

O choro de uma criança no cômodo ao lado seria perfeitamente crível, não fosse o fato de que o som vem diretamente da porta que liga um quarto ao outro: é como se o ruído somente existisse graças à porta condenada. Outra razão para duvidar do choro é que a residente do cômodo ao lado vive sozinha, deixando a eterna dúvida no leitor: nunca se confirma no texto se o protagonista está imaginando ou sonhando, nem mesmo se a criança de fato existe.

2.2.2 O foco narrativo

Para criar essa sensação de verossimilhança no leitor e fazê-lo acreditar que as personagens de seus textos experimentam a hesitação e a adaptação ao sobrenatural, Cortázar lança mão da manipulação dos diferentes tipos de discurso e distintos focos narrativos.

Muitas vezes, a voz da personagem está camuflada na voz do narrador, isto é, um narrador em terceira pessoa pode se apropriar da voz das personagens, também é possível que um narrador em primeira pessoa se aproprie da voz de outras personagens com as quais ele se relaciona. Por esse motivo, é necessário determinar quem é o narrador, qual é a sua função na prosa e de que pontos de vista ele fala.

Todorov (1976) refere-se aos diferentes pontos de vista como “percepção” e às diferentes percepções de um mesmo acontecimento ele dá o nome de *aspectos da narrativa*. Para ele, “o aspecto reflete uma relação entre um *ele* (na história) e um *eu* (no discurso), entre

o personagem e o narrador (p. 236). Ele lista e comenta três tipos principais de aspectos da narrativa, de acordo com a classificação proposta por J. Pouillon.

O primeiro deles é o “narrador > personagem (a visão ‘por trás’)”. Este tipo de narrador é bastante comum, visto que é um narrador que sabe mais que seus personagens. “A sua superioridade pode-se manifestar seja no conhecimento dos desejos secretos de alguém, seja no conhecimento simultâneo dos pensamentos de muitos personagens seja na narração dos acontecimentos que não são percebidos por um único personagem” (TODOROV, 1976, pp. 236 e 237).

Este narrador seria o que se conhece pela tipologia de Norman Friedman (1967) como “narrador onisciente intruso”. Lygia Chiappini M. Leite (1997, p. 27) parte da obra de Friedman para explicar os diferentes tipos de narradores. O narrador onisciente intruso é, então, aquele que narra de um ponto de vista acima das personagens (ou por trás, segundo Pouillon). “Seu traço característico é a intrusão, ou seja, comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada”.

Dos contos que estão sendo analisados, um narrador que possui essa característica é o de “No se culpe a nadie”, do livro *Final del Juego*. Este narrador conta a história em terceira pessoa e, apesar de haver um único personagem, ele sabe todos os pensamentos e desejos do protagonista do relato. Além disso, faz comentários ao leitor que podem ser confundidos com a voz do personagem, mas que na realidade são instâncias de intrusão do narrador, para aproximar-se do leitor, ou para fazer com que este se identifique com as sensações do personagem.

O segundo tipo de aspecto levantado por Todorov, é o “narrador = personagem (ou visão ‘com’)”. No caso deste narrador, seu conhecimento é mais restrito, já que “sabe tanto quanto os personagens, não pode fornecer uma explicação dos acontecimentos antes de os personagens a terem encontrado” (TODOROV, 1976, p. 237). Aqui, a história pode ser contada tanto do ponto de vista de primeira quanto de terceira pessoa, mas sempre segundo a visão de um dos personagens.

Neste caso, Friedman apresenta dois tipos de narradores que compartilham essa característica comum: o narrador é um dos personagens. Entretanto, Friedman distingue o narrador entre personagem secundário e protagonista, ou “eu como testemunha” e “narrador-protagonista”, respectivamente. De acordo com Leite (1997), o primeiro “narra em 1ª pessoa, mas é um ‘eu’ já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos e que pode, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil, [...] o ângulo de visão é, necessariamente, mais limitado” (p. 37). Já o narrador-protagonista “narra de um centro fixo,

limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 1997, p. 43). Neste caso, os fatos narrados ganham um caráter ambíguo, já que eles chegam até o leitor de um ponto de vista apenas, e o narrador não tem acesso à mente das outras personagens.

Verifica-se no conto “Casa tomada”, do livro *Bestiario*, este tipo de narrador, que é um narrador-personagem e é, simultaneamente, narrador-protagonista. Ele narra os acontecimentos apenas de seu ponto de vista, porém algumas impressões e sentimentos são narrados em primeira pessoa do plural, como se a irmã compartilhasse com ele algumas opiniões e gostos, e ao leitor não resta outra alternativa a não ser acreditar nessas afirmações.

O último aspecto classificado por Todorov (1976), é o “narrador < personagem (ou visão ‘de fora’)”. Este tipo de narrador “sabe menos do que qualquer dos personagens; pode descrever unicamente o que se vê, ouve etc., mas não tem acesso a nenhuma consciência” (p. 237). Portanto, compreende-se que este narrador descreve ações de outras personagens, bem como os acontecimentos, mas não tece comentários a respeito deles. Este aspecto se aproxima do narrador de “La puerta condenada”, de *Final del Juego*.

Esse conto é narrado em terceira pessoa e, embora o narrador dê acesso à mente do personagem principal, não é um narrador onisciente intruso. Ele faz comentários ao longo da narrativa que poderiam ser confundidos com os de um narrador intruso, porém, percebe-se que ele utiliza o monólogo interior para aproximar o leitor do protagonista.

Essa característica se posiciona no meio-termo entre a “onisciência neutra” e a “onisciência seletiva” propostas por Friedman. O narrador onisciente neutro “se distingue [do intruso] apenas pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento dos personagens, embora a sua presença seja sempre muito clara” (LEITE, 1997, p. 32), isto é, se interpõe entre o leitor e a história, mas não tem acesso aos pensamentos e sentimentos dos personagens. Já a onisciência seletiva é aquela em que não há um narrador explícito; os pensamentos são apresentados de forma direta, sendo impossível distinguir entre narrador e personagem.

No conto de Cortázar, observa-se que o autor faz uso do discurso direto, ou seja, os diálogos são marcados e anunciados pelo narrador, mas há também alguns comentários que são provenientes do pensamento do protagonista. Alguns desses pensamentos são introduzidos por meio do monólogo interior, e dessa forma o leitor tem certeza que se trata do personagem principal; outros, se misturam à voz do narrador e podem levar a crer que são comentários do narrador para o leitor, mas na verdade são do protagonista.

Neste capítulo foram apresentadas considerações teóricas referentes ao foco narrativo e a partir dos diferentes tipos de narrador e seus distintos pontos de vista, abordou-se de maneira geral como esse recurso é utilizado por Julio Cortázar para estabelecer a relação entre os personagens e o leitor da obra. O foco narrativo será aprofundado nas análises dos contos objeto desta dissertação e suas respectivas traduções para o português do Brasil nos capítulos 3 e 4; e também será dada ênfase aos recursos formais que compõem o discurso utilizado pelo autor, como a pontuação e a seleção de palavras.

3. ANÁLISE DAS TRADUÇÕES DOS CONTOS EM MÚLTIPLAS TRADUÇÕES

Neste capítulo, são descritas as múltiplas traduções dos contos “Casa tomada”, “No se culpe a nadie” e “La puerta condenada” de Julio Cortázar, com base nas considerações e definições apresentadas nos capítulos 1 e 2 desta dissertação. No quadro a seguir estão relacionados os títulos das obras em que se encontram os textos de partida, bem como as obras e os títulos dos textos de chegada considerados nesta pesquisa:

Tabela 1: Três contos de Julio Cortázar e as seis traduções analisadas nesta dissertação.

Obra	Conto(s)	Ator/tradutor
Bestiario (sudamericana, 1951)	Casa tomada	Julio Cortázar
Final del juego (Sudamericana, 1969)	“No se culpe a nadie” e “La puerta condenada”	Julio Cortázar
Bestiário (Expressão e Cultura, 1971)	Casa tomada	Remy Gorga Filho
Final do Jogo (Expressão e cultura, 1974)	“Ninguém tem culpa”; “A porta incomunicável”	Remy Gorga Filho
Bestiário (Civilização Brasileira, 2014)	Casa tomada	Ari Roitman e Paulina Wacht
Final do Jogo (Civilização Brasileira, 2014)	“Ninguém seja culpado”; “A porta interdita”	Ari Roitman e Paulina Wacht

Baseada no esquema de José Lambert e Hendrik van Gorp (1985), a descrição será dividida em quatro estágios: dados preliminares, macroestrutura, microestrutura e contexto sistêmico. Nos dados preliminares, será determinado o grau de visibilidade dado aos tradutores nas quatro edições brasileiras dos livros *Bestiario* e *Final del Juego*. Para tanto, serão descritos os elementos paratextuais das obras, retomando os conceitos de Gérard Genette (2009) e Peter Newmark (1988) apresentados no Capítulo 1.

No estágio da macroestrutura, é descrita a formatação dos textos de partida e de chegada, utilizando como critérios a divisão de parágrafos e presença de diálogos. Na microestrutura, as traduções dos contos são descritas e comparadas entre si, bem como com os textos de partida. São enfatizados alguns critérios que corroboram para a construção da verossimilhança e da hesitação marcantes do gênero fantástico, como pontuação e o foco narrativo.

Por fim, no estágio do contexto sistêmico, será abordada a recepção da obra Julio Cortázar no sistema literário brasileiro, tendo em conta que se trata de um escritor de um sistema literário periférico – embora canonizado em alguns sistemas literários centrais.

3.1 Dados preliminares

No estágio dos dados preliminares, são descritos os elementos paratextuais que acompanham o texto traduzido na obra literária publicada na cultura de chegada. A investigação dos paratextos serve como um meio de verificar qual é o grau de visibilidade dado aos tradutores no sistema literário brasileiro. Por esse motivo, primeiramente são apresentadas algumas informações a respeito dos tradutores dos contos de Julio Cortázar e posteriormente são descritos os dados colhidos.

Remy Gorga Filho, nascido em Pelotas, Rio Grande do Sul, em 1933, é o primeiro tradutor dos contos de Julio Cortázar. O tradutor tem, na verdade, formação em direito e, embora não tenha concluído os estudos em jornalismo, trabalhou como jornalista profissional e crítico literário para vários jornais tanto de circulação local (*Diário de Notícias* e *Correio do Povo*) quanto nacional (*Jornal do Brasil* no Rio de Janeiro e *O Estado de S. Paulo* em São Paulo). No que diz respeito ao seu envolvimento com a língua espanhola e à tradução de *Bestiário*, o *Dicionário de tradutores literários no Brasil* informa:

Aprendeu espanhol de forma autodidata, ouvindo rádios argentinas e tango. O principal motivo de aprender espanhol era o acesso à literatura francesa e russa, então mais disponíveis em espanhol que em português. Não ambicionava ser tradutor; no entanto, a pedido de um colega do *Jornal do Brasil*, que queria ler alguns contos de Julio Cortázar, mas não os compreendia completamente, traduziu ao português “Casa tomada”. Algum tempo depois, esse colega, Charles Corfield, levou a tradução à editora Expressão e Cultura, que a aprovou e convidou Remy Gorga Filho a traduzir *Bestiário*, que seria a sua primeira tradução publicada.²⁸

Segundo o verbete “Ari Roitman” no *Dicionário de Tradutores Literários*, Ari Roitman nasceu no Rio de Janeiro em 1951, mas ficou exilado em Buenos Aires por onze anos – de 1971 a 1982 – onde se formou em psicanálise e

“em 1986, iniciou a sua atividade tradutória dentro dessa área, trabalhando para a editora J. Zahar. Em 1990 fundou a editora Relume-Dumará e em 1996 a Garamond, que dirige até hoje. Atualmente, exerce simultaneamente as três profissões de

28 FILHO, Remy Gorga. In: *Dicionário de Tradutores Literários no Brasil*. Disponível em: <<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/RemyGorgafilho.htm>>. Acesso em: 05 nov. 2016.

psicanalista, tradutor e editor. Em 1997 mudou radicalmente de orientação na sua carreira de tradutor, passando a se dedicar prioritariamente à tradução literária”.²⁹

Quanto a Paulina Wacht, não foi localizado material escrito a respeito de seu trabalho individual, nem de como se deu seu envolvimento com a atividade tradutória, embora seu nome conste no catálogo de diversas editoras ao lado do nome de Roitman nas traduções de inúmeros títulos latino-americanos. Além disso, cabe ressaltar que “o trabalho em colaboração é um traço distintivo de sua produção; das 62 traduções que realizou, a maior parte foi feita em colaboração com Paulina Wacht”³⁰ e a edição não traz dados precisos no que concerne à autoria da tradução dos contos. Por esse motivo, refere-se a ambos como co-tradutores de *Bestiario* e *Final del Juego*.

Iniciando a análise das traduções a partir da etapa “dados preliminares”, pode-se observar que as capas da editora expressão e Cultura contam com ilustrações que retratam elementos dos contos presentes na obra. Apesar de serem ilustrações com estilos semelhantes, os livros informam que a capa de *Bestiário* é atribuída a Vera Duarte, enquanto a de *Final do Jogo* é de Paulo de Oliveira. As capas das edições mais recentes, da editora Civilização Brasileira, foram feitas por Leonardo Iaccarino, e fazem parte de um projeto gráfico abstrato, como mostram as figuras a seguir:

Imagem 01: Capa da segunda edição de *Bestiário* (Expressão e Cultura, 1971).



29 ROITMAN, Ari. In: Dicionário de Tradutores Literários no Brasil. Disponível em: <<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/AriRoitman.htm>>. Acesso em: 05 nov. 2016.

30 ROITMAN, Ari. In: Dicionário de Tradutores Literários no Brasil. Disponível em: <<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/AriRoitman.htm>>. Acesso em: 05 nov. 2016.

Imagem 02: Capa da terceira edição de *Final do Jogo* (Expressão e Cultura, 1974).



Imagem 03: Capa da terceira edição de *Bestiário* (Civilização Brasileira, 2014).



Imagem 04: Capa da primeira edição de *Final do Jogo* (Civilização Brasileira, 2014).



Segundo Genette (2009), “as únicas menções praticamente (senão legalmente) obrigatórias são o nome do autor, o título da obra e o selo do editor”. Ao se observar as capas, pode-se perceber que nem todas seguem esse padrão, principalmente no que tange ao destaque no nome do autor e ao título da obra. Nas primeiras edições, os títulos aparecem em vermelho, na capa de fundo branco, o que certamente chama mais atenção do que o nome do autor, que aparece com uma fonte maior, mas de cor preta – além de não trazer o acento agudo no primeiro “a” em *Cortázar*. Nas edições mais recentes, tendo em vista que as capas trazem esse projeto gráfico abstrato que ocupa todo o espaço da capa e da contracapa, o destaque é feito com os títulos numa figura geométrica de fundo preto, juntamente com o nome do autor.

Entretanto, tendo em vista que as quatro obras são traduções, entende-se que o nome dos tradutores também deveria constar na capa; do contrário, pode ser visto como um primeiro sinal de invisibilidade do tradutor enquanto autor do texto traduzido. Conforme afirma Theo Hermans (1985/2014, p. 9)³¹, “tradutores são raramente vistos como algo além de trabalhadores intermediários, levando mensagens entre duas literaturas nacionais”, e este pensamento é reforçado nos exemplos acima. Ao se considerar somente as capas, os livros corresponderiam aos “originais” de Julio Cortázar, não às suas traduções.

31 HERMANS, 1985/2014, p. 9. [...] translators are rarely regarded as more than industrious intermediaries, running messages between two national literatures.

As contracapas de todas as edições tampouco fazem menção aos tradutores. A primeira edição de *Bestiário* (figura 05) traz um trecho do último conto da coletânea (homônimo ao livro), acompanhado de uma fotografia do autor; a edição de 2014 (figura 06) traz somente um trecho (diferente) do mesmo conto. No caso de *Final do Jogo*, pode-se observar na edição mais antiga (figura 07) uma caricatura do autor sem menção à sua autoria; a edição da Civilização Brasileira (figura 08) também traz um trecho do conto homônimo ao livro, que vem a ser o que encerra a obra:

Imagem 05: Contraapa da segunda edição de *Bestiário* (Expressão e Cultura, 1971).



Imagem 06: Contracapa da terceira edição de *Bestiário* (Civilização Brasileira, 2014).



Imagem 07: Contracapa da terceira edição de *Final do Jogo* (Expressão e Cultura, 1974)

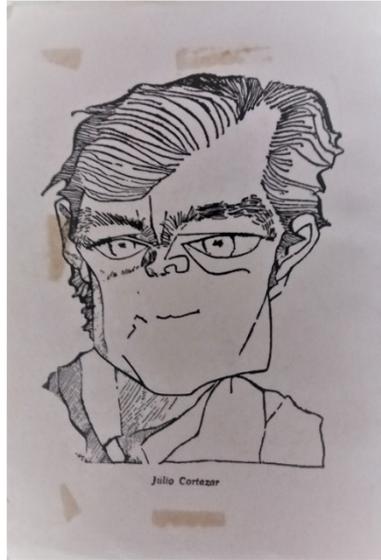


Figura 08: Contracapa da primeira edição de *Final do Jogo*, (editora Civilização Brasileira, 2014).



Embora o nome de Remy Gorga Filho não seja mencionado na capa nem na contracapa, seu nome aparece nas folhas de guarda, que seriam páginas em branco antecedendo as folhas de rosto. Seu nome também está presente na ficha catalográfica, a qual se encontra na última página dos dois livros. No caso das edições da Civilização Brasileira, os nomes dos tradutores são mencionados nas folhas de rosto, bem como na ficha catalográfica, que se localiza na página seguinte à folha de rosto.

Além da menção direta ao tradutor, pode-se torná-lo visível através de paratextos. Retomando Genette (2009, p. 9), os paratextos acompanham e apresentam o texto. No caso

das obras *Bestiário* e *Final do jogo*, por serem obras traduzidas, poderiam ser acrescidas de outros textos escritos ou organizados pelo tradutor, garantindo sua visibilidade e mostrando ao leitor que o que ele tem em mãos é uma tradução, e não um texto escrito em seu idioma. Entretanto, como se pode observar pelos dados colhidos e exibidos na tabela a seguir, as edições das obras traduzidas não contam com muitos elementos paratextuais:

Tabela 2: Elementos paratextuais colhidos nas obras *Bestiário* (1971; 2014) e *Final do Jogo* (1974, 2014).

Paratextos	Bestiário 1971	Bestiário 2014	Final do jogo 1974	Final do Jogo 2014
Título	Bestiário, escrito com fonte vermelha sobre fundo branco.	Bestiário, aparece em azul, abaixo do nome do autor, sobre um fundo preto.	Final do Jogo (ortografia da época, também escrito em vermelho sobre fundo branco)	Final do Jogo, em branco, abaixo do nome do autor sobre um fundo preto.
Nome do(s) tradutor(es)	Remy Gorga Filho, na folha de guarda.	Paulina Wacht e Ari Roitman, na folha de guarda.	Remy Gorga Filho, na folha de guarda.	Paulina Wacht e Ari Roitman, na folha de guarda.
Prefácio/posfácio	Não consta; há somente uma pequena apresentação ao autor e ao livro nas orelhas. Escrito por Remy Gorga Filho	Não consta. Há uma apresentação nas orelhas.	Não há orelhas, não apresenta prefácio nem posfácio. Tampouco apresenta textos de apresentação ou introdução à obra.	Apresentação ao autor na orelha esquerda, breve biografia do autor na orelha direita.
Notas	Poucas notas de rodapé.	Não consta.	Rodapé, marcadas por asterisco, nota do autor à segunda edição na última página	Não consta nota à segunda edição. Não há notas do tradutor.
Glossário	Não consta	Não consta	Não consta	Não consta
Sumário	Não consta	No início do	No final do livro	No início do

		livro		livro,.
--	--	-------	--	---------

Verifica-se na Tabela 2 que não constam nem introduções, nem prefácios, nem posfácios em nenhuma das edições. Embora três delas contem com orelhas que trazem uma breve informação a respeito dos contos e do autor, apenas edição de *Bestiário* de 1971 menciona o tradutor como autor desse texto de apresentação. A edição que não conta com orelhas é edição de 1974 de *Final do Jogo*, que tampouco conta com textos de apresentação, porém há trechos de alguns textos em português que parecem ser retirados de entrevistas de Julio Cortázar, visto que estão em primeira pessoa e discorrem sobre o estilo de escrita do autor. Não há menções à autoria da tradução desses textos.

Outro elemento que pode denotar a visibilidade o tradutor e o tipo de tradução é a nota de rodapé, bem como a nota de fim ou o glossário. Pode-se observar pelos dados exibidos na Tabela 2 que as edições da editora Expressão e Cultura estão repletas de textos suplementares. Esses textos consistem em notas de rodapé de que o tradutor lança mão para esclarecer alguns nomes próprios que manteve em espanhol, neologismos criados por Cortázar ou elementos que perderiam o sentido se traduzidos ao português, tais como nomes de jornais e revistas, títulos ou letras de músicas etc. Entretanto, não há notas nas traduções dos contos analisados nesta dissertação. As traduções de Paulina Wacht e Ari Roitman, por sua vez, não trazem notas de rodapé, nem de fim, nem glosas, embora alguns nomes sejam mantidos em espanhol.

No que se refere a índices remissivos, glossários ou notas de fim, estes elementos paratextuais não constam em nenhuma das edições. Entretanto, a partir da segunda edição de *Final del Juego*, publicada em 1964, há uma nota do autor na última página, em que ele explica aos leitores por que adicionou 9 contos à coletânea, que era composta somente por 9 contos na primeira edição. A versão da editora Expressão e Cultura (1974) apresenta essa nota de fim traduzida; a versão da Civilização Brasileira (2014) não conta com essa nota, provavelmente porque nunca havia sido publicada uma edição no Brasil com nove contos, e, portanto, não carecia de nota explicativa.

Quanto a sumários ou índices, a primeira edição de *Bestiário* não conta nem com sumário, nem com índice; os títulos são mencionados somente nas páginas que antecedem os contos. A retradução, por outro lado, vem acompanhada de um sumário localizado no início do livro. No caso de *Final do Jogo*, a edição de 1974 traz um índice ao final do livro, o qual está organizado em formato de sumário, isto é, lista as três seções que dividem a obra, bem

como os títulos de cada conto, seguidos das páginas correspondentes. A versão de 2014 contém um sumário num formato semelhante ao “índice” da primeira tradução. Além disso, na folha que apresenta cada seção há também uma lista com os títulos dos contos que a compõem, sem enumeração de páginas.

Atribui-se a baixa incidência de elementos paratextuais nas edições brasileiras ao fato de que tanto as edições da Expressão e Cultura quanto as da editora Civilização Brasileira são edições comerciais, isto é, são obras produzidas para o mercado editorial e que serão consumidas por um leitor que busca entretenimento. Ao serem editadas nesse formato, as obras acabam também por invisibilizar o tradutor, visto que se pretende a comercialização de um livro escrito por um autor renomado, e a obra traduzida acaba recebendo o tratamento de uma obra original.

3.2 Macroestrutura

Como abordado no capítulo 1, Lambert e Van Gorp (1985) afirmam que o levantamento dos dados macroestruturais “dá uma ideia aproximada da estratégia tradutória geral e das prioridades principais contidas nessa estratégia” (p. 217), isto é, os dados levantados neste nível levam o pesquisador a formular uma hipótese a respeito dos dados microestruturais. Considerando-se a relação entre essas duas etapas de análise, a verificação dos parágrafos e dos diálogos presentes nas traduções dos três contos de Cortázar não mostra somente que se trata de traduções integrais dos contos e que os textos traduzidos se apresentam em formato de contos, mas indica também se o número de palavras utilizado está alinhado ao texto de partida – guardadas as devidas proporções do idioma do texto de chegada.

O conto “Casa tomada” ocupa dez páginas na edição argentina (*Bestiario*, 1951), e está dividido em 29 parágrafos – incluindo os diálogos. De modo geral, é utilizado um espaçamento simples para dividir os parágrafos, porém, quando o narrador muda de assunto e de pessoa na narrativa, o autor dá preferência ao espaçamento duplo. Quanto às versões brasileiras, ambas as edições de *Bestiario* seguem o mesmo formato: as traduções estão divididas em 29 parágrafos, com espaçamento simples entre parágrafos de uma mesma pessoa e espaçamento duplo para passar a outra.

A única diferença que se nota nas edições traduzidas com relação à argentina é que o conto ocupa oito páginas, tanto na edição brasileira de 1971 da editora Expressão e Cultura,

quanto na de 2013 da Civilização Brasileira. Isso se deve ao fato de que as edições brasileiras têm dimensões maiores do que a edição argentina, a qual se assemelha a um livro de bolso.

O texto de partida possui alguns diálogos, como mencionado anteriormente, e estes são apresentados por meio do discurso direto. Entretanto, as falas nem sempre são precedidas de verbos introdutórios; o autor lança mão dos travessões para explicitar a interação entre os personagens. Os textos traduzidos respeitam o formato e não adicionam nem omitem verbos introdutórios.

“No se culpe a nadie” é um conto que ocupa seis páginas na edição utilizada para este estudo (oitava edição de *Final del Juego*, com 18 contos, de 1969), e é composto de um único parágrafo. Esse recurso certamente é deliberado, já que o conto relata uma situação aflitiva vivenciada pelo protagonista e o fato de ser narrado em um parágrafo só dá a sensação de que é um conto mais longo do que realmente é, dando a impressão ao leitor de que é mais difícil de ser lido.

Como mencionado anteriormente, o conto consiste em um único parágrafo, porém as frases e orações ficam gradativamente mais extensas ao longo da narrativa, graças à redução do número de signos de pontuação, principalmente pontos finais: o texto todo é composto de apenas onze frases, isto é, há onze pontos finais no texto, sendo que a frase mais longa ocupa praticamente duas páginas na edição argentina de 1969. Esta frase está constituída de várias orações coordenadas e subordinadas.

A tradução de Remy Gorga Filho, intitulada “Ninguém tem culpa”, ocupa seis páginas na edição de 1974 e também foi escrita em um parágrafo. Contudo, diferentemente do texto de partida, este possui 18 frases. No caso de “Ninguém seja culpado”, traduzido por Ari Roitman e Paulina Wacht, este conto ocupa sete páginas na edição de 2014, publicada pela editora Civilização Brasileira, e possui 14 pontos finais. Estes dados indicam que tanto Remy Gorga Filho quanto Roitman e Wacht preferiram “quebrar” algumas frases excessivamente longas e as dividiram. O uso de outros sinais de pontuação utilizado nestas traduções será abordado de maneira mais aprofundada na microestrutura.

No caso de “La puerta condenada”, assim como “Casa Tomada”, está composto por 29 parágrafos, incluindo os diálogos. O autor oscila entre o discurso direto e o monólogo interior, sendo este marcado graficamente com o uso de travessões e reservado para os momentos em que Petrone, o protagonista, conversa com outros personagens a respeito das vozes que ouve. A tradução de Remy Gorga Filho, intitulada “A porta incomunicável”, abarca 29 parágrafos na edição de 1974, contando com diálogos em discurso indireto e direto, que também estão sinalizados por travessões. “A porta interdita”, na tradução de Ari Roitman e

Paulina Wacht, possui o mesmo esqueleto. Além de diálogos, o conto traz também alguns pensamentos do protagonista sinalizados com aspas tanto no texto de partida quanto nas duas versões brasileiras.

3.3 Microestrutura

Nesta seção é feita a análise das seis traduções dos três contos de Julio Cortázar no âmbito da microestrutura, descrevendo as estratégias dos tradutores e comparando os textos traduzidos entre si, bem como com os textos de partida.

Neste estágio, a pontuação é analisada como critério comum a todos os contos, dado que, embora seja utilizada de maneiras diferentes por Cortázar, ela cumpre a função crucial de dar o ritmo e o tom dos textos, especialmente no conto “No se culpe a nadie”. Por isso, com base nos conceitos de Antoine Berman (2013), serão comparadas as traduções com o intuito de determinar se houve ou não uma destruição no ritmo. A respeito de outros critérios peculiares a cada conto, serão tomados verbos, seleção de palavras, topônimos, diálogos e a voz narrativa, os quais terão fundamentação em Newmark (1988) e Landers (2001).

Um dos contos analisados nesta dissertação é “Casa tomada”. Como dito anteriormente, esse conto foi publicado pela primeira vez em 1946 na revista *Sur*, e em 1951 foi inserido em *Bestiario*, sendo o conto que abre a coletânea. Este relato narra a vida pacata de um irmão e uma irmã que vivem juntos num imóvel herdado pela família e que é invadido e inteiramente ocupado por estranhos até que os irmãos são “expulsos” da casa. Como foi exposto no Capítulo 02, é narrado em primeira pessoa pelo irmão (cujo nome não é revelado), e está dividido em duas partes: na primeira, o narrador descreve a rotina e a convivência com a irmã, Irene; na segunda, a casa é invadida e os irmãos se veem obrigados a retirar-se.

O relato tem um tom de segredo, de sussurro, como se o narrador estivesse contando uma recordação real. Esse tom de sussurro é evidenciado tanto pela pontuação quanto pelos diálogos. No caso da pontuação, esta é empregada de maneira direta e simples no texto de partida. O conto é formado por muitas orações em ordem direta e os períodos compostos são em sua maioria orações coordenadas unidas pela conjunção “y”, não necessitando de apostos entre vírgulas. No entanto, em algumas instâncias, o autor utiliza parênteses para separar apostos que poderiam ser separados por vírgulas ou travessões. Essas frases apositivas geralmente são explicativas, e explicitam alguma opinião, lembrança a respeito de um momento específico ou dúvida do narrador-personagem, como ilustram os exemplos que seguem:

Exemplo 1

*Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (**hoje que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales**) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia.*

(CORTÁZAR, 1951, p. 9)

Gostávamos da casa porque, além de espaçosa e antiga (**hoje que as casas antigas sucumbem à mais vantajosa liquidação de seus materiais**), guardava as recordações de nossos bisavós, o avô paterno, nossos pais e toda a infância.

(GORGA FILHO, 1971, p. 11)

Nós gostávamos da casa porque além de espaçosa e antiga (**hoje que as casas antigas sucumbem ante a proveitosa venda de seus materiais**) guardava a lembrança dos nossos bisavôs, do avô paterno, dos nosso pais e de toda a infância.

(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 9)

Exemplo 2

*Desde la puerta del dormitorio (**ella tejía**) oí ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido.*

(CORTÁZAR, 1951, p. 17)

Da porta do quarto (**ela tricotava**) ouvi um ruído na cozinha, talvez no banheiro porque o cotovelo do corredor diminuía o som.

(GORGA FILHO, 1971, p. 17)

Na porta do quarto (**ela estava tricotando**) ouvi um ruído na cozinha; talvez na cozinha ou talvez no banheiro porque a virada do cotovelo abafava o som.

(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 15)

Exemplo 3

*Como me quedaba el reloj pulsera, vi que eran las once de la noche. Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (**yo creo que ella estaba llorando**) y salimos así a la calle.*

(CORTÁZAR, 1951, p. 18)

Como me sobrava o relógio-pulseira, vi que eram onze horas da noite. Cingi com meu braço a cintura de Irene (**eu acho que ela estava chorando**) e saímos assim à rua.

(GORGA FILHO, 1971, p. 18)

Como ainda tinha o relógio no pulso, vi que eram onze da noite. Rodeei com o braço a cintura de Irene (**acho que ela estava chorando**) e fomos para a rua.

(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 16)

O primeiro exemplo ilustra casos em que os conteúdos entre parênteses são informações adicionais explicativas, isto é, frases apositivas, que não mudam o sentido das

orações principais. Os exemplos 2 e 3, por sua vez, trazem lembranças do narrador que dizem respeito à narrativa diretamente, mas que não interferem no curso dos eventos.

Em todos os casos, a escolha dos parênteses ao invés dos travessões ou das vírgulas denota uma pausa significativa no relato, seja o comentário feito alheio à trama, seja atrelado a ela. Pode-se perceber que ambas traduções trazem essas frases também separadas por parênteses, reforçando essa pausa no discurso.

Entretanto, há um excerto em que a utilização dos parênteses se torna mais significativa, não somente por separar parágrafos inteiros, mas porque o seu conteúdo descreve um momento crucial na narrativa, como se vê no exemplo 4:

Exemplo 4

(Cuando Irene soñaba en alta voz yo me desvelaba en seguida. Nunca pude habituarme a esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta. Irene decía que mis sueños consistían en grandes sacudones que a veces hacían caer el cobertor. Nuestros dormitorios tenían el living de por medio, pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios.

*Aparte de eso todo estaba callado en la casa. De día eran los rumores domésticos, el roce metálico de las agujas de tejer, un crujido al pasar las hojas del álbum filatélico. La puerta de roble, **creo haberlo dicho**, era maciza. En la cocina y el baño, que quedaban tocando la parte tomada, nos poníamos a hablar en vos más alta o Irene cantaba canciones de cuna. En una cocina hay demasiados ruidos de loza y vidrios para que otros sonidos irrumpen en ella. Muy pocas veces permitíamos allí el silencio, pero cuando tornábamos a los dormitorios y al living, entonces la casa se ponía callada y a media luz, hasta pisábamos más despacio para no molestarnos. **Yo creo que era por eso que de noche, cuando Irene empezaba a soñar en alta voz, me desvelaba en seguida.**)*

(CORTÁZAR, 1951, p. 16-17)

(Quando Irene sonhava em voz alta, eu despertava em seguida. Nunca pude me habituar a essa voz de estátua ou papagaio, voz que vem dos sonhos e não da garganta. Irene dizia que meus sonhos eram grandes sacudidelas que, às vezes, faziam cair o cobertor. Nossos quartos tinham o *living* pelo meio, mas de noite escutava-se qualquer coisa na casa. Nós nos ouvíamos respirar, tossir, pressentíamos o gesto que conduz à chave do abajur, as mútuas e frequentes insônias.

Fora disso, tudo estava silencioso na casa. De dia eram os rumores domésticos, o roçar metálico das agulhas de tricô, um crepitar de folhas do álbum filatélico viradas. A porta de carvalho, **creio havê-lo dito**, era maciça. Na cozinha e no banheiro, próximos à parte tomada, ficávamos a falar em voz mais alta, ou Irene cantava canções de ninar. Em uma cozinha há demasiado ruído de louça e vidros para que outros sons a invadam. Muito poucas vezes ali permitíamos o silêncio, mas quando voltávamos aos quartos e ao *living*, então a casa ficava silenciosa e, à meia luz, pisávamos até mais vagorosamente para não nos incomodar. **Acho que é por isso que, de noite, quando irene sonhava em voz alta, eu acordava em seguida.**)

(GORGA FILHO, 1971, p. 17)

(Quando Irene sonhava em voz alta eu logo perdia o sono. Nunca consegui me acostumar com aquela voz de estatueta ou papagaio, uma voz que vem dos sonhos e não da garganta. Irene dizia que os meus sonhos consistiam em grandes sacudidas que às vezes faziam o cobertor cair. Nossos quartos tinham a sala entre eles, mas de noite se ouvia tudo na casa. Nós nos escutávamos respirar, tossir, pressentíamos o gesto em direção ao interruptor do abajur, as mútuas e frequentes insônias.

Tirando isso, tudo estava calado na casa. De ia eram os rumores domésticos, o roçar metálico das agulhas de tricô, um rangido das folhas do álbum filatélico sendo viradas. A porta de carvalho, **acho que já disse**, era maciça. Na cozinha e no banheiro, adjacentes à parte tomada, passamos a falar em voz mais alta ou então Irene cantava canções de ninar. Numa cozinha há barulho de louça e de vidros suficiente para impedir que outros sons irrompam nela. Pouquíssimas vezes permitíamos que houvesse silêncio, mas quando voltávamos para os quartos e para a sala, a casa ficava calada e à meia-luz e até pisávamos mais de leve para não incomodar. **Acho que era por isto que de noite, Acho que era por isto que de noite, quando Irene começava a sonhar em voz alta, eu logo perdia o sono.**)

(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 14-15)

No trecho do exemplo 4, o narrador se dirige diretamente ao leitor, e o que marca esse posicionamento são os parênteses. Através desses sinais de pontuação, o narrador se desloca da narrativa e explica ao leitor que tanto ele quanto sua irmã estavam apavorados com as vozes que ouviam. Durante o dia faziam barulhos para não ter que ouvir as vozes, e à noite não conseguiam dormir porque o mais mínimo som poderia vir da parte tomada. É um momento de confissão de sua vulnerabilidade ao leitor, o que cria laço com o mesmo, dando um ar verossímil ao relato.

Outro fator que evidencia essa tentativa de aproximação ao leitor nesse trecho é o fato de que há duas frases apositivas que não aparecem entre parênteses, diferenciando-se dos exemplos 1, 2 e 3. Pode-se observar no exemplo 4 que, nos dois momentos em que o narrador utiliza o verbo “*creo*”, como em “*creo haberlo dicho*” e “*yo creo que era por eso [...]*”, estes aparecem entre vírgulas e numa oração separada, respectivamente. Não foi necessário o uso de parênteses aqui, pois os dois parágrafos completos já estavam encerrados e fica subentendido que são voltados ao leitor.

Embora os diálogos do texto estejam apresentados em discurso direto, a baixa incidência de verbos introdutórios de discurso direto denota o pavor dos irmãos, que parecem falar de maneira rápida, devido a um provável receio de perturbar as pessoas que agora residiam em sua casa.

No caso do conto “No se culpe a nadie”, como mencionado no estágio macroestrutural, trata-se de um conto de seis páginas, composto por um único parágrafo. Os

aspectos mais evidentes neste conto são o uso da pontuação e os tempos verbais, ambos relacionados à semântica do texto.

Iniciando a análise da microestrutura pela pontuação, observa-se que, desde o início, o autor dá preferência às vírgulas para descrever e relacionar os pensamentos do protagonista aos fatos que lhe acometem. Conforme abordado no capítulo 1, como afirma Peter Newmark (1988), a pontuação é um aspecto essencial da análise do discurso, já que ela indica a relação semântica que há entre as frases e as orações. Cortázar explicita essa relação semântica: a pontuação utilizada neste conto marca o ritmo do texto e este ritmo está relacionado à semântica do conto como um todo, de modo que quanto mais rápida e sufocante é a leitura do texto, mais o leitor se aproxima da aflição vivida pela personagem. Por isso, pausas médias ou longas, por exemplo, as quais exigiriam ponto-e-vírgula ou ponto final, não são marcadas ou são separadas apenas por vírgulas.

Ao longo da análise comparativa, verifica-se que a tradução de Remy Gorga Filho segue a tendência de alterar a pontuação do texto de partida, sobretudo as orações apositivas e explicativas. Como demonstram os exemplos 5, 6 e 7 a seguir, Ari Roitman e Paulina Wacht, por sua vez, tendem a empregar outra ordem sintática nas frases e orações, pois dessa forma é dispensável o uso excessivo de vírgulas e é mantida a fluidez do texto:

Exemplo 5

*El frío complica siempre las cosas, en verano se está tan cerca del mundo, tan piel contra piel, **pero ahora a las seis y media su mujer lo espera en una tienda para elegir un regalo de casamiento**, ya es tarde y se da cuenta de que hace fresco, hay que ponerse el pulóver azul, cualquier cosa que vaya bien con el traje gris, el otoño es un ponerse y sacarse pulóveres, irse encerrando, alejando.*

(CORTÁZAR, 1969, p. 13)

O frio sempre complica as coisas, no verão se está tão próximo do mundo, tão pele contra pele, **mas agora, às seis e meia, sua mulher o espera em uma loja para escolher um presente de casamento**; já é tarde e percebe que está frio, tem que vestir um pulôver azul, qualquer coisa que combine com a roupa cinza, o outono é um pôr e tirar pulôveres, ir se fechando, afastando.

(GORGA FILHO, 1974, p. 15)

O frio sempre complica as coisas, no verão a gente está tão perto do mundo, tão pele contra pele, **mas agora a mulher está esperando às seis e meia numa loja para escolher um presente de casamento**, já é tarde e ele percebe que faz frio, que precisa vestir o pulôver azul, qualquer coisa que combine com o terno cinza, no outono é um tal de vestir e tirar pulôveres, de ir se isolando, distanciando.

(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 13)

Exemplo 6

Irónicamente se le ocurre que si hubiera una silla cerca podría descansar y respirar mejor hasta ponerse del todo el pulóver, pero ha perdido la orientación después de haber girado tantas veces con esa especie de gimnasia eufórica que inicia siempre la colocación de una prenda de ropa y que tiene algo de paso de baile disimulado, que nadie puede reprochar porque responde a una finalidad utilitaria y no a culpables tendencias coreográficas.

(CORTÁZAR, 1969, p. 16)

Pensa, ironicamente, que se houvesse uma cadeira perto poderia descansar e respirar melhor, até vestir inteiramente o pulôver, mas perdeu a orientação depois de haver girado tantas vezes nessa espécie de ginástica eufórica, **que inicia sempre a colocação de uma peça de roupa e que tem algo de passo de *ballet* dissimulado, que ninguém pode recriminar**, porque corresponde a uma finalidade utilitária e não a culpáveis tendências coreográficas.

(GORGA FILHO, 1974, p. 18)

Pensa ironicamente que se houvesse uma cadeira por perto poderia descansar e respirar melhor até conseguir vestir o pulôver, mas perdera a orientação depois de ter girado tantas vezes nessa espécie de ginástica eufórica **que a colocação de uma peça de roupa costuma desencadear e que tem um pouco de passo de dança disfarçado**, um movimento que ninguém pode censurar porque obedece a uma finalidade utilitária e não a recrimináveis tendências coreográficas.

(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 16)

Exemplo 7

Entonces más despacio, entonces hay que utilizar la mano metida en la manga izquierda, si es la manga y no el cuello, y para eso con la mano derecha ayudar a la mano izquierda para que pueda avanzar por la manga o retroceder y zafarse, aunque es casi imposible coordinar los movimientos de las dos manos, como si la mano izquierda fuese una rata metida en una jaula y desde afuera otra rata quisiera ayudarla a escaparse, a menos que en vez de ayudarla la esté mordiendo porque de golpe le duele la mano prisionera y a la vez la otra mano se hinca con todas sus fuerzas en eso que debe ser su mano y que le duele, le duele a tal punto que renuncia a quitarse el pulóver [...].

(CORTÁZAR, 1969, p. 17)

Então, mais devagar, é preciso utilizar a mão metida na manga esquerda, se é a manga e não a gola, e para isso, com a mão direita, ajudar a mão esquerda, para que possa avançar pela manga ou retroceder e se livrar, embora seja quase impossível coordenar os movimentos das duas mãos, como se a mão esquerda fosse um rato metido em uma gaiola e de fora outro rato quisesse ajuda-lo a fugir, salvo se, **em vez de ajudá-lo, o esteja mordendo, porque, de súbito, dói sua mão prisioneira e, ao mesmo tempo, outra mão se crava, com todas as suas forças, nisso que deve ser a sua mão e que lhe dói, dói a tal ponto que desiste de tirar o pulôver [...].**

(GORGA FILHO, 1974, p. 19)

Então é mais devagar, então tem que usar a mão enfiada na manga esquerda, se for mesmo a manga e não a gola, e para fazer isso ajudar a mão esquerda com a mão direita para que possa avançar pela manga ou retroceder e escapar, mas é quase impossível coordenar os movimentos das duas mãos, como se a mão esquerda fosse um rato metido numa gaiola e um outro rato do lado de fora quisesse ajuda-lo

a fugir, a menos que o esteja mordendo em vez de ajudar porque de repente a mão prisioneira lhe dói e ao mesmo tempo a outra mão se aferra com todas as forças nisso que deve ser sua mão e que lhe dói, dói tanto que desiste de tirar o pulôver [...].

(ROITMAN; WACHT, p. 17)

A gramática da língua espanhola dispõe que complementos circunstanciais (conhecidos em português como adjuntos adverbiais) devem ser utilizados entre vírgulas quando antepostos à oração principal³². No exemplo 5, pode-se verificar que o autor não utiliza vírgula para separar a locução adverbial de tempo “*a las seis y media*”, que aparece adiantada à oração principal (*su mujer lo está esperando...*). As duas traduções trazem pequenas mudanças na pontuação ou na sintaxe do texto.

Como se pode verificar no exemplo 5, Remy Gorga Filho manteve a ordem sintática do texto de partida, porém o tradutor utilizou a pontuação como disposta na gramática normativa da língua portuguesa ao invés de repetir a estranheza do texto de partida, como é possível observar primeiro trecho em que se lê “às seis e meia”, ocasionando, como sugere Antoine Berman (2007), a destruição do ritmo do texto.

Embora a utilização das vírgulas seja gramaticalmente correta, afinal está separando um adjunto adverbial de tempo posicionado no meio de uma oração principal³³, a mesma acarreta a destruição do ritmo do conto, uma vez que ele se propõe a ser fluido e lido com poucas pausas. Mais adiante no exemplo 5, após a palavra “casamento”, o tradutor utiliza um ponto-e-vírgula no lugar da vírgula. Essa mudança, ainda que menos significativa do que a anterior, também causa uma quebra rítmica no texto, visto que o uso do ponto-e-vírgula produz uma pausa mais longa do que o uso da vírgula.

No caso da tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht, pode-se constatar que não há quebra de ritmo nem mudança de pontuação nesse trecho. Entretanto, há uma inversão na ordem sintática da oração; o adjunto adverbial “às seis e meia”, que está adiantado no texto de partida, foi utilizado em ordem direta nesta tradução, isto é, sujeito, verbo e adjunto (como se lê na oração grifada no exemplo 5: “a mulher está esperando às seis e meia [...]”), o que gramaticalmente dispensa a utilização de vírgulas.

No excerto do exemplo 6, ambas as traduções mantêm suas escolhas no que diz respeito à pontuação do texto. Entretanto, pese o fato de que as duas traduções desse mesmo trecho se iniciam de forma muito semelhante (com o advérbio aparecendo depois do verbo), verifica-se que Remy Gorga Filho preferiu desnecessariamente utilizar o advérbio

32 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Disponível em:

<<http://lema.rae.es/dpd/srv/search?id=V1EqcYbX4D61AWBBrd>>. Acesso em 25 jan. 2016.

33 BECHARA, 2015, p. 630.

“ironicamente” entre vírgulas, transformando-o em um aposto, enquanto Ari Roitman e Paulina Wacht fizeram a inversão sem utilizar vírgulas, evitando assim o acúmulo de pausas.

No que segue desse trecho, a tradução de Remy Gorga Filho conserva a ordem sintática das frases, separando com vírgulas as orações subordinadas e coordenadas, como nas palavras “melhor”, “eufórica” e “recriminar”, as quais antecedem essas orações. Roitman e Wacht novamente invertem a sintaxe e preservam a pontuação do texto de partida, mas, além disso, adicionam elementos léxicos ao texto, alongando-o, como se lê na locução verbal “costuma desencadear”, bem como no vocábulo “movimento”, também grifados na tabela 03.

O terceiro e último fragmento é o mais evidente dentre todos no que diz respeito à pontuação escolhida para cada tradução. Ambas as traduções são consistentes em suas estratégias. Na tradução de Remy Gorga Filho, o tradutor repetiu a pontuação do texto de partida, bem como a sua sintaxe. Entretanto, adicionou vírgulas em orações apositivas e locuções adverbiais, como é possível observar no seguinte recorte do exemplo 7:

“[...] a menos que en vez de ayudarla la esté mordiendo porque de golpe le duele la mano prisionera y a la vez la otra mano se hinca con todas sus fuerzas en eso que debe ser su mano y que le duele [...].”
(CORTÁZAR, 1969)

“[...] salvo se, em vez de ajudá-lo, o esteja mordendo, porque, de súbito, dói sua mão prisioneira e, ao mesmo tempo, outra mão se crava, com todas as suas forças, nisso que deve ser a sua mão e que lhe dói [...].”
(GORGA FILHO, 1974)

Apesar de estar alinhado ao texto de partida no âmbito sintático e lexical, observa-se que o texto de chegada tem o seu ritmo comprometido pelas “correções” feitas na pontuação. Quanto à versão de Ari Roitman e Paulina Wacht, nesta passagem especificamente, os tradutores fizeram uma pequena alteração na sintaxe do texto e respeitaram a pontuação do texto de partida, mantendo-se coerentes com suas escolhas nos trechos anteriores:

“[...] a menos que en vez de ayudarla la esté mordiendo porque de golpe le duele la mano prisionera y a la vez la otra mano se hinca con todas sus fuerzas en eso que debe ser su mano y que le duele [...].”
(CORTÁZAR, 1969)

“[...] a menos que o esteja mordendo em vez de ajudar porque de repente a mão prisioneira lhe doi e ao mesmo tempo a outra mão se aferra com todas as forças nisso que deve ser sua mão e que lhe doi [...].”
(ROITMAN; WACHT, 2014)

Como é possível constatar, a mudança foi feita mediante o reposicionamento da expressão “em vez de ajudar”, a qual foi colocada à frente do verbo e deixou de ser um

aposto, fazendo com que a oração seja escrita na ordem direta e que seja prescindível o uso de vírgulas.

Outro dado a ser analisado nesta etapa é o emprego dos verbos. Este conto está escrito em terceira pessoa, contendo muitas ocasiões de monólogo interior, com um narrador onisciente, ou seja, trata-se de um narrador que tem ciência de todas as ações e pensamentos da personagem. Entretanto, o autor oscila entre a utilização e a omissão de verbos que introduzem o discurso, por serem verbos que indicam os pensamentos ou as intenções do protagonista.

Os verbos aparecem majoritariamente no presente do indicativo, isto é, como se as ações do protagonista, bem como as suas experiências, estivessem acontecendo no tempo em que o leitor está acompanhando o relato. Para reforçar essa sensação de simultaneidade, também são empregados verbos no gerúndio, como ilustram os exemplos 8, 9 e 10:

Exemplo 8

*De un tirón se arranca la manga del pulóver y se mira la mano como si no fuese suya, pero ahora que está afuera del pulóver se ve que es su mano de siempre y que él la deja caer al extremo del brazo flojo y **se le ocurre** que lo mejor será meter el otro brazo en la otra manga a ver si así resulta más sencillo.*

(CORTÁZAR, 1969, p. 13)

Como um puxão, arregaça a manga do pulôver e olha para a mão como se não fosse sua, mas agora que está fora do pulôver vê-se que é sua mão de sempre e ele a deixa cair na extremidade do braço solto, **e pensa** que o melhor será meter o outro braço na outra manga para ver se assim fica mais fácil.

(GORGA FILHO, 1974, p. 15)

Com um safanão puxa a manga do pulôver e olha a mão como se não fosse dele, mas agora que está fora do pulôver dá para ver que é a sua mão de sempre e a deixa cair na extremidade do braço frouxo, **e imagina** que vai ser melhor enfiar o outro braço na outra manga para ver se assim é mais fácil.

(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 13-14)

Exemplo 9

*De todos modos y para estar seguro lo único que puede hacer es seguir **abriéndose** paso, **respirando** a fondo y **dejando** escapar el aire poco a poco [...].*

(CORTÁZAR, 1969, p. 15)

De todos os modos, e para estar certo, o que unicamente pode fazer é continuar **abrindo** caminho, **respirando** fundo e **deixando** passar o ar pouco a pouco [...].

(GORGA FILHO, 1974, p. 17)

De qualquer forma, e para estar seguro, a única coisa que pode fazer é continuar **abrindo** caminho, **respirando** fundo e **soltando** o ar pouco a pouco [...].

(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 15)

Exemplo 10

*[...]prefiere intentar un último esfuerzo para sacar la cabeza fuera del cuello y la rata izquierda fuera de la jaula y lo intenta **luchando** con todo el cuerpo, **echándose** hacia adelante y hacia atrás, **girando** en medio de la habitación, **si es que está en el medio porque ahora alcanza a pensar que la ventana ha quedado abierta** y que es peligroso seguir girando a ciegas, **prefiere detenerse aunque su mano derecha siga yendo y viniendo sin ocuparse del pulóver, aunque su mano izquierda le duela cada vez más como si tuviera los dedos mordidos o quemados [...].***

(CORTÁZAR, 1969, p. 17)

[...] **prefere** tentar um último esforço para pôr a cabeça fora da gola, e o rato esquerdo fora da gaiola, e tenta **lutando** com todo o corpo, **atirando-se** para frente e para trás, **girando** no meio do quarto, **se é que está no meio, porque agora consegue pensar que a janela ficou aberta e que é perigoso continuar girando às cegas**. Prefere parar, ainda que sua mão direita continue indo e vindo sem se ocupar do pulôver, ainda que sua mão esquerda doa cada vez mais, como se tivesse os dedos mordidos ou queimados [...].

(GORGA FILHO, 1974, p. 19)

[...] **prefere** tentar fazer um último esforço para colocar a cabeça para fora da gola e o rato da esquerda para fora da gaiola, e tenta fazer isso **lutando** com o corpo todo, **inclinando-se** para frente e para trás, **girando** no meio do quarto, **se é que está no meio porque agora lhe passa pela cabeça que a janela está aberta e que é perigoso continuar girando às cegas**, **prefere** parar ainda que sua mão direita continue indo e voltando sem tocar no pulôver, embora sua mão esquerda esteja doendo cada vez mais, como se os dedos tivessem sido mordidos ou queimados [...].

(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 19)

Verifica-se, a partir dos exemplos 8, 9 e 10 que ora o autor os expressa, ora ele omite os verbos que denotam o monólogo interior. No caso do exemplo 8, o autor deixa explícito o verbo “se le ocurre” que antecede uma decisão da personagem. Nos exemplos 9 e 10, os verbos estão conjugados no presente do indicativo e também aparecem no gerúndio, indicando que são ações realizadas no momento da narrativa e deixando implícito que à medida em que sua situação se agrava, o protagonista toma decisões diferentes e as executa. Nos três casos, os tradutores estavam alinhados ao texto de partida, e traduziram os verbos de acordo com as escolhas semânticas do autor,

O último conto que está sendo analisado nesta dissertação é “La puerta condenada”. Este conto também faz parte do livro *Final del juego* e narra a respeito de uma semana na vida de um homem argentino, Petrone, que viaja a trabalho até Montevideu e se hospeda em

um hotel que lhe foi recomendado por um conhecido enquanto faziam a travessia do Rio da Prata. No quarto do hotel onde se hospeda, há uma porta (a *puerta condenada*) que dá passagem para o quarto vizinho, mas que está interditada com um armário na frente. Desde a primeira noite em que se hospeda no hotel, o protagonista começa a ouvir (vindo da porta condenada) o choro de um bebê que não o deixa dormir.

O choro de uma criança no cômodo ao lado seria perfeitamente crível, não fosse o fato de que o som vem diretamente da porta que liga um quarto ao outro: é como se o ruído somente existisse graças à porta condenada.

Outra razão para duvidar do choro é que a residente do cômodo ao lado vive sozinha, deixando em boa parte do conto a dúvida no leitor: até o final do texto, não é possível determinar se o protagonista está imaginando ou sonhando aquela situação, nem se o som é produzido pela vizinha, nem se a criança, de fato, existe. Essas respostas são dadas de forma implícita no final do texto, para que o leitor conclua por si mesmo e ainda assim fique um resquício de dúvida.

Outro elemento que auxilia na construção da verossimilhança é a ambientação do conto: o autor situa o relato em Montevidéu, capital do Uruguai, no Hotel Cervantes, um hotel real, situado num bairro real da capital uruguaia. Ao longo do relato, o autor cita bairros, avenidas e praças que compõem a cidade. Desta forma, ele utiliza elementos “palpáveis” para o leitor e cria uma realidade interna do texto, gerando assim a *verossimilhança interna* sugerida por Rodrigues (1988), abordada no Capítulo 2 desta dissertação.

No caso deste conto, o título está intimamente ligado ao elemento fantástico do texto: a “porta condenada”. Desta forma, o título não é visto aqui somente sob uma perspectiva macroestrutural; trata-se da transcrição de um elemento que aparece ao longo de todo o relato. Por isso, antes de chegar ao título e à sua tradução, é necessário comentar primeiramente as passagens em que a expressão “puerta condenada” aparece:

Exemplo 11

*Pensándolo bien, en casi todos los hoteles que había conocido en su vida — y eran muchos— las habitaciones tenían alguna **puerta condenada** [...].*
(CORTÁZAR, 1969, p. 44)

Pensando bem, em quase todos os hotéis que ele conhecera na vida – e eram muitos – os quartos tinham alguma **porta incomunicável** [...].
(GORGA FILHO, 1974, p. 46)

Pensando bem, em quase todos os hotéis que ele conhecera na vida – e eram muitos – os quartos tinham alguma **porta interditada** [...].
(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 50)

Exemplo 12

*No se engañaba, el llanto venía de la pieza de al lado. El sonido se oía a través de la **puerta condenada**, se localizaba en ese sector de la habitación al que correspondían los pies de la cama.*
(CORTÁZAR, 1969, p. 45)

Não se enganava, o choro vinha peça ao lado. Ouvia o som através da **porta incommunicável**, localizava-se nesse setor do quarto a que correspondiam os pés da cama.
(GORGA FILHO, 1974, p. 46-47)

Não estava enganado, o choro vinha mesmo do quarto ao lado. Tinha ouvido o som através da **porta interdita**, estava localizado na parte do quarto que correspondia aos pés da cama.
(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 51)

Exemplo 13

*De no estar allí la **puerta condenada**, el llanto no hubiera vencido las fuertes espaldas de la pared, nadie hubiera sabido que en la pieza de al lado estaba llorando un niño.*
(CORTÁZAR, 1969, p. 45)

Não estivesse ali a **porta incommunicável**, o choro não teria vencido as maciças costas da parede, ninguém teria sabido que na peça ao lado estava chorando uma criança.
(GORGA FILHO, 1974, p. 47)

Se a **porta interdita** não estivesse ali, o choro não teria vencido as costas sólidas da parede, ninguém teria sabido que uma criança estava chorando no quarto ao lado.
(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 52)

Exemplo 14

*Extrañaba el llanto del niño, y cuando mucho más tarde lo oyó, débil pero inconfundible a través de la **puerta condenada** [...].*
(CORTÁZAR, 1969, p. 51)

Sentia falta do choro da criança, e quando muito mais tarde o ouviu, débil mas inconfundível, através da **porta incommunicável** [...].
(GORGA FILHO, 1974, p. 53)

Sentia falta do choro da criança, e quando bem mais tarde ouviu, fraco mas inconfundível através da **porta interdita** [...].
(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 58)

O exemplo 11 demonstra a primeira vez em que Cortázar emprega o termo “condenada” para se referir à porta. A referência ocorre no momento em que o protagonista volta ao hotel após terminar o seu primeiro dia de trabalho e se prepara para dormir; nesse momento é que observa o quarto atentamente pela primeira vez, e nota que há uma porta na

parede lateral do quarto e que leva ao quarto vizinho. Nos exemplos 12, 13 e 14, porém, o protagonista já ouvia o choro da criança e sentia que vinha da porta condenada, deduzindo que, se a porta não estivesse ali, não ouviria esse choro.

Nas duas traduções publicadas, em 1974 e 2014 respectivamente, foram feitas diferentes seleções vocabulares: o texto de Remy Gorga Filho traz o adjetivo “incomunicável”, já o de Ari Roitman e Paulina Wacht traz “interditada”, e todos eles levaram essa escolha aos seus respectivos títulos, retirando a carga sobrenatural que paira sobre o termo escolhido no texto de partida.

Desde o início do conto, o autor poderia ter utilizado adjetivos que designassem o impedimento de passar para o cômodo ao lado, visto que há um móvel na frente da porta obstruindo a passagem. Contudo, ele utiliza “condenada” desde a primeira vez em que a menciona, mostrando para o leitor que aquela não é apenas uma porta comum ligando dois cômodos – o que causa uma expectativa e uma urgência em saber a razão pela qual ela está condenada.

Outro elemento narrativo que está atrelado ao fato sobrenatural deste conto, mas que também denota o estilo e a escolha de vocabulário do autor, é “o menino”, o qual acaba sendo também um personagem durante boa parte do relato, até que se confirma sua inexistência. Como se vê no exemplo a seguir, na primeira vez em que Petrone ouve o choro, o autor emprega o substantivo masculino “*niño*”, traduzido como “criança” tanto por Remy Gorga Filho como por Roitman e Paulina Wacht:

Exemplo 15

Encendió el velador, vio que eran las dos y media, y apagó otra vez. Entonces oyó en la pieza de al lado el llanto de un niño.
(CORTÁZAR, 1969, p. 44)

Acendeu o abajur, viu que eram duas e meia, e apagou outra vez. Então ouviu no quarto ao lado o choro de **uma criança**.
(GORGA FILHO, 1974, p. 46)

Ligou o abajur, viu que eram duas e meia e apagou de novo. Então ouviu o choro de **uma criança** no quarto ao lado.
(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 51)

A língua espanhola, assim como a portuguesa, possui um substantivo genérico que designa pessoa de pouca idade, independentemente do seu sexo: *criatura* (criança). No caso da palavra *niño*, o dicionário da *Real Academia Española* apresenta duas definições (dentre

outras): 1. que está na infância; 2. que tem poucos anos³⁴. Contudo, essa definição pode se referir tanto ao masculino quanto ao feminino, ou seja: *niño* ou *niña*. Culturalmente, é comum que falantes do espanhol rio-platense se refiram às crianças pelos seus gêneros e somente quando têm a intenção de generalizar, usem “*criatura*”.

Neste conto, pois, o narrador deliberadamente apresenta a criança ao leitor como um “*niño*”, pois mais adiante esclarece ao leitor que o protagonista pensava que fosse uma criança de poucos meses, e acrescenta que imaginou que fosse um menino. Além disso, o autor emprega o termo “criatura” (criança) seguido dos vocábulos “*niño*” (menino) e “*varón*” (homem), o que reforça para o leitor que a escolha do vocabulário não foi casual, embora o personagem não soubesse a exata razão pela qual imaginava um menino. Portanto, não se trata de uma “criança” de qualquer gênero ou idade, mas de um bebê do sexo masculino, como é possível constatar a partir do seguinte trecho:

Exemplo 16

Debía ser una criatura de pocos meses aunque no llorara con la estridencia y los repentinos cloqueos y ahogos de un recién nacido. Petrone imaginó a un niño — un varón, no sabía por qué— débil y enfermo, de cara consumida y movimientos apagados.
(CORTÁZAR, 1969, p. 45)

Devia ser uma **criança** de poucos meses, embora não chorasse com a estridência e os repentinos cacarejos e sufocações de um recém-nascido. Petrone imaginou **uma criança – um menino**, não sabia por quê –, fraca e doente, de rosto abatido e movimentos lentos.
(GORGA FILHO, 1974, p. 47)

Devia ser uma **criança** de poucos meses mas não chorava com a estridência e os repentinos cacarejos e sufocações de um recém-nascido. Petrone imaginou **uma criança – um menino**, não sabia por quê –, fraca e doente, com o rosto consumido e movimentos apagados.
(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 52)

Nota-se no exemplo 16 que tanto Remy Gorga Filho quanto Roitman e Wacht traduziram “*niño*” como criança e “*varón*” como menino. Entretanto, acredita-se que “*niño*” se refere a “menino”, já que no início do trecho, o autor utilizou “criatura”, e retomando o que foi dito anteriormente, esse vocábulo não denota nenhum gênero. Ao empregar “*varón*” entre travessões, o autor destaca ao leitor o fato de que se tratava de um homem, já que é uma palavra que designa uma pessoa do sexo masculino³⁵.

34 DICCIONÁRIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. *Niño, ña*. 1. *Que está en la niñez*; 2. *que tiene pocos años*. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=QW5mMvv>>.

35 DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. *Varón*. 1. *Persona del sexo masculino*; 2. *Hombre que ha llegado a la edad viril*. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=bOJpDhG>>.

O próximo critério a ser comentado no conto *La puerta condenada* é o dos nomes próprios. O único nome de personagem que o autor revela é o de Petrone. Os outros personagens são descritos pelas “funções” que exercem no hotel. Quanto aos nomes de lugares e objetos, como mencionado no capítulo 1, Newmark (1988), recomenda que o tradutor pesquise a respeito da existência daquele nome e que o mantenha na grafia e fonética da língua de partida para evitar naturalizações. De acordo com os exemplos da tabela que segue, constata-se que na maioria dos exemplos, as traduções apresentam a grafia brasileira, ou até mesmo traduções dos nomes:

Tabela 3: Lista de nomes próprios presentes no texto de Cortázar ao lado das escolhas dos tradutores Remy Gorga Filho em 1974 e Ari Roitman e Paulina Wacht em 2014.

CORTÁZAR, 1969.	GORGA FILHO, 1974	ROITMAN; WACHT, 2014
<i>Vapor de la Carrera</i>	vapor a carreira	vapor de carreira
<i>Montevideo</i>	Montevidéu	Montevidéu
<i>Pocitos</i>	Pocitos	Pocitos
<i>18 de Julio</i>	18 de Julho	18 de julio
<i>plaza Independencia</i>	Praça Independência	Praça Independência

Como demonstrado na tabela 3, o único nome transcrito nas duas traduções foi Pocitos (bairro de Montevidéu). No caso da avenida “18 de julio”, este nome também foi transcrito por Ari Roitman e Paulina Wacht. Quanto aos demais, há algumas disparidades. “Vapor de la Carrera” era o nome do barco que fazia a travessia do rio da Prata. Nas duas traduções publicadas, pode-se observar que os tradutores trataram esse substantivo próprio como um substantivo comum e, além de não utilizarem letras maiúsculas, traduziram o nome literalmente.

3.4. Contexto sistêmico

Nesta seção, é abordada a relação entre os sistemas literários de partida e de chegada, retomando a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990) e as relações e transferências entre sistemas literários periféricos. É abordada a recepção das obras de Cortázar no sistema literário brasileiro. Para isso, foram consultadas revistas, jornais e periódicos.

Não foi encontrado material a respeito da recepção de *Bestiário* ou *Final del Juego* no sistema literário argentino na época em que foram lançados, porém, visto que em 2014 comemorou-se o centenário de Julio Cortázar, há matérias em diferentes veículos de mídia de

língua espanhola a respeito do centenário do autor a partir de 2013 – ano em que se completaram cinquenta anos da publicação de *Rayuela (O Jogo da Amarelinha)*. A maioria das notícias de 2013 fazem referência ao grande romance de Cortázar, enaltecendo a sua genialidade e o fato de ter atingido reconhecimento mundial por essa obra.

A importância do livro *Rayuela* para a comunidade hispânica é confirmada pelas inúmeras exposições e mostras de fotografia em comemoração aos cinquenta anos de sua publicação, as quais foram divulgadas por jornais de grande circulação como *La Nación*³⁶ (Argentina) e *El País* (Uruguai³⁷ e Espanha³⁸).

As notícias do ano de 2014, por outro lado, dão destaque à vida do autor e à sua relevância enquanto escritor. O caderno de cultura do jornal *El País*³⁹, da Espanha, publicou em janeiro de 2014 um artigo em comemoração ao centenário de Cortázar e Octavio Paz, classificando-os como “dois dos maiores escritores de língua espanhola do século XX”.

No Brasil, em compensação, foi localizado um número expressivo de notícias a respeito de Cortázar e das publicações de suas obras. Em 1971, o jornal *Luta Democrática*⁴⁰ fez uma nota a respeito da chegada de *Final del Juego*, pela editora Expressão e Cultura. Embora não cite o tradutor, a nota diz que “não estávamos mais presos aos modelos americano e europeu” e que “Cortázar é um dos Papas dessa mudança”.

O lançamento de *Final do Jogo* no Brasil também foi divulgado pelo *Correio da manhã*⁴¹, do Rio de Janeiro, em 1971. A nota diz que “depois de *Bestiário*, *O jogo da amarelinha* e *Os prêmios*, agora aparece este *Final do jogo*, em que o autor reuniu 18 contos”. O fato de citar, entre outras obras, *Bestiário*, denota que o autor já era lido e tinha bastante prestígio entre os leitores brasileiros. Esta nota tampouco menciona o tradutor, mas esclarece que “o livro é de 1969”. Dado que o livro foi republicado com 18 contos em 1964, a partir desta informação, pode-se inferir que o texto de partida do tradutor Remy Gorga Filho foi a edição de 1969.

36 *La Nación*. 28.06.13. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/1596158-rayuela-hoy-cumple-50-anos-de-vigencia>>.

37 *El País* (Uruguai). Sem data. Disponível em: <<http://www.elpais.com.uy/divertite/salidas/lanzado-argentina-ano-cortazar-literatura-rayuela.html>>.

38 *El País* (Espanha). 8.10.13. Disponível em: <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/10/08/valencia/1381252946_698891.html>.

39 *El País* (Espanha). 07.01.14. Disponível em: <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/01/05/actualidad/1388908964_340104.html>.

40 *Luta Democrática*. 29 e 30.08.1971. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030678&pagfis=48778>>.

41 *Correio da manhã*. 19.08.71. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_08&pagfis=23333>.

Antes disso, na edição dos dias 28 e 29 de março de 1971, o Correio da manhã⁴² havia publicado um artigo a respeito da vida e obra do escritor argentino. Não consta a quem pertence a autoria do artigo, mas o autor afirma que seu “primeiro contato com Cortázar foi pelo filme *Blow Up* de Antonioni, baseado no livro *As armas secretas*”. Mais adiante, cita entre outros livros, *Bestiário* e *Final do Jogo*, e afirma que o autor argentino “tem em seus livros de nossa vida diária” e que é “um contestador que obriga o leitor a pensar”.

Antes mesmo de discorrer a respeito da vida e da obra de Julio Cortázar, o autor do artigo afirma: “para a crítica europeia ele é ‘o novo gênio da literatura do Novo Mundo, um romancista da abstração lírica, o Simão Bolívar do romance sul-americano’”.

A respeito das edições brasileiras lançadas pela Civilização Brasileira em comemoração ao centenário do autor, o jornal paranaense Gazeta do Povo⁴³ lançou uma nota em 22 de junho de 2014 com o título “Relançamentos comemoram o centenário de Julio Cortázar”. De acordo com essa notícia, “mestre da inventividade e da prosa poética, Julio Cortázar volta às prateleiras nacionais com as reuniões de contos *Final do Jogo* e *Um Tal Lucas*, ambos relançados pela Editora Record”. A referência à editora Record se deve ao fato de que a Civilização Brasileira é uma das editoras que forma o grupo editorial Record. Cabe ressaltar também que a nota não menciona os tradutores.

Além disso, o jornal O Globo⁴⁴ publicou uma matéria no seu caderno sobre cultura que faz referência ao centenário do autor e ao fato de ele ser celebrado por “obra inovadora e engajamento político”. A publicação também conta com uma breve menção à nova publicação de *O Jogo da Amarelinha*, que foi reeditado no Brasil em 2013 pela Civilização Brasileira, em comemoração aos cinquenta anos de publicação.

Alem disso, o jornal Correio Braziliense⁴⁵, informou em 2014 que Cortázar seria o autor homenageado naquele ano na Bienal do livro de São Paulo. Vale mencionar que em 2014 não se completou apenas cem anos do nascimento de Cortázar, mas também 30 anos de sua morte. Ademais, havia já mais de 40 anos que *Bestiario* e *Final del juego* não eram retraduzidos. As notícias supracitadas ilustram que algumas de duas obras já se tornaram clássicos e que havia uma necessidade de retraduzi-las.

42 Correio da manhã. 28 e 29.03.71. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_08&pagfis=1861>.

43 Gazeta do povo. 22.06.14. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/relancamentos-comemoram-o-centenario-de-julio-cortazar-9pydadh6tqqi7kib4jvu5o3y>>.

44 O Globo. 23.08.2014. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/no-ano-do-centenario-julio-cortazar-celebrado-por-obra-inovadora-engajamento-politico-13696703>>.

45 Correio Braziliense. 26.08.2014. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/08/26/interna_diversao_arte,444117/escritor-julio-cortazar-e-homenageado-em-bienal-do-livro-de-sao-paulo.shtml>.

Conforme abordado nas considerações teóricas no Capítulo 1, Itamar Even-Zohar (1990) sugere que sistemas literários periféricos podem realizar transferências indiretas de outros sistemas literários periféricos e que a tradução é um dos canais para a concretização dessas transferências. Entretanto, o autor ressalta que em alguns casos, uma literatura fonte pode ser acessada através de uma terceira língua e uma terceira literatura, que filtram os modelos para o alvo.

Além disso, percebe-se pelas notícias expostas acima que a mídia brasileira dos anos 1970 se referia o autor argentino como um autor canonizado nos sistemas literários centrais, o que corrobora com a afirmação de Even-Zohar (1990), de que a mídia é outro canal relevante e influente nesse processo de inserção da literatura fonte em uma literatura alvo, afinal, muitas esferas da cultura alvo têm acesso somente aos círculos de mídia de massa.

Neste capítulo, foram descritas e analisadas seis traduções dos contos “Casa tomada”, “No se culpe a nadie” e “La puerta condenada” de Julio Cortázar, a partir do esquema descritivo de traduções literárias proposto por José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985), que compreende quatro estágios de investigação: dados preliminares, macroestrutura, microestrutura e contexto sistêmico. No capítulo 4, as traduções serão descritas com ênfase nos critérios abordados nos estágios da macroestrutura e da microestrutura, a fim de comparar e analisar as estratégias de tradução que foram utilizadas nos textos de chegada.

4. O FOCO NARRATIVO NAS TRADUÇÕES DOS CONTOS

A partir dos dados colhidos nas quatro etapas do esquema investigativo de Lambert e Van Gorp (1985), mais especificamente no Capítulo 3 desta dissertação, foi possível observar, através das análises feitas nos níveis da macro e microestrutura, aspectos gerais e específicos das estratégias de tradução utilizadas pelos três tradutores nas seis traduções consideradas nesta dissertação.

Constata-se, por meio da descrição da microestrutura no Capítulo 3, que Julio Cortázar utiliza algumas unidades formais – como pontuação e seleção vocabular – que também contribuem para tornar a narrativa mais verossímil. Além disso, essas unidades formais são utilizadas pelo autor para evidenciar o foco narrativo.

Sob essa perspectiva, este capítulo busca constatar se as traduções apresentam os mesmos recursos formais utilizados por Julio Cortázar no âmbito do discurso. Com base nas considerações teóricas tecidas no capítulo 1 desta dissertação, este capítulo apresenta os tipos de discurso que são utilizados no texto de partida e como eles contribuem para dar o efeito de real e a sensação de verossimilhança das três narrativas, bem como provocar a hesitação no leitor. A partir disso, é feita uma comparação do texto de partida com os textos de chegada, a fim de constatar se os mesmos discursos são empregados nas múltiplas traduções dos contos de Cortázar.

4.1 O foco narrativo nas traduções de Casa tomada

Retomando as considerações feitas no Capítulo 2, este conto está escrito em primeira pessoa do singular, e o narrador é simultaneamente um narrador-personagem e um narrador-protagonista. Ele não é onisciente, isto é, relata os fatos sob o seu ponto de vista, e não tem acesso à mente da outra personagem, que é sua irmã.

Apesar de o ponto de vista da narrativa ser sempre o do narrador-protagonista, o autor inicia o texto com a primeira pessoa do plural, e oscila entre esta e a primeira pessoa do singular. Cabe ressaltar que ele utiliza a primeira pessoa do singular para referir-se à irmã ou à rotina dos dois, bem como para expor suas próprias recordações e opiniões, como demonstram exemplos que seguem:

Exemplo 1

No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada.

(CORTÁZAR, 1951. p. 10)

Não sei por que tricotava tanto. **Acho** que as mulheres tricotam quando encontram nesse trabalho um grande pretexto para não fazer nada.

(GORGA FILHO, 1971. p. 12)

Não sei por que tecia tanto, **acho** que as mulheres tricotam quando encontram nesse trabalho um grande pretexto para não fazer nada.

(ROITMAN; WACHT, 2014. p. 10)

Exemplo 2

Los sábados iba yo al centro a comprarle lana; Irene tenía fe en mi gusto, se complacía con los colores y nunca tuve que devolver madejas. Yo aprovechaba esas salidas para dar una vuelta por las librerías y preguntar vanamente si había novedades en literatura francesa.

(CORTÁZAR, 1951. p. 10-11)

Aos sábados, **eu ia** ao centro para lhe comprar lã; Irene tinha confiança no meu gosto, apreciava as cores e nunca tive de devolver nenhuma meada. **Eu aproveitava** essas saídas para dar uma volta pelas livrarias e perguntar inutilmente se havia novidades em literatura francesa.

(GORGA FILHO, 1971. p. 12)

Aos sábados **eu ia** comprar lã no centro; Irene confiava no meu gosto, apreciava as cores e nunca tive que devolver um novelo. **Eu aproveitava** essas saídas para dar uma volta pelas livrarias e perguntar inutilmente se havia novidades de literatura francesa.

(ROITMAN; WACHT, 2014. p. 10)

Exemplo 3

Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia.

(CORTÁZAR, 1951. p. 11)

Porém é da casa que me interessa falar, da casa e de Irene, porque **eu não tenho importância.**

(GORGA FILHO, 1971. p. 12)

Mas é da casa que me interessa falar, da casa e de Irene, porque **eu não tenho importância.**

(ROITMAN; WACHT, 2014. p. 10)

Os três exemplos foram extraídos do terceiro e quarto parágrafos do conto, ou seja, é o início do texto e, nesse momento, o autor apresenta os personagens. Por esse motivo, utiliza o pronome *yo*: esse pronome pode ser elidido no espanhol⁴⁶, assim como no português, graças

46 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2010. p. 643

à desinência dos verbos, porém, ao explicitá-lo, o autor esclarece ao leitor que há um “eu” que narra e que esse “eu”, além de ser o narrador dos fatos, é alguém que os presenciou.

No primeiro exemplo, o narrador se posiciona e diz “yo creo”. O verbo “acho” foi empregado nas duas traduções sem o pronome “eu”, já que, reiterando, pela desinência verbal, o leitor infere que se trata de um “eu”. Entretanto, o narrador estava apresentando sua irmã ao leitor, e ao mesmo tempo mostrando quais eram as diferenças entre os dois, bem como a sua opinião a respeito de Irene e das atividades que ela realizava.

No que diz respeito à pontuação deste primeiro exemplo, tanto Gorga Filho quanto Roitman e Wacht se mantêm consistentes às suas estratégias, conforme observado nas análises da microestrutura dos contos no Capítulo 3: Remy Gorga Filho tende a fazer modificações na pontuação para adequá-la às normas gramaticais brasileiras e torna os períodos mais curtos, enquanto Roitman e Wacht preservam a pontuação no texto de chegada. Entretanto, seja para alterar ou manter a pontuação, não foram feitas modificações na ordem sintática em nenhuma das traduções.

No exemplo 2, o uso do pronome *yo* está presente para evitar ambiguidades: o narrador começa a relatar como era a rotina dos dois irmãos antes da invasão da casa e ao falar de si utiliza o “yo”, visto que os verbos *iba* e *aprovechaba* conjugados no passado podem referir-se tanto à primeira quanto à terceira pessoa.

Ainda assim, o contexto deixaria implícito que o narrador se refere a si mesmo e não a Irene. Neste caso, as duas traduções mantiveram o pronome *eu*, dado que na língua portuguesa os verbos conjugados no pretérito imperfeito também podem referir-se tanto à primeira como à terceira pessoa.

No trecho do exemplo 3, o narrador explicita que os fatos serão contados sob o seu ponto de vista, e que não é sobre si que ele deseja falar, mas sobre o ambiente e sobre a irmã. Por se tratar de um conto fantástico, cabe retomar Todorov (1968/2014) quando este afirma que na literatura fantástica há sempre alguém que hesita, e neste caso é o leitor: ele não tem certeza se o narrador sonhou com a invasão da casa ou se ela realmente aconteceu, além do mais, não tem acesso aos pensamentos de Irene, apenas às suas reações, e acaba recebendo as informações dadas pelo narrador com desconfiança.

O fato de querer falar de sua irmã e das reações dela é o que gera a dubiedade do conto, já que ele foi escrito no passado e não no momento presente em que as ações ocorriam. Todorov (1968/2014) diz que o fantástico tradicional ocorre no presente, e é daí que vem a dúvida: não se pode resolver a situação da personagem. Neste caso, os personagens não hesitam, e o conto está narrado no passado, logo é o leitor que é levado à dúvida por meio do

foco narrativo. Esta é uma das características que faz com que o fantástico de Cortázar quebre os padrões do fantástico do século XIX, como sugere Rodrigues (1988).

Logo, pode-se inferir que a irmã é uma testemunha e que sua figura funciona como alguém que pode “atestar” a veracidade do que será relatado adiante, e por esse motivo o narrador afirma que ele mesmo não tem importância. Nesse sentido, as duas traduções do terceiro exemplo informam ao leitor sobre a relevância da personagem Irene: o pronome “eu” é empregado em ambas, e tanto a estrutura sintática quanto as pontuações são idênticas às do texto de partida.

Esse posicionamento do narrador-personagem também fica evidente por meio do discurso utilizado no texto. Como foi abordado nos estágios de investigação da macroestrutura e da microestrutura no Capítulo 3, o conto está escrito em discurso direto, isto é, há diálogos. Entretanto, ao expressar sentimentos e pensamentos, o narrador – além de usar a primeira pessoa do singular para falar de si mesmo –, refere-se à irmã utilizando o monólogo interior, já que o leitor tem acesso apenas ao que o narrador está pensando, como demonstra o seguinte exemplo:

Exemplo 4

*Yo sentía mi pipa de enebro y **creo que Irene pensó** en una botella de Hesperidina de muchos años. Con frecuencia (pero esto solamente sucedió los primeros días) cerrábamos algún cajón de las cómodas y nos mirábamos con tristeza.*

— *No está aquí.*

(CORTÁZAR, 1951, pp. 14 e 15)

Eu sentia falta do meu cachimbo de zimbro e **acho que Irene pensou** em um vidro de hesperidina de muitos anos. Com frequência (mas isto somente aconteceu nos primeiros dias) fechávamos alguma gaveta das cômodas e nos olhávamos com tristeza.

Não está aqui.

(GORGA FILHO, 1971, p. 15)

Eu, do meu cachimbo de zimbro e **acho que Irene se lembrou** de um vidro de Hesperidina de muitos anos. Frequentemente (mas isto somente aconteceu nos primeiros dias) fechávamos alguma gaveta das cômodas e nos olhávamos com tristeza.

— Não está aqui.

(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 13)

No exemplo 4, o uso do verbo “creo” intensifica o fato de que o narrador garante ao leitor que ele não é onisciente, já que ele não está absolutamente certo a respeito do

pensamento da irmã. Quanto às traduções, ambas apresentam o monólogo interior e trazem o verbo “acho” como correspondente a “creo”, mantendo assim o posicionamento do narrador.

Há também uma instância de discurso direto, que é utilizado sempre que há interação entre os personagens. Contudo, Cortázar não lança mão de nenhum verbo introdutório; ele fica implícito, já que o parágrafo é seguido da fala de Irene, e a fala está marcada com um travessão, assim como todas as falas em discurso direto deste conto.

Entretanto, pode-se perceber que o travessão não aparece na tradução de Remy Gorga Filho, o que pode ser interpretado pelo leitor da língua de chegada como um pensamento do narrador. Ainda assim, não é possível confirmar que isso foi uma decisão do tradutor.

Os casos em que o discurso direto fica evidente e marcado tanto pelo uso de verbos introdutores quanto pelo uso de travessões são aqueles momentos cruciais em que os irmãos ouvem os ruídos na casa, como ilustram os exemplos 5 e 6:

Exemplo 5

*Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate **le dije a Irene:***

— Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo. Dejé caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.

— ¿Estás seguro?

Asentí.

*— Entonces — **dijo recogiendo las agujas** — tendremos que vivir en este lado.*

(CORTÁZAR, 1951, pp. 13 e 14)

Fui à cozinha, aqueci a chaleirinha, e quando voltei com a bandeja do mate, **disse a Irene:**

— Tive que fechar a porta do corredor. Tomaram a parte dos fundos.

Deixou cair o tricô e me olhou com seus graves olhos cansados.

— Você tem certeza?

Disse que sim.

— Então — **disse, recolhendo as agulhas** — teremos de viver neste lado.

(GORGA FILHO, 1971, pp. 14 e 15)

Fui até a cozinha, esquentei a água e quando voltei com a bandeja do mate **disse a Irene:**

— Tive que fechar a porta do corredor. Tomaram a parte do fundo.

Ela deixou cair o tricô e me olhou com seus graves olhos cansados.

— Ttem certeza?

Confirmei.

— Então — **disse ela apanhando as agulhas** — vamos ter que viver deste lado.

(ROITMAN; WACHT, 2014, pp. 12 e 13)

Exemplo 6

— *Han tomado esta parte — dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado, soltó el tejido sin mirarlo.*

— *¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa? — le pregunté inútilmente.*

— *No, nada.*

(CORTÁZAR, 1951, p. 18)

— Tomaram esta parte — disse Irene. O tricô descia de suas mãos e os fios iam até a porta-persiana e se perdiam por debaixo dela. Quando viu que os novelos haviam ficado do outro lado, largou o tricô sem olhá-lo.

— Você teve tempo de trazer alguma coisa? — **perguntei-lhe inutilmente.**

— Não, nada.

(GORGA FILHO, 1971, p. 17)

— Tomaram esta parte — disse Irene. O tricô pendia das suas mãos e os fios iam até a porta dupla e desapareciam lá embaixo. Quando viu que os novelos haviam ficado do outro lado ela soltou o tricô sem olhar.

— Você teve tempo de trazer alguma coisa? — **perguntei inutilmente.**

— Não, nada.

(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 16)

O exemplo 5 ilustra o instante em que os invasores tomam a parte de trás da casa e os irmãos decidem que dali em diante irão viver somente na parte da frente. Esse trecho denota a passividade dos irmãos frente aos acontecimentos. Apesar de a irmã demonstrar um pouco de incredulidade, ela acaba acreditando no irmão e decidindo que “terão que viver” do outro lado. O uso do verbo “tener” (como em *tuve que cerrar* ou em *tendremos que vivir*) pressupõe que não há nada que possa ser feito nessa situação, a não ser conformar-se. Observa-se que as duas traduções apresentam o verbo “ter”, passando a mesma impressão ao leitor.

Quanto aos verbos introdutórios, destaca-se a última fala do exemplo 5, que foi dita pela personagem Irene. A fala foi interrompida pelo narrador com a oração “*dijo recogiendo las agujas*” entre travessões. Essa interrupção marca uma pausa importante na narrativa: até ali, o leitor, assim como os personagens, ainda não havia se deparado com as vozes e essa interrupção na fala de irene gera um suspense e uma expectativa e essas sensações o mantém envolto.

A partir desse instante, a rotina dos irmãos passa a ser diferente, já que vivem num espaço mais limitado, e eles passam a interagir dentro da casa de maneira mais contida, devido ao receio de causar algum incômodo aos novos moradores. Por isso, essa fala de Irene, em forma de discurso direto e com uma pequena interrupção, marca a solução para o primeiro conflito desse relato.

Essa estrutura se repete nas duas traduções, porém Remy Gorga Filho adiciona uma vírgula após o verbo, seguindo a sua tendência de adicionar sinais de pontuação ao texto. Já Roitman e Wacht, também consistentes à sua estratégia, não alteram a pontuação do texto, mas adicionam o pronome “ela”. A adição do pronome foi feita provavelmente no intuito de ressaltar que é a irmã quem toma a decisão.

O trecho do exemplo 6, por sua vez, ilustra o segundo conflito vivenciado pelos irmãos: a tomada da outra metade da casa. Percebe-se o uso dos verbos “*dijo*” e “*le pregunté*” que aparecem posteriormente às falas dos dois personagens e que as falas são breves, evidenciando que não podiam perder tempo. Nota-se ainda pelas falas curtas que os personagens estão apreensivos e, como numa simbiose, agem sem precisar falar muito, decidindo novamente não enfrentar os invasores da casa.

Verifica-se exatamente as mesmas falas e os mesmos verbos introdutórios nas duas traduções. No entanto, pode-se observar na tradução de Gorga Filho o uso da ênclise (*preguntei-lhe*), repetindo o pronome oblíquo do texto de partida (*le pregunté*). Roitman e Wacht elidem o pronome, visto que fica implícito que o protagonista fazia uma pergunta à sua irmã.

Com base nos exemplos retirados do conto “Casa tomada”, a verossimilhança deste conto se dá a partir da presença e da ação da irmã do protagonista na história. O relato não seria tão verossímil se o autor não tivesse incluído essa personagem, já que ela é uma testemunha, conforme foi sugerido no início desta análise. Essa ação que leva o leitor à credulidade é construída por meio do discurso direto, utilizado nos momentos mais cruciais da narrativa, em que o leitor cria uma expectativa a respeito das ações das personagens.

Porém, Todorov (1968/2014) diz que o que define o fantástico é hesitação causada pela fusão entre o verossímil e o sobrenatural. A hesitação deste conto é gerada por meio do foco narrativo em primeira pessoa, já que o leitor somente tem acesso a uma versão dos fatos narrados, o que pode levar o leitor a pensar que se tratou de um sonho. Além disso, o foco narrativo fica mais explícito com o monólogo interior, já que o autor utiliza verbos que exprimem pensamentos e sensações de dúvida em primeira pessoa.

Logo, constata-se a partir dos exemplos 1 a 6 que tanto Remy Gorga Filho quanto Roitman e Wacht mantiveram tanto o discurso direto quanto o monólogo interior. Entretanto, os verbos introdutórios de discurso presentes na tradução de Gorga Filho estão mais alinhados ao texto de partida, dado que possuem cargas semânticas semelhantes às dos verbos utilizados por Cortázar.

4.2 O foco narrativo nas traduções de “No se culpe a nadie”

Reiterando o que foi exposto no Capítulo 2, este conto está narrado em terceira pessoa e o seu narrador é o que Leite (1997), com base na tipologia de Friedman (1967), chama de *narrador onisciente intruso*, ou seja, um narrador que conhece todas as ações e pensamentos de todos os personagens da trama e cujo traço característico é a intrusão.

Em seus comentários, ele opina sobre as ações e as decisões da personagem, como se induzisse o leitor a pensar no quão absurdo e inverossímil seria o fato de uma pessoa não conseguir controlar sua própria mão. Simultaneamente, por relatar um fato trivial (vestir um pulôver), num contexto que faz referência a algo verossímil (um homem que está indo ao encontro da esposa, que o espera numa loja), o narrador cria o “efeito de real” sugerido por Barthes (1972), por fazer referência ao mundo palpável do leitor, e o aproximar da sensação vivida pelo personagem, conforme apresentado nos seguintes exemplos:

Exemplo 7

Si fuese así su mano tendría que salir fácilmente, pero aunque tira con todas sus fuerzas no logra hacer avanzar ninguna de las dos manos [...].
(CORTÁZAR, 1969, p. 14)

Se fosse assim, sua mão **teria** que sair facilmente, mas, **ainda que puxe com todas as suas forças**, não consegue fazer avançar nenhuma das mãos [...].
(GORGA FILHO, 1974, p. 16)

Nesse caso sua mão **teria** que sair facilmente, só que **mesmo puxando com toda força** ele não consegue fazer nenhuma das duas avançar [...].
(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 14)

Exemplo 8

*[...] aunque sea absurdo porque nada le impide respirar perfectamente salvo que el aire que traga está mezclado con pelusas de lana del cuello o de la manga del pulóver, y además hay el gusto del pulóver, ese gusto azul de la lana que **le debe estar manchando la cara** ahora que la humedad del aliento se mezcla cada vez más con la lana [...].*
(CORTÁZAR, 1969, p. 15)

[...] ainda que seja absurdo, porque nada o impede de respirar perfeitamente, só que o ar que respira está misturado com penugens de lã da gola ou da manga do pulôver, e além disso há o gosto do pulôver, esse gosto azul da lã que **deve estar manchando o rosto**, agora que a umidade do respirar se mistura cada vez mais com a lã [...].
(GORGA FILHO, 1974, p. 17)

[...] **o que é absurdo** porque nada o impede de respirar perfeitamente salvo o fato de que o ar que respira está misturado com penugens de lã da gola ou

da manga do pulôver, sem falar do gosto do pulôver, um gosto azul da lã que **deve estar manchando seu rosto** agora que a umidade do hálito foi impregnando a lã cada vez mais [...]
(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 15)

Exemplo 9

En el fondo la verdadera solución sería sacarse el pulóver puesto que no ha podido ponérselo, y comprobar la entrada correcta de cada mano en las mangas y de la cabeza en el cuello [...].
(CORTÁZAR, 1969, p. 16)

No fundo, a verdadeira solução seria tirar o pulôver, pois não pôde vesti-lo, e verificar a entrada correta de cada mão nas mangas e da cabeça na gola [...].
(GORGA FILHO, 1974, p. 18)

No fundo a verdadeira solução seria tirar o pulôver já que não conseguiu vesti-lo e verificar a entrada correta de cada mão nas mangas e da cabeça na gola [...]
(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 17)

Nota-se a partir dos exemplos 7, 8 e 9 que, embora onisciente, o narrador se coloca no lugar do leitor, como se também estivesse vendo a história “de fora” e não “de cima”, e interfere na narrativa por meio dessas indagações, que são implantadas ali para instigar o leitor a duvidar da situação vivida pelo protagonista.

Na análise da microestrutura do conto, mostrou-se como a manipulação da pontuação contribui diretamente para a construção do sentido do texto e como o seu ritmo pode ser quebrado na tradução se o tradutor não observar essa fusão entre elementos formais e literários. Neste conto, autor omite as vírgulas para causar um estranhamento ou para dar sensação de mais fluidez e agilidade à leitura.

No exemplo 7, há dois casos de orações em que os usos da vírgula são facultativos em espanhol, por se tratarem de subordinadas breves⁴⁷, e por isso o autor deliberadamente não utilizou as vírgulas, dado que o excesso de pausas nesses trechos em que o narrador opina destoariam do restante do texto. Quanto à escolha das locuções adverbiais, “si fuese así” e “aunque tire com todas sus fuerzas”, ambas remetem a situações hipotéticas formuladas no imaginário do leitor, que é levado a ter esse pensamento graças à intrusão do narrador.

Pode-se perceber que Remy Gorga Filho dá preferência a orações subordinadas com a mesma estrutura ao empregar as expressões “se fosse assim” e “ainda que puxe com todas as forças”. Apesar disso, percebe-se mais uma vez que o tradutor mantém o uso padrão da pontuação, provocando um excesso de pausas e quebrando o ritmo do texto.

47 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2005. Disponível em: <<http://lema.rae.es/dpd/?key=coma>>.

No caso de Roitman e Wacht, que mantiveram a pontuação do texto de partida, utilizaram outras expressões: “nesse caso” e “mesmo puxando com toda força”, que, apesar de também serem locuções adverbiais adiantadas, a cadência da leitura dessas expressões sem pausas soa natural, ou seja, não causa tanto estranhamento no leitor.

Além disso, o texto de partida traz o verbo “tendría”, conjugado no tempo condicional da língua espanhola, que sugere que o narrador está pensando em soluções para o problema do personagem. As duas traduções trazem o verbo “teria”, no futuro do pretérito, que também pressupõe uma condição hipotética e, neste contexto, também demonstra que o narrador está apresentando possíveis soluções. Estas são as mesmas conclusões a que o leitor chega ao ler esses pensamentos isolados do narrador.

O exemplo 8 também demonstra a utilização de locuções que denotam uma hipótese, por exemplo a oração “le debe estar manchando la cara”. Neste caso, o narrador pode ser confundido com um narrador observador, já que o verbo modal “deber” pressupõe dúvida, porém, conforme será demonstrado nos exemplos de monólogo interior, o narrador demonstra a todo instante que conhece os pensamentos e as ações do protagonista, o que o caracteriza como onisciente. Logo, o emprego desse verbo é uma forma de dirigir-se ao leitor, ou induzi-lo a ter esse pensamento de hesitação perante à situação do personagem. Quanto às traduções, tanto Gorga Filho quanto Roitman e Wacht traduziram esse trecho com o mesmo verbo modal, “dever”, provocando a mesma sensação de dúvida no leitor da língua de chegada.

O excerto do exemplo 9 configura um caso semelhante ao do exemplo anterior; o autor emprega o verbo “sería”, no tempo condicional, mostrando novamente que o narrador está tecendo comentários hipotéticos como se o relato estivesse sendo contado do ponto de vista “de fora”. Os três tradutores repetiram o verbo e o tempo verbal.

O que gera mais dúvida no leitor a respeito da veracidade do fato é que, a partir da expressão “en el fondo la verdadera solución sería sacarse el pullover”, o narrador apresenta uma solução muito “óbvia”, que seria tirar o pulôver e tentar vesti-lo novamente. Isto inclina o leitor a perguntar-se por que é que o protagonista ainda não tinha pensado nisso.

Entretanto, diante das circunstâncias, o leitor se convence que, ao ser algo tão elementar, não é possível que o personagem não tivesse tentado isso antes, e que provavelmente foi impedido pela sua mão direita. Então, o fator sobrenatural passa a ser possível e provável na narrativa, mas o conto ainda se mantém no gênero fantástico, pois não há explicação nem racional, nem irracional para o fato de a mão ter ganhado vontade própria, isto é, não tende nem para o estranho, nem para o maravilhoso. As duas traduções desse trecho apresentam a oração “no fondo a verdadera solución sería tirar o pulôver”, porém

Remy Gorga Filho adiciona uma vírgula após “no fundo” e “pulôver”, sendo consistente à sua estratégia de tradução.

Apesar de os exemplos 7, 8 e 9 causarem dúvida a respeito da onisciência do narrador, esta fica comprovada por meio uso da primeira pessoa e da apresentação do pensamento da personagem, apresentando o monólogo interior, como abordam os exemplos 10, 11 e 12 que seguem:

Exemplo 10

“y ahora se le ocurre pensar que a lo mejor se ha equivocado en esa especie de cólera irónica con que reanudó la tarea, y que ha hecho la tontería de meter la cabeza en una de las mangas y una mano en el cuello del pulóver”.

(CORTÁZAR, 1969, p. 14)

“e agora **pensa que talvez se tenha enganado** nessa espécie de cólera irônica com que reiniciou a tarefa, e que cometeu a bobagem de meter a cabeça em uma das mangas e uma mão na gola do pulôver”.

(GORGA FILHO, 1974, p. 16)

“e agora **lhe ocorre que talvez tenha se enganado** naquela espécie de cólera irônica e fez a bobagem de meter a cabeça numa das mangas e a mão na gola do pulôver”.

(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 14)

Exemplo 11

“Se dice que lo más sensato es concentrar la atención en su mano derecha, porque esa mano por fuera del pulóver está en contacto con el aire frío de la habitación, es como un anuncio de que ya falta poco y además puede ayudarlo”.

(CORTÁZAR, 1969, p. 15)

“**Diz a si mesmo** que o mais sensato é concentrar a atenção em sua mão direita, porque essa mão fora do pulôver está em contato com o ar frio do quarto, é como um aviso de que já falta pouco e além disso pode ajudá-lo”.

(GORGA FILHO, 1974, p. 17)

“**Pensa** que o mais sensato é concentrar a atenção em sua mão direita, porque essa mão fora do pulôver está em contato com o ar frio do quarto, é como um anúncio de que falta pouco e além do mais ela pode ajudar”.

(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 15-16)

Exemplo 12

*“y no quiere abrir los ojos y espera un segundo, dos segundos, se deja vivir en un tiempo frío y diferente, el tiempo de fuera del pulóver, está de rodillas y es hermoso estar así hasta que poco a poco **agradecidamente entreabre los ojos** libres de la baba azul de la lana de adentro [...]”.*

(CORTÁZAR, 1969, p. 18)

“e **não quer** abrir os olhos e **espera** um segundo, dois segundos, **deixa-se viver** em um tempo frio e diferente, o tempo do lado de fora do pulôver, está de joelhos e é belo estar assim, até que, pouco a pouco, **reconhecidamente entreabre os olhos** livres da baba azul da lã do lado de dentro [...]”.
(GORGA FILHO, 1974, p. 20)

“e **não quer** abrir os olhos e **espera** um segundo, dois segundos, **deixa-se** viver num tempo frio e diferente, o tempo de fora do pulôver, está ajoelhado e é bom ficar assim até que pouco a pouco **entreabre com gratidão os olhos** livres da baba azul da lã [...]”.
(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 18)

No exemplo 10, o autor emprega a locução verbal “se le ocorre pensar”, que remete a uma ideia repentina que passa pela mente do protagonista. Remy Gorga Filho mantém o monólogo interior, mas utiliza o verbo “pensar”, que dá um sentido mais vago⁴⁸ do que o sentido sugerido pelo verbo “ocorrir” do texto de partida⁴⁹. Como é possível observar no exemplo 10, Ari Roitman e Paulina Wacht fazem uso da expressão “lhe ocorre”, a qual tem um valor semântico mais preciso e mais próximo do verbo ocorrer⁵⁰.

Quanto à pontuação do texto de Cortázar, o autor faz uso de uma vírgula para separar orações coordenadas. As duas traduções desse trecho mantêm a pontuação e o ritmo do texto, e que não foram feitas alterações sintáticas para que a pontuação fosse mantida.

O exemplo 11 não diz respeito a um pensamento, que poderia ser interpretado como uma fala da personagem, devido ao uso do verbo “decir”, que está empregado na forma reflexiva, isto é, o personagem diz algo a ele mesmo. Entretanto, o texto não deixa claro se ele disse essas palavras em voz alta ou apenas conversou consigo mesmo em pensamento, mas a utilização reflexiva do verbo “decir” denota que se trata de um pensamento da personagem, o que também caracteriza o monólogo interior.

Neste caso, pode-se perceber que os tradutores fazem o inverso do que fizeram no exemplo 10. Gorga Filho emprega o verbo “dizer”, enquanto Roitman e Wacht utilizam o verbo pensar. A escolha de Gorga Filho está mais adequada, pois, ele também o emprega no modo reflexivo, com a expressão “diz a si mesmo”. O emprego desse verbo leva o leitor do texto de chegada a ter a sensação de que o personagem realmente disse isso em voz alta.

No que se refere à pontuação das traduções, o exemplo 12 evidencia que, novamente, as duas apresentam a mesma pontuação do texto de partida. Este trecho tampouco contém

48 Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa, 2009, p. 1530. Pensar ou combinar no espírito pensamentos ou ideias; refletir, reflexionar, raciocinar.

49 Diccionario de la lengua española. Dicho de una idea: venirse a la mente de repente y sin esperarla. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=Qu8oSco>>.

50 Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa, 2009, p. 1426. Vir à memória ou ao pensamento; lembrar.

orações subordinadas explicativas restritivas, nem apostos, nem locuções adiantadas, por isso, tanto a tradução de Gorga Filho quanto a de Roitman e Wacht apresentam a mesma estrutura sintática.

No trecho do exemplo 12, nota-se que o texto contém três formas verbais que ilustram decisões tomadas pelo protagonista de forma consciente: “no quiere”, “espera” e “se deja vivir”. Por mais que não sejam pensamentos *per se*, esses verbos denotam intenções da personagem, e por esse motivo a utilização do monólogo interior é a mais apropriada. Além dos verbos, o autor utiliza o advérbio “agradecidamente”, que se refere à ação de “entreabrir”. Nesse caso, é o advérbio que designa o modo como o personagem se sentia no momento em que executou a ação de entreabrir os olhos.

Com respeito às traduções dos verbos, verifica-se que as duas traduções apresentam os mesmos verbos: “não quer”, “espera” e “deixa-se viver”. Contudo, os tradutores divergem na escolha da tradução do advérbio “agradecidamente”. Remy Gorga Filho utilizou o advérbio “reconhecidamente”, remetendo ao sentido de reconhecimento e não de gratidão. Por outro lado, Roitman e Wacht preferiram utilizar a locução adverbial “com gratidão”, a qual é mais adequada neste caso, pois explicita o sentimento do personagem.

Ainda sobre o exemplo 12, pode-se perceber que, diferentemente dos exemplos 10 e 11, este é o único que contém apostos e que o autor não os separou por vírgulas. Neste caso, pode-se verificar novamente a tendência de cada tradutor no uso da pontuação: Gorga Filho separa os apostos por vírgulas, como se pode observar na expressão “pouco a pouco”, enquanto Roitman e Wacht, preferem não separar.

Portanto, a partir dos casos expostos nos exemplos 7 a 12, constata-se que no conto “No se culpe a nadie” o fantástico é subvertido na medida em que é o narrador quem conduz o leitor à dúvida, e que ela não é vivida pela personagem. A sensação de verossimilhança é causada pela pontuação irregular aliada ao monólogo interior, que mostram as intenções e sensações do personagem, e o levam até o leitor. Ao mesmo tempo, por ser uma situação quase tangível, a hesitação ocorre quando o narrador faz intrusões no texto e se coloca no lugar do leitor, fazendo com que o leitor vá até o personagem e tente resolver o seu problema.

4.3 O foco narrativo nas traduções de “La puerta condenada”

Retomando as considerações do capítulo 2, o narrador deste conto não é um narrador personagem, mas é um narrador que observa o relato “de fora”, e por isso narra em terceira pessoa. O autor faz uso tanto do discurso direto quanto do monólogo interior, e além disso,

introduz alguns comentários ao longo da narrativa que podem ser confundidos com intrusões do narrador, mas que de fato são pensamentos que provêm da personagem.

Pelo fato de o discurso direto estar presente apenas nos momentos em que o protagonista interage com um personagem específico (o recepcionista do hotel) e que esses diálogos não influem na construção da verossimilhança, nem da dúvida, esse discurso não é tomado como critério para esta análise. Em vez disso, é abordado o monólogo interior, a fim de colocá-lo em contraposição às “intrusões” do narrador, conforme ilustram os exemplos 13 a 16:

Exemplo 13

*Petrone **tuvo tiempo de ver** que era todavía joven, insignificante, y que se vestía mal como todas las orientales. (CORTÁZAR, p. 42)*

Petrone **teve tempo de ver** que ainda era jovem, insignificante, e que se vestia mal como todas as orientais.
(GORGA FILHO, 1974, p. 44)

Petrone **teve tempo de ver** que ainda era jovem, insignificante, e que se vestia mal como todas as uruguaios (*sic*).
(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 48)

Exemplo 14

*Al principio **había supuesto** que el edificio estaba destinado a hotel pero ahora se **daba cuenta** de que pasaba lo que en tantos hoteles modestos, instalados en antiguas casas de escritorios o de familia.
(CORTÁZAR, 1969, p. 44)*

No começo, **imaginara** que o edifício fora construído para ser hotel, mas agora **notava** que acontecia o mesmo que a tantos hotéis modestos, instalados em antigas casas comerciais ou de família.
(GORGA FILHO, 1974, pp. 45 e 46)

A princípio **supôs** que aquele prédio estava destinado a ser hotel, mas agora **entendia** que era como tantos hotéis modestos, instalados em antigos edifícios de escritórios ou de família.
(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 50)

Exemplo 15

*“Todo es muy bonito, pero el gerente me macaneó”, **pensaba** Petrone al salir de su cuarto.
(CORTÁZAR, 1969, p. 46)*

“Tudo é muito bonito, mas o gerente me enganou”, **pensava** Petrone ao sair do seu quarto.
(GORGA FILHO, 1974, p. 48)

“Tudo muito bonito, mas o gerente me enganou”, **pensava** Petrone ao sair do quarto.
(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 53)

Exemplo 16

*Sentándose en la cama se preguntó si lo mejor sería llamar al sereno para tener un testigo de que en esa pieza no se podía dormir.
(CORTÁZAR, 1969, p. 47)*

Sentando na cama, **pensou** se o melhor era chamar o rondante para ter uma testemunha de que nesse quarto não se podia dormir.
GORGA FILHO, 1974, p. 49)

Sentando-se na cama **se perguntou** se não seria melhor chamar o vigia noturno para ter uma testemunha de que não se podia dormir nesse quarto.
(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 54)

Os quatro exemplos apresentam formas diferentes de empregar o monólogo interior. Nelas, o narrador evidencia que esses pensamentos são do personagem Petrone. No exemplo 13, observa-se que o autor não utiliza nenhum verbo introdutor do discurso, mas fica claro que se trata de um pensamento de Petrone pelo uso da locução “tuvo tiempo de ver...”, e por referir-se diretamente ao personagem.

Tanto a tradução de Remy Gorga Filho (1974) quanto a de Ari Roitman e Paulina Wacht (2014) trazem a mesma locução como verbo principal: “teve tempo de ver...”, deixando claro para o leitor da língua de chegada que se trata de Petrone observando a sua vizinha e tecendo comentários a respeito dela em seus pensamentos. Pode-se verificar uma falha na tradução de “orientales” para “uruguaios”, visto que no caso do pensamento da personagem, ele se referia à sua vizinha, que era de origem japonesa, e além de tudo, a discordância de gênero e grau, já que se refere a uma pessoa do sexo feminino.

O exemplo 14 traz dois verbos introdutores ao pensamento da personagem. O primeiro deles é “había supuesto”, que explicita uma suposição do protagonista. As duas traduções trazem verbos que abarcam o sentido proposto pelo autor do texto de partida. Remy Gorga Filho utilizou “imaginara”, enquanto Roitman e Wacht utilizaram “supôs”. Apesar da diferença no tempo verbal escolhido, entende-se que o pretérito mais-que-perfeito do texto de Gorga Filho segue a linha editorial e a linguagem utilizada nos anos 1970 e se aproxima mais do pluscuamperfecto do espanhol. Entretanto, por se tratar de um texto narrado no passado, o pretérito perfeito empregado por Roitman e Wacht não modifica em nada o sentido passado pelo texto de partida, e condiz com a linguagem de hoje.

O segundo verbo que denota o monólogo interior no exemplo 14 é “se daba cuenta”. Este verbo marca o momento em que o personagem compreende que aquela porta divide o seu cômodo com o cômodo vizinho. Percebe-se que a tradução de Remy Gorga Filho apresenta o verbo “notava”, e que a de Ari Roitman e Wacht traz o verbo “entendia”. Ambos verbos dão um sentido conclusivo, mas “entendia” está mais adequado ao sentido de “se daba cuenta”⁵¹ do que “notava”⁵², já que não foi apenas uma percepção.

Já o exemplo 15 é um caso de monólogo interior que remete ao discurso direto: o pensamento do personagem é descrito como se fosse uma fala em discurso direto – ao invés de aparecer precedido pela conjunção “que”, como nos exemplos anteriores –, seguido do verbo “pensaba”. Por não ser uma fala e por não estar inserido em um diálogo, a utilização das aspas mostra ao leitor que aquele é o conteúdo exato do pensamento de Petrone.

O pensamento de Petrone também é apresentado entre aspas na tradução de Gorga Filho, seguido do verbo “pensava”. A estrutura também é mantida na tradução de Roitman e Wacht. Apesar da omissão do verbo “é” e do pronome “seu”, não há perda ou prejuízo algum para o entendimento dessa passagem, já que o contexto deixa implícito que Petrone saía do seu quarto.

O exemplo 16 expõe a utilização do verbo “se preguntó”. Este verbo não demonstra uma dúvida do personagem a respeito do fato sobrenatural em si, mas a respeito de como ele deveria reagir a esse fato. Na tradução de Remy Gorga Filho há uma repetição na sintaxe do texto, aproximando-se de uma tradução literal do texto de Cortázar. Entretanto, ele utiliza o verbo introdutor “pensou”, que pressupõe um pensamento qualquer, e se distancia do significado do verbo “se preguntó”, que remete a um questionamento. Roitman e Wacht, por sua vez, utilizam “se perguntou”, que está semanticamente mais alinhado ao texto de partida.

Além do monólogo interior, este texto traz algumas instâncias de “intrusão” do narrador. Entretanto, diferentemente do conto “No se culpe a nadie”, estes momentos não correspondem a um pensamento do narrador dirigindo-se ao leitor, mas a pensamentos do próprio protagonista que são expostos através da voz do narrador, como ilustram os exemplos 17 e 18:

Exemplo 17

La mujer estaba imitando el llanto de su hijo frustrado, consolando al aire entre sus manos vacías, tal vez con la cara mojada de lágrimas porque el llanto que fingía era a la vez su verdadero llanto, su grotesco dolor en la

51 Diccionario de la lengua española. Darse cuenta de algo: comprenderlo, entenderlo. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=BaAYElz|BaBHQBF>>.

52 Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa, 2009, p. 1411. Atentar ou reparar em; observar.

soledad de una pieza de hotel, protegida por la indiferencia y por la madrugada.
(CORTÁZAR, 1969, p. 48)

A mulher **imitava** o choro de seu filho frustrado, consolando o ar entre suas mãos vazias, **talvez** com o rosto molhado de lágrimas, porque o choro que fingia era a um tempo seu verdadeiro choro, sua grotesca dor, na solidão de um quarto de hotel, protegida pela indiferença e pela madrugada.
(GORGA FILHO, 1974, p.50)

A mulher **estava imitando** o choro de um filho frustrado, consolando o ar entre suas mãos vazias, **talvez** com o rosto molhado de lagrimas porque o choro que fingia também era o seu verdadeiro choro, a sua grotesca dor na solidão de um quarto de hotel, protegido pela indiferença e pela madrugada.
(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 55)

Cabe ressaltar que os exemplos 17 e 18 não ilustram o uso de um discurso “indireto-livre”, já que o texto de partida evidencia ao leitor quem é o personagem e quem é o narrador. Compreende-se que, diferentemente dos exemplos 7, 8 e 9 em que a dúvida era do leitor e ele era levado pelo narrador àquelas indagações, os comentários de Petrone proferidos pela voz do narrador são uma forma de levar o personagem principal até o leitor.

Conforme demonstrou a análise no estágio da microestrutura, a seleção de palavras é um ponto importantíssimo para a construção da verossimilhança do texto de partida. Nos dois exemplos, o autor faz uso da expressão “tal vez”, que corresponde a uma dúvida do protagonista, visto que é ele quem está separado do outro cômodo por uma parede e uma porta e não consegue ver absolutamente nada.

O exemplo 17 demonstra o momento em que Petrone – enfurecido por causa da insônia –, ouviu o choro da criança pela porta condenada e começou a supor que era a vizinha que estava imitando esse choro, já que, segundo o funcionário do hotel, essa mulher vivia só. Nesta passagem, não há nenhum verbo que indique que se trata de uma suposição de Petrone, mas o leitor pode inferir pelo contexto.

A afirmação “la mujer estaba imitando el llanto de su hijo frustrado...” não pode ser confirmada pelo leitor, mas acaba soando como uma resposta para a angústia de Petrone e como uma solução para o mistério do choro da criança que não existia. O autor emprega então a locução “estaba imitando” porque o verbo *estar* pressupõe *estado* e o gerúndio denota uma ação em andamento, isto é, Petrone imaginou que esse era o estado em que se encontrava aquela mulher naquele momento: chorosa, dolorida e frustrada pela perda de um filho.

Constata-se que este é um dos recursos que o autor utiliza para subverter o fantástico tradicional: o conto está narrado no passado, mas o momento da narrativa é entendido como o presente dos personagens, em vez de ser o presente do leitor. Desta forma o leitor é instigado a ler o relato até o final para saber se encontrará uma resposta.

As traduções trazem como verbo principal o verbo “imitar”, no entanto, Remy Gorga Filho deu preferência ao verbo no pretérito imperfeito do indicativo: *imitava*. Este tempo verbal pressupõe, muitas vezes, um hábito num passado distante. Roitman e Wacht, por sua vez, utilizam “estava imitando”, mais alinhado ao texto de partida. O exemplo 18, por outro lado, trata de uma ação imaginada pelo protagonista:

Exemplo 18

Llevaba aquí mucho tiempo... Era una enferma, tal vez, pero inofensiva.
(CORTÁZAR, 1969, p. 50)

Estava aqui há muito tempo... Era uma doente, talvez, mas inofensiva.
(GORGA FILHO, 1974, p. 52)

Estava aqui há muito tempo... Era uma doente, talvez, mas inofensiva.
(ROITMAN; WACHT, 2014, p. 57)

O exemplo 18 apresenta uma conclusão a que Petrone chega como um modo de tentar compreender por que ouvia aquele choro, e como uma forma de diminuir a sua angústia, responsabilizava a mulher. O uso da locução adverbial “tal vez” confirma que se trata de um pensamento da personagem. Outro fator relevante, apesar de ser o único momento em que o autor faz isso no texto de partida, é o fato de marcar a oração “*llevaba aqui mucho tiempo*” em itálico [na edição de 1969]. Pode-se inferir que o autor pretendia enfatizar o fato de que Petrone se referia à mulher enquanto pensava e que disse essas palavras em voz alta, por isso o grifo. As duas traduções apresentam as mesmas estruturas, tanto no âmbito da sintaxe quanto na pontuação, além de também grifarem a primeira oração com itálico. A partir dessa hesitação do personagem, o leitor também passa a duvidar.

Entretanto, ao final do conto, a mulher deixa o hotel, provavelmente incomodada com o comportamento de Petrone. Devido à partida dela, deduzir que não era a mulher que provocava aqueles ruídos, porém não há maneira de confirmar se o protagonista sonhou ou imaginou aqueles eventos.

Essa dúvida é o que mantém o conto no gênero fantástico, e que ela é construída por meio dessas intrusões do narrador, que se vale dos pensamentos do protagonista para

implantar a hesitação no leitor. Embora esteja narrado no passado, destaca-se que o foco narrativo é em terceira pessoa, ou seja, o narrador não é um personagem. Por isso, diferentemente de “Casa tomada”, em que se constatou um relato pessoal, neste conto há um relato pelos olhos de um narrador que vê “de fora”, apesar de ter acesso aos pensamentos do protagonista.

Como exposto anteriormente, a seleção de palavras é o que marca o monólogo interior, bem como os comentários do narrador neste conto. Constata-se a partir dos exemplos 13 a 18 que as traduções apresentam o mesmo foco narrativo e o discurso presentes no conto de Cortázar. Entretanto, observa-se que Ari Roitman e Paulina Wacht se mantiveram mais alinhados ao texto de partida, já que selecionaram verbos que se aproximavam mais do campo semântico dos verbos utilizados pelo autor argentino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, foram analisadas seis traduções de três contos fantásticos do escritor argentino Julio Cortázar: “Casa tomada”, publicado pela primeira vez em 1946 na revista *Sur* e em 1951 na coletânea *Bestiario*; “No se culpe a nadie” e “La puerta condenada”, integrantes de *Final del Juego*, que teve sua primeira publicação em 1956 com nove contos pela editora mexicana Los presentes; sua segunda edição é de 1964, pela editora portenha Sudamericana, com 9 contos adicionais, os quais incluem “No se culpe a nadie”.

A escolha desses contos se deu a partir da percepção que, embora à primeira vista os três contos pareçam distintos em termos de estrutura narrativa, o autor utiliza o foco narrativo do texto como um meio de, simultaneamente, criar uma sensação de realidade no seu leitor e de fazê-lo duvidar dos fatos narrados. É por meio do ponto de vista do narrador que o autor leva o personagem principal até o leitor ou vice-versa.

No Capítulo 1, foi abordado o arcabouço teórico da dissertação. Tendo em vista que esta dissertação descreveu traduções com ênfase no produto e na sua recepção no sistema literário de chegada, o marco teórico em que ela se encontra é o dos Estudos descritivos da tradução (*Descriptive translation studies*). Dentro desta abordagem, para debater a respeito do papel da tradução no sistema literário brasileiro e de como se dá a relação entre sistemas literários periféricos, esta dissertação também se fundamentou na Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990).

O Capítulo 2 discorreu a respeito de teoria literária para melhor compreender o estilo de Julio Cortázar e como o sobrenatural é abordado em seus contos. Primeiramente, com base em Tzvetan Todorov (1968/2014), Roland Barthes (2013) e Selma Calasans Rodrigues (1998), foi explicitado o que é a literatura fantástica, e posteriormente, foi feito um recorte para a literatura hispano-americana do século XX, em que foram feitas algumas considerações acerca do movimento literário Realismo Mágico (ou Realismo Maravilhoso). Por fim, a última seção tratou especificamente sobre o autor Julio Cortázar, apresentando a vida e a obra do autor, o contexto histórico e geográfico em que ele se encontrava, bem como o desenvolvimento de seu estilo de escrita.

No capítulo três, foram feitas as descrições das traduções, que tomaram como base o esquema de descrição de traduções literárias proposto por José Lambert e Hendrik Van Gorp

(1985), o qual está dividido em quatro estágios de investigação: dados preliminares, macroestrutura, microestrutura e contexto sistêmico.

Na etapa dos dados preliminares, foi feito um levantamento dos elementos extratextuais que acompanham e descrevem a tradução. Os dados preliminares permitiram verificar se o texto traduzido está acompanhado de algum texto introdutório acerca do processo de tradução e da obra de partida. Além disso, foi possível constatar qual é o grau de visibilidade dado aos tradutores no sistema literário de chegada.

A partir dos dados obtidos nesse estágio, percebeu-se que é dada pouca visibilidade aos tradutores. Seus nomes não constam nas capas das obras, apenas nas folhas de rosto e nas páginas com informações catalográficas. Além disso, nenhuma das duas coletâneas contam com prefácios, introduções ou posfácios. Quanto a notas de rodapé, as edições de 1970 contam com notas explicativas. Entretanto, não se verificou o uso de notas de rodapé nos contos analisados nesta dissertação.

No estágio da macroestrutura, foram colhidos os dados a respeito da estrutura geral das traduções: buscou-se constatar se os textos traduzidos possuem a mesma forma do texto de chegada, se estão divididos em parágrafos e se o tipo de discurso foi mantido. Verificou-se nas análises desse estágio que todas as traduções respeitam a estrutura dos textos.

As traduções de “Casa tomada” contêm a mesma quantidade de parágrafos e diálogos presentes no texto de partida. No caso das traduções de “No se culpe a nadie”, tanto a de Gorga Filho quanto a de Roitman e Wacht respeitaram a estrutura do relato e mantiveram um único parágrafo, porém Remy Gorga Filho realizou algumas rupturas nas orações longas, sendo que o seu texto contém 7 orações a mais do que o texto de Cortázar. Acerca das traduções de “La puerta condenada”, ambas apresentam as mesmas estruturas do texto de partida.

No estágio de investigação da microestrutura, descreveu-se as traduções seguindo alguns critérios mais específicos, como seleção de palavras e a pontuação. No conto “Casa tomada” o autor faz o uso de parênteses para fazer comentários alheios à trama, que determinam o tom do texto obscuro, e fazem uma pausa no discurso. Constatou-se que ambas traduções trazem essas frases também separadas por parênteses, reforçando a pausa.

No caso de “No se culpe a nadie”, a pontuação utilizada neste conto marca o ritmo do texto e este ritmo está relacionado à semântica do conto como um todo, de modo que quanto mais rápida e sufocante é a leitura do texto, mais o leitor se aproxima da aflição vivida pela personagem. Por isso, pausas médias ou longas, por exemplo, as quais exigiriam ponto-e-vírgula ou ponto final, não são marcadas ou são separadas apenas por vírgulas.

Ao longo da análise comparativa, verificou-se que a tradução de Remy Gorga Filho segue a tendência de utilizar o uso padrão da língua portuguesa no que se refere à pontuação, sobretudo as orações apositivas e explicativas. Na tradução de Ari Roitman e Wacht, observa-se a tendência em modificar a ordem sintática das orações. Dessa forma, foi possível manter a pontuação proposta pelo texto de partida e gerar no leitor a mesma sensação vivida pelo personagem principal.

Quanto ao conto “La puerta condenada”, enfatizou-se a seleção vocabular, como o título, que faz alusão ao elemento sobrenatural da trama, bem como o uso da palavra “niño” e o emprego de topônimos.

Acerca do elemento sobrenatural, verificou-se que as duas traduções publicadas apresentam diferentes seleções vocabulares: o texto de Remy Gorga Filho traz o adjetivo “incomunicável”, já o de Ari Roitman e Paulina Wacht traz “interditada”, e todos eles levaram essa escolha aos seus títulos, tirando essa carga sobrenatural que paira sobre o termo escolhido no texto de partida.

Outro elemento narrativo que está atrelado ao fato sobrenatural deste conto, mas que também denota o estilo e a escolha de vocabulário do autor, é “o menino”, o qual acaba sendo também um personagem durante boa parte do relato, até que se confirma sua inexistência. Acredita-se que a escolha desse substantivo para denotar a primeira vez em que o personagem ouve o choro não foi ao acaso, já que no espanhol rio-platense, é mais comum referir-se às crianças de modo geral como “criatura”, e “niño” enfatiza o fato de se tratar de um menino.

Percebeu-se que tanto a tradução de Gorga Filho quanto a de Wacht apresentam a palavra criança para referir-se ao menino, o que acaba diminuindo a experiência do leitor, visto que ele não hesita, isto é, não se pergunta como o protagonista sabe que se trata de um menino. Dessa forma o texto não fica tão dúbio.

Quanto às traduções de topônimos, que ajudam a criar o efeito de real da narrativa, observou-se que quase todos os topônimos foram traduzidos. Acredita-se que, ao traduzir esses topônimos, os tradutores diminuíram levemente o efeito de realidade do texto, e acabaram ficando invisibilizados. A utilização dos nomes com a grafia em espanhol seria uma forma de levar o leitor da língua de chegada até o autor.

O último estágio da pesquisa do esquema descritivo de Lambert e Van Gorp é o contexto sistêmico, em que foram consultados periódicos, revistas e jornais, a fim de constatar como foi a recepção das traduções de Julio Cortázar. A partir dos dados obtidos nesse estágio, também se debateu a respeito da relevância da crítica feita a respeito da obra de Julio Cortázar em sistemas literários centrais. Verificou-se que nos anos 1970 a mídia brasileira expunha

Cortázar como um autor que estava emergindo nos sistemas literários estadunidense e europeu, visto que suas obras estavam sendo traduzidas e adaptadas para outras linguagens, como a cinematográfica. Acredita-se que, como ressalta Even-Zohar (1990), essa interferência de um sistema literário central contribuiu para que o nosso sistema literário importasse a obra de Julio Cortázar.

No capítulo 4, foi analisado o foco narrativo das traduções, e buscou-se determinar se o ponto de vista dos contos, bem como o seu tipo de discurso, foi mantido nas traduções. Os critérios utilizados foram a seleção vocabular, particularmente os verbos introdutórios de discurso, bem como a pontuação dos textos, que já havia sido analisada no capítulo 3.

Conforme dito anteriormente, o conto “Casa tomada” está narrado em primeira pessoa, e esse narrador é observador, isto é, ele não tem acesso aos pensamentos da irmã. O autor evidencia isso por meio do monólogo interior, com a utilização de verbos que denotam pensamentos e sensações de dúvida. O discurso direto é utilizado nos momentos cruciais da narrativa, em que o autor emprega diálogos para tornar a leitura mais rápida e assim, destacar ao leitor que os personagens precisavam decidir rapidamente.

Constatou-se a partir dos dados obtidos que tanto a tradução de Remy Gorga Filho quanto a de Roitman e Wacht apresentam o discurso direto e o monólogo interior, presentes no texto de partida. Entretanto, os verbos presentes na tradução de Gorga Filho estão mais alinhados ao texto de partida, dado que possuem cargas semânticas semelhantes às dos verbos utilizados por Cortázar e reforçam a desconfiança e a hesitação no leitor.

No caso de “No se culpe a nadie”, o fantástico é subvertido na medida em que é o narrador quem conduz o leitor à dúvida, e que ela não é vivida pela personagem. A sensação de verossimilhança é causada pela pontuação irregular aliada ao monólogo interior, que mostram as intenções e sensações do personagem, e o levam até o leitor. Ao mesmo tempo, por ser uma situação quase tangível, a hesitação ocorre quando o narrador faz intrusões no texto e se coloca no lugar do leitor, fazendo com que o leitor vá até o personagem e tente resolver o seu problema.

Verificou-se que as duas traduções são inconsistentes quanto à seleção vocabular. Há algumas instâncias em que a tradução de Remy Gorga Filho está mais alinhada ao texto de partida, e há outros casos em que isso fica mais evidente nas traduções de Roitman e Wacht. Os verbos introdutórios de discurso que denotam atos de fala, por exemplo, nem sempre são traduzidos pelos seus correspondentes em português. Tanto Gorga Filho quanto Roitman e Wacht empregam, em alguns casos, verbos que denotam sentidos mais vagos do que os verbos utilizados por Cortázar.

Entretanto, um dos recursos mais utilizados por Cortázar neste conto é a pontuação. Remy Gorga Filho, embora isso não fique tão marcado nos momentos de intrusão do narrador, em alguns exemplos é possível perceber que o tradutor tende a alterar a pontuação no texto de chegada. Acredita-se que, pelo fato de manter a pontuação da tradução mais próxima à pontuação empregada por Cortázar, as traduções de Roitman e Wacht estão mais alinhadas aos textos de partida.

O conto “La puerta condenada”, por sua vez, se mantém o conto no gênero fantástico graças à sensação de hesitação que das intrusões de um narrador que se vale dos pensamentos do protagonista para implantar a hesitação no leitor. Como exposto anteriormente, a seleção de palavras é o que marca o monólogo interior, bem como os comentários do narrador neste conto.

Observou-se a partir dos dados obtidos que as traduções apresentam o mesmo foco narrativo e o discurso presentes no conto de Cortázar. Entretanto, verificou-se que Ari Roitman e Paulina Wacht se mantiveram mais alinhados ao texto de partida, já que selecionaram verbos que se aproximavam mais do campo semântico dos verbos utilizados pelo autor argentino.

Com base nos dados obtidos nas análises realizadas nos capítulos 3 e 4 desta dissertação, acredita-se que, devido à manutenção da pontuação dos textos e pela seleção vocabular mantida em quase todos os exemplos que evidenciavam o foco narrativo dos textos, a tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht contém mais elementos formais que garantem a manutenção da sensação de verossimilhança e da hesitação no leitor.

No caso das traduções de Remy Gorga Filho, elas estão estruturadas de forma semelhante aos textos de Cortázar. Entretanto, a sua tendência em alterar a pontuação dos textos ocasiona uma quebra de ritmo. Além disso, o tradutor emprega em menor quantidade os verbos introdutórios de discurso correspondentes aos verbos utilizados por Cortázar, o que acarreta uma diminuição das instâncias em que o narrador joga com o leitor para levá-lo a sensações de verossimilhança e hesitação características do gênero fantástico.

Com esta dissertação, objetiva-se fornecer uma contribuição para os estudos literários, bem como para os estudos da tradução, além da expansão no interesse em estudos descritivos da tradução com ênfase nas relações entre as literaturas argentina e brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKER, Mona. **The Routledge encyclopedia of translation studies**. Nova York: Routledge, 2001.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **O efeito de real**. In: BARTHES, Roland, et al. *Literatura e semiologia: Pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 38. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa-renúncia do tradutor**. Tradução de Susana Kampff Lages. In: BRANCO, Lucia Castello (org). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica**. Tradução de Maria Emilia Pereira Chamut. Bauru: EDUSC, 2002.

_____. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2. ed. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

CHESTERMAN, Andrew. The Name and Nature of Translator Studies. **Hermes**, n. 42, 2009. p. 13-22.

Correio da manhã. 28 e 29.03.71.

Correio da manhã. 19.08.71.

CORTÁZAR, Julio. **Bestiario**. Buenos Aires: Sudamericana, 1951.

_____. **Bestiário**. Tradução de Remy Gorga filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

_____. **Bestiário**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

_____. **Final del Juego**. 8. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

_____. **Final do Jogo**. Tradução de Remy Gorga filho. 3. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1974.

_____. **Final do Jogo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

_____. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigueli Jr. e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DICIONÁRIO DE TRADUTORES LITERÁRIOS NO BRASIL. Disponível em: <<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/index.htm>>. Acesso em: 05 nov. 2016.

El País. Sem data.

El País. 08 de outubro de 2013.

El País. 07 de janeiro de 2014.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. **Poetics Today**, v. 11, n. 1, 1990.

_____. O “sistema literário”. Tradução de Luis Fernando Marozo e Yanna Karlla Cunha. **Translatio**, n. 5, 2013, pp. 22-45.

_____. A posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário. Tradução de Leandro de Ávila Braga. **Translatio**. n. 3, 2012. pp. 3-10.

FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4. ed. Curitiba: Positivo, 2009.

FURLAN, Mauri. Brevíssima história da teoria da tradução no ocidente: I. Os romanos. **Cadernos de tradução**. v. 2. n. 8. Florianópolis: UFSC, 2001.

Gazeta do povo. 22.06.14.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

HERMANS, Theo. **Translation Studies and a New Paradigm**. In: HERMANS, Theo. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Nova York: Routledge, 1985.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. **On describing translations**. In: HERMANS, Theo. *The manipulation of literature: Studies in literary translation*. Nova York: Routledge, 1985.

La Nación. 28 de junho de 2013.

Luta Democrática. 29 e 30 de agosto de 1971.

LEFEVERE, André. **Why waste our time on rewrites?** In: HERMANS, Theo. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation.* Nova York: Routledge, 1985.

_____. **Translation, rewriting and the manipulation of literary fame.** Nova York: Routledge, 1992.

LEITE, Ligia C. M. **O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão).** 8. ed. São Paulo: Ática, 1997.

MORENO, Cláudio. **Guia prático do português correto.** Porto Alegre: L&PM, 2011.

NEGRONI, Maria Marta; PÉRGOLA, Laura; STERN, Mirta. **El arte de escribir bien en español.** Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.

NEWMARK, Peter. **A Textbook of Translation.** Londres: Prentice Hall, 1988.

O Globo. 23 de dezembro de 2014.

PREGO, Omar; CORTÁZAR, Julio. **O fascínio das palavras: Conversas com Julio Cortázar.** Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la lengua española.** Disponível em: <<http://www.rae.es>>. Acesso em: 05 mai. 2017.

_____. **Diccionario panhispánico de dudas.** 2005. Disponível em: <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd>>. Acesso em: 13 mai. 2017.

_____. **Nueva gramática de la lengua española.** 2009. Disponível em: <<http://aplica.rae.es/grweb/cgi-bin/buscar.cgi>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

_____. **Nueva gramática de la lengua española: Manual.** Madrid: Espasa, 2010.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico.** São Paulo: Ática, 1988.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários.** 7. ed. São Paulo: Ática, 2007.

STANDISH, Peter. **Understanding Julio Cortázar.** 5. ed. Columbia: University of South Carolina Press, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. **As categorias da narrativa literária**. In: _____, et al. Análise estrutural da narrativa. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

TOURY, Gideon. **A rationale for descriptive translation studies**. In: HERMANS, Theo. The manipulation of literature: Studies in Literary Translation. Nova York: Routledge, 1985.

_____. **Descriptive translation studies and beyond**. Amsterdam: Benjamin, 1995.