



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM



JENNIFER SIQUEIRA DE ARAÚJO

INFÂNCIA E MORTE EM NARRATIVAS DE SILVINA OCAMPO

Análise e tradução de quatro textos do livro *Viaje Olvidado*

CAMPINAS

2019

JENNIFER SIQUEIRA DE ARAÚJO

INFÂNCIA E MORTE EM NARRATIVAS DE SILVINA OCAMPO

Análise e tradução de quatro textos do livro *Viaje Olvidado*

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras – Português.

Orientadora: Prof^a Dr^a Miriam Viviana Gárate

CAMPINAS

2019

FICHA CATALOGRÁFICA

*Dedico este trabalho aos meus pais, Ronaldo e Sandra, e
ao Vitor, meu companheiro de todos os dias.*

RESUMO

O presente trabalho dedica-se ao estudo de parte da literatura de Silvina Ocampo, escritora argentina que viveu entre os anos de 1903 e 1993. Seu objetivo principal é contribuir para a divulgação da obra da autora entre leitores brasileiros a partir da exposição e da discussão de pontos relevantes da vida e da obra da autora, além da tradução de quatro contos de seu primeiro livro, *Viaje Olvidado* (1937): *Cielo de claraboyas*, *El retrato mal hecho*, *Los funámbulos* e *Las dos casas de Olivos*. Os textos foram escolhidos porque têm dentre seus núcleos temáticos recorrentes a relação entre infância e morte abordada de forma pouco convencional para a época em que os contos foram publicados. Ademais, a tradução foi pensada como fundamental, pois a língua pode ser uma das principais barreiras para o acesso do leitor a um escritor de outra nacionalidade e, atualmente, existem pouquíssimas traduções dos textos de Silvina Ocampo para o português. Sendo assim, após realizar diversas leituras, optamos por tratar os seguintes aspectos: breve biografia da autora e influência de suas relações interpessoais; discussão sobre o gênero literário em que sua escrita é habitualmente enquadrada e sobre a singularidade de sua obra; análise dos contos a partir da temática da infância; tradução dos textos, apresentação do aporte teórico que fundamenta o exercício da tradução e discussão de algumas escolhas tradutórias.

Palavras-chave: Silvina Ocampo; Tradução; Infância; Literatura Argentina.

RESUMEN

El presente trabajo está dedicado al estudio de la literatura de Silvina Ocampo, escritora argentina que vivió entre 1903 y 1993. Su objetivo principal es contribuir a la difusión de la autora entre los lectores brasileños a partir de la exposición y discusión de puntos relevantes de la vida y la obra de la autora, así como la traducción de cuatro cuentos de su primer libro, Viaje Olvidado (1937): Cielo de claraboyas, El retrato mal hecho, Los funámbulos y Las dos casas de Olivos. Los textos fueron elegidos porque poseen entre sus temas recurrentes la relación entre infancia y muerte abordada de manera poco convencional para el momento en que los cuentos fueron publicados. Además, la traducción fue considerada fundamental, ya que el idioma puede ser una de las principales barreras para el acceso del lector a un escritor de otra nacionalidad y actualmente hay muy pocas traducciones de los textos de Silvina Ocampo al portugués. Así, después de realizar varias lecturas, elegimos abordar los siguientes aspectos: breve biografía de la autora e influencia de sus relaciones interpersonales; discusión sobre el género literario en el que generalmente se encuadra su escritura y la singularidad de su trabajo; análisis de los cuentos a partir de la temática de la infancia; traducción de los textos, presentación de la base teórica que subyace al ejercicio de traducción y discusión de algunas opciones de traducción.

Palabras clave: Silvina Ocampo; Traducción; Infancia; Literatura Argentina.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: O caráter imagético em Cielo de Claraboyas	44
Quadro 2: A questão metonímica em Cielo de Claraboyas.....	45
Quadro 3: Exemplo de anomalia sintática em Cielo de Claraboyas.....	45
Quadro 4: As diferentes traduções para desnudo	46
Quadro 5: O vocabulário de costura em El retrato mal hecho.....	47
Quadro 6: A expressão cintura suelta de naufraga	48
Quadro 7: Albricoque em lugar de damasco	48
Quadro 8: un acomodador	49
Quadro 9: Anomalia sintática em Los funámbulos	49
Quadro 10: Para evitar a redundância	50
Quadro 11: Manutenção de palavras do original.....	50

SUMÁRIO

Introdução	8
PARTE I: CONHECENDO A VIDA E ESTUDANDO A OBRA DE SILVINA OCAMPO	9
1.1. Silvina Ocampo: mulher, argentina e escritora.....	9
1.2. A influência das relações pessoais	11
1.3. O gênero fantástico e a singularidade literária da obra ocampiana.....	14
1.4. O insólito ocampiano	20
1.5. Uma infância pouco convencional.....	24
PARTE II: A TRADUÇÃO E SEUS ASPECTOS TEÓRICOS E PRÁTICOS	31
2.1. Tradução e reconhecimento.....	31
2.2. Fundamentação teórica.....	33
2.3. Os contos traduzidos.....	34
2.3.1. <i>Céu de claraboias</i>	35
2.3.2. <i>O retrato mal feito</i>	37
2.3.3. <i>Os acrobatas</i>	38
2.3.4. <i>As duas casas de Olivos</i>	40
2.4. O processo tradutório: escolhas e soluções.....	43
2.4.1. Comentários sobre <i>Céu de claraboias</i>	43
2.4.2. Comentários sobre <i>O retrato mal feito</i>	47
2.4.3. Comentários sobre <i>Os acrobatas</i>	48
2.4.4. Comentários sobre <i>As duas casas de Olivos</i>	49
Considerações finais	51
Referências Bibliográficas	53
APÊNDICE A – Quadro comparativo entre o texto original e sua respectiva tradução: Cielo de claraboyas (<i>Céu de claraboias</i>).....	55
APÊNDICE B – Quadro comparativo entre o texto original e sua respectiva tradução: El retrato mal hecho (<i>O retrato mal feito</i>)	60
APÊNDICE C – Quadro comparativo entre o texto original e sua respectiva tradução: Los funámbulos (<i>Os acrobatas</i>)	64
APÊNDICE D – Quadro comparativo entre o texto original e sua respectiva tradução: Las dos casas de Olivos (<i>As duas casas de Olivos</i>)	69
APÊNDICE E – Lista completa das obras de Silvina Ocampo.....	75

Introdução

O presente trabalho tem como principal objeto de estudo parte da literatura de Silvina Ocampo, escritora argentina que viveu entre os anos de 1903 e 1993. Seu objetivo principal é contribuir para a divulgação da autora entre os leitores brasileiros, visto que o conhecimento de sua obra é bastante limitado no país quando comparado a outros escritores pertencentes à mesma época e à mesma nacionalidade de Silvina. Dessa forma, a apresentação será feita a partir da exposição e da discussão de pontos relevantes da vida e da obra da autora e da tradução de quatro contos de seu primeiro livro, *Viaje Olvidado* (1937), a saber *Cielo de claraboyas*, *El retrato mal hecho*, *Los funámbulos* e *Las dos casas de Olivos*. Esses contos foram agrupados porque têm dentre seus núcleos temáticos recorrentes a relação entre infância e morte abordada de forma pouco convencional para a época em que foram publicados e, até mesmo, para a contemporaneidade.

Ademais, a tradução dos textos foi pensada como fundamental, pois a língua pode ser uma das principais barreiras para o acesso de um leitor a um escritor de outra nacionalidade e, atualmente, existem pouquíssimas traduções da obra de Silvina Ocampo para o português. Além disso, consideramos o exercício de tradução uma atividade relevante para a formação acadêmica. Sendo assim, após realizar diversas leituras, optamos por tratar os seguintes aspectos: i) breve biografia da autora e influência de suas relações interpessoais; ii) discussão sobre o gênero literário em que sua escrita é habitualmente enquadrada e sobre a singularidade de sua obra; iii) análise dos contos a partir da temática da infância; iv) apresentação do aporte teórico que fundamenta o exercício da tradução; v) tradução dos textos para o português brasileiro; vi) exposição das soluções encontradas ao longo do processo tradutório que justificam as escolhas feitas.

PARTE I: CONHECENDO A VIDA E ESTUDANDO A OBRA DE SILVINA OCAMPO

1.1. **Silvina Ocampo: mulher, argentina e escritora.**

Com essas três características, gênero, origem e ocupação, começamos a aproximar-nos um pouco dessa autora que, com seu talento e sua *rareza*, inquietou, e ainda inquieta, leitores e estudiosos de sua obra. Ao digitar o nome Silvina Ocampo em diferentes sites e fontes biográficas, vemos, não raro, que a história de sua vida é fortemente atrelada a outros nomes, o que faz com que, antes mesmo do final da segunda linha, o texto biográfico passe a focar os feitos e realizações de terceiros, priorizando, muitas vezes, suas relações familiares, conjugal e de amizade em detrimento de sua obra. Dessa forma, o objetivo dessa seção é, primeiramente, fazer um breve panorama sobre a vida e a obra de Silvina Ocampo, apresentando a autora ao leitor que possivelmente ainda não a conheça, para que, em seguida, discutamos com mais detalhes as implicações causadas por essas presenças habitualmente destacadas em sua vida.

Nascida em Buenos Aires, em 28 de julho de 1903, Silvina Inocencia Ocampo pertenceu a uma importante família da alta burguesia argentina, o que lhe proporcionou uma formação bastante completa, com um professor de espanhol, um de italiano e três tutoras, uma francesa e duas inglesas, fazendo com que Silvina e suas irmãs aprendessem a ler e escrever em inglês e francês antes mesmo de fazê-lo em espanhol. Esse predomínio de línguas estrangeiras sobre a língua materna, anos depois, foi considerado um traço distintivo na escritura ocampiana, visto que, muitas vezes, o conflito entre as línguas materna e estrangeira é responsabilizado, em parte, pelos possíveis sentidos atribuídos às narrativas de Silvina (PODLUBNE, 2006). Além disso, desde a infância, teve aulas de desenho e, em sua juventude, dedicou-se aos estudos das Artes Plásticas em Paris, antes de sua consolidação como escritora, tendo tido como tutores Giorgio de Chirico, precursor do Surrealismo, e Fernand Léger, pintor cubista de destaque na França. Quando regressou a Buenos Aires, continuou dedicando-se à pintura e fez várias exposições, coletivas e individuais. Anos depois, a participação de Silvina no grupo fundador da revista *Sur*, em 1931, foi de significativa importância para o estreitamento das relações entre a

autora e o mundo da literatura, pois foi nesse periódico que apareceram seus primeiros contos, poemas e traduções.

Em 1937, Silvina Ocampo publicou seu primeiro livro, *Viaje Olvidado*, no qual já aparecem traços e temas característicos de sua obra como um todo, que foram desenvolvidos e aperfeiçoados ao longo dos anos de produção literária da autora. A obra, composta por relatos breves, será estudada mais detalhadamente no decorrer deste trabalho a partir da leitura, tradução e análise dos quatro contos selecionados. Pouco tempo depois, colaborou com a organização de duas antologias, *Antología de la literatura fantástica* (1940) e *Antología poética argentina* (1941), sendo a primeira, como veremos posteriormente, motivo de questionamentos quanto ao papel dessa obra em sua trajetória como escritora, bem como em sua recepção crítica anos depois. Em seguida, publicou os livros de poemas *Enumeración de la Patria* (1942) e *Espacios métricos* (1945), uma novela policial escrita a quatro mãos, *Los que aman, odian* (1946) e o livro de relatos breves *Autobiografía de Irene* (1948). Com o passar dos anos, a obra de Silvina Ocampo foi se tornando cada vez mais extensa, com a publicação de outros vários livros¹ de poemas, relatos breves, novelas, antologias e, até mesmo, livros infantis e uma peça teatral. Dentre tantas publicações, algumas foram reconhecidas por meio de prêmios, tendo obtido: o Prêmio Nacional de Poesia, em 1953, com o livro *Los nombres* (1953); o Prêmio Municipal de Literatura, em 1954, com *Espacios métricos* (1945); e o segundo Prêmio Nacional de Poesia, em 1962, com o livro *Lo amargo por dulce* (1962).

As publicações dos livros *Y así sucesivamente* (1987) e *Cornelia frente al espejo* (1988) foram as últimas da vida de Silvina, pois coincidiram com a aparição da doença de Alzheimer, que a deixou completamente impossibilitada de exercer suas faculdades mentais nos últimos três anos de sua vida, levando-a à morte em 14 de dezembro de 1993. Com um total de 31 livros lançados durante toda a sua vida, a obra da autora conta ainda com textos coletados postumamente, que reúnem de poemas a novelas curtas, que nunca haviam sido publicados em forma de livro. Desse modo, em 2006, foram publicados *Inventiones del recuerdo*, autobiografia escrita em verso livre, e *Las repeticiones*, uma coletânea de contos inéditos que inclui duas novelas curtas: *El vidente* e *Lo mejor de la familia*. Em 2007, foi publicada, na

¹ Lista completa de títulos no Apêndice E

Argentina, a novela *La torre sin fin*, já em 2008 apareceu *Ejércitos de la oscuridad*, volume composto por textos diversos, e em 2010 foi publicado *La promesa*, romance que Ocampo começou a escrever em 1963 e terminou somente por volta de 1988 e 1989, após longos intervalos e várias reescritas.

1.2. A interferência das relações pessoais

Como dito a princípio, durante boa parte de sua vida, Silvina Ocampo foi ofuscada pela presença de alguns nomes aos quais estava associada de diferentes formas, mas que tinham forte relação entre si, principalmente por fazerem parte do grupo fundador da revista *Sur*: sua irmã mais velha e fundadora da revista, Victoria Ocampo; seu marido e também escritor Adolfo Bioy Casares; e seu amigo Jorge Luis Borges, nome de grande destaque na literatura argentina. Vale ressaltar, entretanto, que a personalidade reservada de Silvina Ocampo também foi significativa para que sua imagem fosse colocada em segundo plano no cenário literário e cultural argentino da época, pois, como relata Mariana Enríquez em seu livro biográfico *La hermana menor* (2014), Victoria era popular, midiática, política, enquanto Silvina era tímida, antissocial, reclusa, tinha fobia de sua imagem e preferia circular em rodas íntimas. Segundo depoimentos coletados por Enríquez, essa espécie de opacidade voluntária de Silvina garantia a liberdade de sua vida íntima e criativa, pois muitos de seus textos eram extremamente estranhos, difíceis de rotular e causavam intenso desconforto para a época.

Uma mostra desse desconforto é o que podemos ver na resenha de *Viaje Olvidado* publicada por Victoria Ocampo na revista *Sur* logo após o lançamento do livro. Para Victoria, o primeiro livro de Silvina tem qualidades e defeitos equivalentes, defeitos estes que talvez sejam indispensáveis para as qualidades, o que poderia ser respondido apenas com um novo livro de Silvina (OCAMPO, 1937). Com uma postura de irmã mais velha, que manchou a cabeça da pequena Silvina com tinta durante o batismo, Victoria inicia a resenha engrandecendo o fato de ter sido a madrinha em sua iniciação ao mundo da literatura. Ela ainda destaca como os contos de Silvina são uma mescla de relato, lembrança e sonho, como se, ao enxergar com olhos diferentes dos seus, a irmã tivesse distorcido acontecimentos que poderiam ter sido lembranças suas também, misturando o conhecido ao desconhecido, o real ao irreal e acrescentando poesia e sonho a cenários familiares da infância (PODLUBNE, 2006).

Além disso, um tom de reprovação fica nítido quando Victoria fala sobre escrita de Silvina, comparando-a a uma linguagem atacada por torcicolo, e quando afirma que, na literatura, os desvios da norma não podem ser involuntários e que, para desviar-se da gramática, é preciso tê-la fitado bem. Apesar da resenha ter resultado num primeiro impacto negativo na recepção crítica de *Viaje Olvidado*, tempos depois o livro passou a ser considerado um texto fundamental dentro da obra de Silvina Ocampo.

Somam-se a Victoria Ocampo outras duas figuras às quais Silvina é sempre atrelada: Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges. Além das relações conjugal e de amizade que Silvina mantinha, respectivamente, com Bioy, com quem foi casada de 1940 até sua morte em 1993, e com Borges, amigo de longa data, estes três nomes ficaram praticamente indissociáveis após terem organizado e publicado um volume que seria um marco para o cânone da literatura hispano-americana. Em 1940, foi publicada a primeira edição da *Antología de la literatura fantástica*, uma compilação de textos selecionados por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo que teve grande influência e impacto sobre a concepção de literatura fantástica na Argentina. Composta por contos, fragmentos de romances, relatos mitológicos e outros textos, a Antologia apresenta dezenas de autores de diferentes nacionalidades e épocas unidos em um único volume de acordo com os critérios dos três antologistas, critérios estes que não ficam claros para o leitor. A começar pela participação dos três escritores, vê-se que, na primeira edição em 1940, apenas o conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertiu* de Borges é incluído. Outro conto de Borges, *Odin*, e os textos *A lula opta por sua tinta*, de Bioy, e *A expiação*, de Silvina, são inseridos apenas na segunda edição, em 1965, como se pode ver no *Post-scriptum* redigido por Bioy: “Além disso, acrescentamos contos de Silvina Ocampo e Bioy, pois entendemos que sua inclusão já não era sem tempo.” (p. 17). Quanto aos critérios de escolha das obras, é difícil afirmar quais exatamente foram os motivos pelos quais autores e textos foram selecionados para fazer parte dessa compilação. Bioy chega a dizer no prólogo que a Antologia é a reunião dos textos da literatura fantástica que lhes “pareceram melhores aos olhos”, ou seja, pode-se entender que os textos foram eleitos de acordo com os gostos pessoais dos autores. Apesar da aparente arbitrariedade na seleção, a Antologia gerou impacto na concepção de literatura fantástica de tal forma que, apenas pelo fato de um texto ser incluído na compilação, um autor e sua obra já eram

classificados dentro do campo do fantástico, o que aconteceu por muito tempo com Silvina Ocampo, como veremos posteriormente.

Apesar das inúmeras obras publicadas e de ser veiculada em periódicos e editoras importantes no cenário literário argentino, como a *Sur*, a obra de Silvina foi, por muitos anos, pouco valorizada pela crítica acadêmica, pois seus textos não eram considerados “borgeanos o suficiente” (AMÍCOLA, 2014). Os primeiros sinais de reconhecimento apareceram com alguns representantes ilustres da revista *Sur* na década de 1960, como José Bianco e Sylvia Molloy, que iniciaram um movimento de resgate da escrita ocampiana, especialmente dos contos. Entretanto, foi apenas a partir da década de 80, após quase 50 anos de dedicação e produção literária, que a academia argentina passou a reconhecer os méritos da obra de Silvina, começando a colocar seus textos nos programas de literatura das universidades rio-platenses, como é mostrado por Amícola (2014):

É extremamente coerente com este processo tardio de reconhecimento da obra de Silvina Ocampo o fato de que, a partir de um determinado momento, sejam os representantes mais ilustres da revista *Sur* os que tentem resgatar o acervo de contos desta autora. Isso acontece com a seleção que José Bianco leva a cabo em 1966, mas também com o artigo de Sylvia Molloy na *Sur* de 1969 e com a reedição de *La Furia y otros cuentos* feita por Enrique Pezzoni em 1982. A essa operação de resgate, agregam-se também esforços de reconhecimento nos Estados Unidos, como o artigo de Daniel Balderston de 1983. Na Argentina, Matilde Sánchez aproveitará esse impulso editando, em 1991, uma singular antologia com contos da autora. [tradução nossa] (AMÍCOLA, 2014, p. 6)²

Ainda segundo José Amícola, é apenas a partir da década de 90, com o olhar de pesquisadoras como Graciela Tomassini, em 1995, e de Adriana Mancini, em 2003, que Silvina Ocampo passa a ser colocada em lugar de destaque na literatura sul-americana, junto aos autores homens que marcaram a produção literária rio-platense, mas diferenciando-se por ter como ponto forte uma sensibilidade sem precedentes

² Citação original: Es sumamente coherente con este proceso tardío de reconocimiento de la obra de Silvina Ocampo, el hecho de que a partir de un determinado momento sean los representantes más conspicuos de la revista *Sur* los que intenten rescatar el acervo cuentístico de esta autora. Esto sucede con la selección que lleva a cabo en 1966 José Bianco, pero también con el artículo de Sylvia Molloy en *Sur* de 1969 y con la reedición de *La Furia y otros cuentos* a cargo de Enrique Pezzoni en 1982. A este operativo de rescate se agregan esfuerzos de reconocimiento desde Estados Unidos, como el artículo de Daniel Balderston de 1983. En la Argentina, Matilde Sánchez, por su parte, aprovechará este impulso, editando en 1991 una singular antología con cuentos de esta autora.

que presta atenção à contraposição de valores tanto no que se refere a sexo-gênero, quanto a classes sociais.

1.3. O gênero fantástico e a singularidade literária da obra ocampiana

A concepção de literatura fantástica tem mobilizado muitos estudiosos ao longo dos anos, resultando em diferentes abordagens e definições que acabam não conseguindo chegar a uma unanimidade. A seguir, introduziremos de forma breve as concepções de dois autores de destaque para o campo de estudo, Todorov (1970) e Barrenechea (1972), a partir da leitura deste último texto. Posteriormente, mostraremos como outras duas autoras, Biancotto (2015) e Barbosa (2015), partem dessas concepções para elaborar novos termos para se referirem à obra de Silvina Ocampo.

Em *Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica*, Ana María Barrenechea propõe delinear o subgênero conhecido como Literatura Fantástica, destacando traços característicos da narrativa hispano-americana. Ao iniciar o ensaio, a autora já mostra que não concorda plenamente com a solução encontrada por Tzvetan Todorov (1970) quanto à literatura fantástica, entretanto, reconhece que a divisão em categorias e a postulação de traços contrastivos tem importância, pois, a partir das descrições feitas pelo autor, pôde-se e pode-se tentar outras soluções.

Todorov delimita o gênero fantástico a partir de sistemas de oposições. O primeiro par contrastivo colocado, Literatura Fantástica / Poesia, é delimitado pela noção de obra referencial, descritiva ou representativa, mas não no sentido de fazer referência a algo externo ao texto e sim no sentido de que as palavras remetem a fatos, sendo a linguagem transparente. Para Todorov, não é possível uma poesia fantástica, pois a poesia não produz no leitor uma reação determinada pelos acontecimentos tal como são experimentados no mundo, algo que é imprescindível na literatura fantástica para que seja possível classificar esses acontecimentos em naturais ou sobrenaturais, por exemplo. Quanto ao segundo par contrastivo, Literatura Fantástica / Alegoria, a diferenciação é feita considerando que o texto pode ter ou não uma dupla interpretação: sentido literal e sentido conotativo. Para Barrenechea, segundo Todorov, a condição alegórica (o sentido conotativo ou figurado da narração)

ou a condição fantástica (a impossibilidade de reduzir o texto à conotação), é explicitada no interior do texto e não depende apenas da interpretação do leitor.

Outra característica importante estabelecida por Todorov consiste na interrogação do leitor sobre a natureza dos acontecimentos relatados, interrogação essa que permite propor uma tripartição: Estranho / Fantástico / Maravilhoso. As três classes são determinadas de acordo com dois parâmetros: a existência de acontecimentos normais ou anormais, estes últimos presentes nos três, e a explicação dos anormais, variável conforme cada uma dessas modalidades. Se o leitor mantém a dúvida sobre a natureza dos acontecimentos que saem do normal, estamos no campo da literatura fantástica. Se a dúvida é dissipada e se mantêm os acontecimentos no âmbito dos naturais, apesar de sua raridade, entra-se no campo do estranho. O maravilhoso corresponde à atribuição dos fatos à ordem sobrenatural ou irreal. Contudo, essa tripartição não contempla plenamente a literatura contemporânea, já que o critério Dúvida / Desaparição da dúvida não pode ser aplicado em grande parte das obras que, desde a primeira linha, já admitem a ordem do sobrenatural no texto.

Barrenechea não vê uma oposição entre a literatura fantástica e o poético e o alegórico, pois considera que são categorias de dois sistemas que se cruzam, mas que não se excluem. Sua determinação do que é o fantástico parte da proposição de três categorias (o fantástico, o maravilhoso e o possível) determinadas a partir de dois parâmetros: a existência implícita ou explícita dos fatos (a)normais, (sobre)naturais ou (ir)reais e a problematização ou não problematização desse contraste. Vale ressaltar que se trata da problematização da convivência de acontecimentos de diferentes ordens e não da dúvida acerca de sua natureza, como afirma Todorov. Dessa forma, para a autora, a possibilidade de definir a literatura fantástica decorre da problematização de acontecimentos anormais, sobrenaturais ou irreais, pertencendo ao gênero obras que colocam como centro de interesse a violação da ordem terrena, natural ou lógica e a confrontação das ordens natural e sobrenatural, normal e anormal, real e irreal, de forma explícita ou implícita.

Para a literatura hispano-americana do século XX, repleta de gêneros híbridos, uma divisão rígida em classes muito bem definidas não resulta tão eficiente quanto resultou em outras áreas e períodos literários, sendo complexa a classificação e o

enquadramento de autores com diferentes obras no campo do fantástico. Dentre esses autores difíceis de classificar, está Silvina Ocampo que, apesar da imensa singularidade de sua obra, já permaneceu encerrada na caixinha do fantástico por muitos anos, mesmo que seus textos não se adequassem completamente a nenhuma das concepções mais conhecidas de literatura fantástica, deixando sempre fios soltos na trama de muitos estudiosos. A seguir, serão comentadas duas autoras, Biancotto (2015) e Barbosa (2015), que propõem a leitura da obra de Silvina Ocampo em novos termos, sem, entretanto, engessá-la em uma categoria, aproximando-a de outras nomenclaturas por suas características, tanto formais quanto temáticas, e deixando algumas questões em aberto para discussão.

Segundo Biancotto (2015), a classificação equivocada da obra de Ocampo como literatura fantástica deve-se, principalmente, a sua inserção, com o texto *A expiação*, na segunda edição da *Antologia da Literatura Fantástica*, em 1965, pois a obra, como dito anteriormente, teve grande impacto na concepção de literatura fantástica, tanto na Argentina quanto na América Latina como um todo, chegando a identificar escritores como fantásticos pelo simples fato de estarem inseridos nesse *corpus*. Entretanto, o conto de Silvina em questão não tem características que permitam atribuir a ele o rótulo de fantástico. A história narrada conta como um homem treina pássaros para envenenar e deixar cego o amigo por ciúmes da esposa, não necessitando recorrer ao sobrenatural e entrando, talvez, no terreno do inexplicável. As insinuações de magia negra pelo fato de o homem ser indígena e pela menção de um boneco de vodu que não volta a aparecer parecem um pouco forçadas por tentarem encaixar o relato no fantástico propondo uma explicação externa a sua lógica, estando o poder de sedução do leitor menos ligado ao fantástico que à extravagância do sem sentido (BIANCOTTO, 2015). A frequente confusão nas narrações de Silvina entre o fantástico e o sem sentido deve-se provavelmente à identificação da autora com base em interpretações enviesadas, posteriores a sua inclusão na Antologia.

As leituras críticas sobre a obra de Silvina Ocampo, que se incrementam e se afixam na década de 90, estabelecem nesse momento a perspectiva fantástica como matriz hegemônica e autorizada para a análise dessa literatura. Talvez, a obra de Bioy seja a única que ainda resiste a uma leitura a partir do fantástico tal como Todorov o definiu — inclusive, tal como Barrenechea o redefiniu para o corpus hispano-americano —, mas as obras de Borges e Ocampo excedem completamente

esses problemas até o ponto de torná-los improcedentes. Se ambos compartilham uma preocupação, esta tem menos a ver com o fantástico do que com o problema do leitor e os efeitos que um relato pode produzir sobre ele. [tradução nossa] (BIANCOTTO, 2015, p. 40)³

Tentando se desvencilhar dessa classificação, que pode ser vista como um pretexto tranquilizador que, de certa forma, domestica a raridade ocampiana, Biancotto sugere a aproximação dos textos de Silvina ao sem sentido (*nonsense*) como forma de relato. O *nonsense* ocampiano aproxima o leitor do real de forma espantosa e tende a frustrar suas expectativas por meio do despropósito, do mal-entendido, da incompletude e das reviravoltas das narrativas que são apresentadas a ele com a mais absoluta indiferença por parte de personagens e narradores. Biancotto ainda destaca que a simples troca de nomenclatura pode não ser muito produtiva, se o *nonsense* for visto apenas como a oscilação entre sentido e falta de sentido, e aponta que o *nonsense* como forma de relato proporciona a possibilidade de formulações paradoxais, sendo de grande valia para estudo e apreciação da literatura ocampiana.

O *nonsense* vem a dizer que o real é um despropósito. O real é *nonsense*: o inexplicável, um mal-entendido, uma piada sem conclusão. Se há algo que pode esse mal-entendido é maravilhar, comover. O misterioso e equívoco do mundo, sim, mas nada mais distante da angústia existencial. Ao *nonsense* de Silvina Ocampo, não interessa encontrar a ordem secreta do universo, como em muitas das ficções de Borges; se trata, na verdade, de festejar porque não a encontramos, ou que a encontramos, mas não a entendemos. Ocampo não busca o sentido em sua totalidade, busca sua incompletude, ou as plenitudes parciais, fugazes. O despropósito do mundo se diz nessa forma da loucura que é a língua do *nonsense*. Porém é uma língua que tende a emudecer, como no paradoxo borgeano, é uma literatura que aspira ao seu fim: “Gostaria de escrever um livro sobre nada” é a última frase do último livro de Ocampo.

[...] Como assinala Alberto Giordano ao se referir ao S/Z de Barthes, a literatura realista tenta encobrir esse vazio com estereótipos. A literatura do *nonsense* busca, então, abri-lo, deixar o vazio descoberto. A tentativa de agarrar o real fracassa, mas o *nonsense* ri de seu

³ Citação original: Las lecturas críticas sobre la obra de Silvina Ocampo, que se incrementan y afianzan en la década del noventa, establecen por entonces la perspectiva fantástica como matriz hegemónica y autorizada para el análisis de esta literatura. Tal vez la obra de Bioy sea la única que todavía resiste una lectura desde el fantástico tal como lo definió Todorov — incluso, tal como lo redefinió Barrenechea para el corpus hispano-americano —, pero las de Borges y Ocampo exceden completamente esos problemas hasta el punto de volverlos improcedentes. Si ambos comparten una preocupación, ésta tiene menos que ver con el fantástico que con el problema del lector y los efectos que sobre él puede producir un relato.

próprio fracasso. Ao leitor do nonsense, ao leitor atônito, só lhe resta o riso como efeito. [tradução nossa] (BIANCOTTO, 2015, p. 46).⁴

Dessa forma, Biancotto (2015) compara o leitor, quando em contato com *nonsense* de Silvina, a uma criança que, ao assistir a um desenho animado, não se questiona quanto à natureza dos acontecimentos e nem se surpreende por objetos e animais falarem, pois o relato é narrado sem surpresa ou espanto, de forma muito natural, por alguém que vê a questão da forma com mais liberdade, compreendendo esse *nonsense* como algo muito real, o que causa estranhamento quando se observa a partir de uma visão adulta.

Antes de chegar a discutir as possíveis classificações da obra de Silvina Ocampo, Barbosa (2015) mostra como a literatura fantástica na América Latina difere da de outras regiões devido a aspectos vinculados aos contextos histórico e social que foram fundamentais para sua formação. Segundo a autora,

Todo o contexto de etnias autóctones, processos escravizadores, invasões, conquistas, independências, intercâmbios culturais, miscigenação, violência, aculturação, guerras e resistência contribuíram para a formação da literatura fantástica latino-americana tal qual a conhecemos. [...]

É dentro do conturbado ambiente de lutas e contradições latino-americanas que identificamos o que há de mais essencial para definir a literatura fantástica: o conflito. Essa é a palavra que resume a essência do fantástico. Contudo não apenas o conflito entre real e irreal (Louis Vax), mas sim o conflito entre a certeza e a insegurança, entre a verdade e a dúvida, entre o ser e o estar, entre o saber e o querer saber, entre o medo e o desejo, entre o possível e o impossível, entre a razão e o instinto. (BARBOSA, 2015, p. 29-30)

⁴ Citação original: El nonsense viene a decir que lo real es un despropósito. Lo real es nonsense: lo inexplicable, un malentendido, un chiste sin remate. Si algo puede ese malentendido es maravillar, conmover. Lo misterioso y equívoco del mundo, sí, pero nada más lejos de la angustia existencial. Al nonsense de Silvina Ocampo no le importa encontrar el orden secreto del universo, como en muchas de las ficciones de Borges; se trata, más bien, de festejar porque no lo encontramos, o que lo encontramos pero no lo entendemos. Ocampo no busca el sentido como totalidad, busca la incompletud, o las plenitudes parciales, fugaces. El despropósito del mundo se dice en esa forma de la locura que es la lengua del nonsense. Pero es una lengua que tiende a enmudecer, como en la paradoja borgeana, es una literatura que aspira a su fin: "Quisiera escribir un libro sobre nada" es la última frase del último libro de Silvina Ocampo.

[...] Como señala Alberto Giordano al referirse al S/Z de Barthes, la literatura realista intenta tapar ese vacío con estereotipos. La literatura del nonsense busca, entonces, abrirlo, dejar el vacío al descubierto. El intento de asir lo real, fracasa, pero el nonsense se ríe de su propio fracaso. Al lector del nonsense, al lector atônito, sólo le queda la risa como efecto.

Sendo o terreno latino-americano tão fértil para uma literatura que tem como ponto chave o conflito, Barbosa aponta como diferentes expressões, como *fantástico efêmero*, *fantástico contemporâneo*, *fantástico meta-empírico*, *neofantástico* e *pseudofantástico*, não são suficientes para nomear a literatura de Silvina Ocampo, principalmente por se tratarem de nomenclaturas que partem da predileção pela leitura de obras europeias e de uma visão predominantemente eurocêntrica nas análises literárias. Dessa forma, após destrinchar alguns motivos pelos quais a obra ocampiana não se enquadra em nenhuma dessas nomenclaturas, Barbosa propõe que as narrativas ocampianas são uma espécie de fantástico híbrido, destacando, entretanto, a improbabilidade de categorização estrita de uma obra tão rica quanto a de Silvina Ocampo:

Pensamos, portanto, que as narrativas pertencentes ao modo discursivo fantástico de Silvina Ocampo são uma espécie de fantástico híbrido, não pela ausência de uma nomenclatura melhor – como disse Cortázar ao se referir ao termo fantástico – mas por ser para nós, no momento, o vocábulo que melhor resume o que elas significam e explicitam, mesmo porque a produção literária de Silvina Ocampo é tão plural e singular ao mesmo tempo, que acreditamos ser improvável – e sobretudo desnecessário – categorizá-la ou enquadrá-la em qualquer teoria ou classificação taxonômica. (BARBOSA, 2015, p. 34)

Contudo, é importante destacar um ponto que Barbosa não trabalha em sua dissertação, mas que levanta questionamentos ao observar a vida e a obra de Silvina Ocampo. Mesmo estando claro que a obra de Silvina Ocampo não se enquadra no campo do fantástico, vale ressaltar que o conflito da forma como foi colocado anteriormente por Barbosa, resultante dos contextos histórico e social conturbados em solo latino-americano, de etnias autóctones, miscigenação etc., não aparenta ser relevante para a escrita ocampiana, não aparecendo temas relativos a essas questões em sua obra e não demonstrando a autora, em sua vida social, grande participação nessas discussões. Afinal, não se pode esquecer que Silvina Ocampo era uma mulher rica, de família aristocrática, vinculando-se pouco a aspectos como as relações entre colonizadores e nativos e preferindo trabalhar outras formas de subalternidade em seus contos, como as relações entre patrões e empregados, muito recorrentes em sua obra.

Em suma, tanto na proposta de um novo termo por parte de Biancotto, quanto de Barbosa, o mais importante a ser destacado é o fato de que as duas autoras

reconhecem e explicitam que a obra de Silvina Ocampo é tão rica e rara que, por mais que tenham sugerido novas nomenclaturas, nenhum desses termos é capaz de abranger todos os aspectos e características das narrativas ocampianas, o que não é um demérito, visto que essas aproximações podem propiciar novas interpretações dos textos da autora. Dessa forma, podemos considerar improvável, e até mesmo desnecessário, o enquadramento rigoroso de Silvina Ocampo, e de vários outros autores, em uma única categoria, visto que isso limita as inúmeras interpretações e formulações a que o estudo de sua obra pode levar.

1.4. O insólito ocampiano

É bastante nítido entre os leitores de Silvina Ocampo o estranhamento que seus relatos causam, sendo essa mistura de desconforto e comoção um traço distintivo de sua escrita. Dentre outros motivos, a estranheza dos relatos de Ocampo pode ser atribuída à escolha de narradores com pontos de vista não convencionais, como crianças, adolescentes, adultos com algum tipo de deficiência, seres psiquicamente perturbados, para narrarem fatos excepcionais e, muitas vezes, cruéis (PODLUBNE, 2012).

Cielo de Claraboyas é um desses relatos que surpreendem o leitor pela narração em primeira pessoa de uma cena horrível a partir dos olhos ingênuos, e até mesmo indiferentes, de uma menina de cuja idade não se tem certeza. A cena em questão é a morte de outra criança chamada Celestina que é vista pela narradora através dos vidros da claraboia da casa de sua tia, à qual visitava frequentemente. Com uma linguagem repleta de metonímias, metáforas e hipérboles, a interpretação que mais se destaca em uma primeira leitura é a de que Celestina foi brutalmente assassinada pela governanta porque não quis dormir, sendo o crime testemunhado por uma menina que relata o que viu acontecer na casa de cima. Entretanto, Judith Podlubne, em seu artigo *Infancia y muerte en los cuentos de Silvina Ocampo* (2012), mostra a possibilidade de haver outra interpretação para o relato, resultando em um duplo desfecho: assassinato ou acidente. O insólito da obra ocampiana pode ser exemplificado, nesse caso, pela ambiguidade passível de ser constatada a partir dos indícios presentes no próprio texto que levam o leitor a fazer uma ou outra leitura.

A interpretação de que o fato relatado é um assassinato é mais clara para o leitor, visto que a narradora em primeira pessoa não poupa adjetivos e comparações ao descrever o ocorrido, levando o leitor a olhar para a situação a partir de seu ponto de vista infantil. Algumas expressões usadas pela narradora para se referir à governanta, como “un diablo negro con los pies embotinados de institutriz perversa”, “pasos endemoniados de botines muy negros”, “pollera con alas de demônio”, contribuem para a caracterização negativa da mulher, causando gradativamente a sensação de que a personagem será responsável pela ocorrência de algo ruim antes mesmo de a morte da menina ser relatada. A descrição da sequência de acontecimentos feita pela narradora também direciona o olhar para uma situação criminosa, sendo exemplos de momentos que são enfatizados: a perseguição, os choros e gritos, os barulhos e a verbalização da ameaça com a frase “Voy a matarte!”. Além disso, a composição dramática da cena (a governanta com passos endemoninhados como assassina e a menina com nome celestial como vítima infantil) e as questões linguísticas (a presença de orações subordinadas e repetições) também são importantes para que essa primeira leitura seja possível, pois a espectadora consegue fazer com que a tensão cresça progressiva e linearmente no relato, de forma que uma situação simples (a irritação de um adulto porque uma criança não quer dormir) se torne em um cruel assassinato.

Entretanto, para Podlubne (2012), a composição fragmentária do relato e as pistas linguísticas ao longo do texto validam a leitura de que o fato relatado pode ser um acidente causado involuntariamente. Durante a perseguição, por exemplo, o fato de o cadarço do sapato da governanta ter desamarrado e se tornado uma armadilha é um indício do acidente, assim como o barulho de jarra de louça, que pode ter resultado de uma colisão da menina que corria com algum objeto. Visivelmente, ao longo do texto, há mais pistas que levam à leitura de um assassinato que à leitura de um acidente, como vimos nos trechos acima comentados, deixando, assim, a hipótese de acidente ofuscada pela narração de uma criança que mais imagina do que realmente vê: “Atónita, la voz de la narradora mira sin ver un juego fantasmagórico de sombras que se proyectan sobre los vidrios cuadriculados y verdes de la claraboya.” (p. 19). Contudo, a claraboia não pode ser considerada um obstáculo, já que enquadra e amplia a visão que a narradora tem a partir da casa de sua tia. Dessa forma, a

ambiguidade da situação é causada não pelo o que a narradora viu (ou não viu), mas sim pela linguagem com que a cena é descrita:

A cena se constrói de um modo magistralmente metonímico, no qual a suspensão do vínculo causa-efeito nas ações libera a incerteza do sentido. A narração propõe e frustra de uma vez o enlace entre o grito ameaçador e o estilhaçar da jarra de louça; a distância que se entende entre estas alternativas é a que vai de um crime intencional a um acidente involuntário. A ambiguidade do desfecho, um desfecho graduado pelo encadeamento dos gerúndios, dos advérbios e pela repetição recorrente do sintagma “silêncio”, é congruente com o reverso da situação que manifestam os risos e as brincadeiras de Celestina ao longo do relato. [tradução nossa] (PODLUBNE, 2012, p. 20)⁵

É interessante ver como esse duplo desfecho muitas vezes é omitido, desconsiderado ou até mesmo não enxergado de forma quase unânime pelos leitores de Silvina Ocampo, que reconhecem como indiscutível a narração de um crime. Talvez essa unanimidade seja reforçada pelo aparecimento de um outro narrador no epílogo do conto, que fala um pouco mais sobre Celestina, fazendo com que o leitor se sinta mais próximo à menina.

Mesmo quando os relatos não têm uma dubiedade de interpretação ou se aproximam mais das convenções realistas, o insólito ocampiano ainda se faz presente e causa no leitor a mistura de comoção e desconforto já comentada anteriormente. Diferentemente de *Cielo de Claraboyas* com sua narradora infantil que conta os eventos em primeira pessoa, os textos *Los funámbulos* e *El retrato mal hecho* são narrados em terceira pessoa por um narrador-observador convencional. Os relatos, que operam até um dado momento com um verossímil realista, narram de forma linear duas histórias que, a princípio, parecem simples, mas que chocam o leitor com seus desfechos.

O texto *Los funámbulos* conta a história de dois meninos, Cipriano e Valério, filhos de uma passadeira surda, Clodomira, que viviam brincando de acrobatas pelos corredores e pátios da casa dos patrões da mãe. Clodomira nunca conseguia saber o que seus filhos estavam planejando e conversando, pois toda vez que questionava

⁵ Citação original: La escena se construye de un modo magistralmente metonímico en el que la suspensión del vínculo causa-efecto en las acciones libera la incertidumbre del sentido. La narración propone y frustra a la vez el enlace entre el grito amenazador y el estallido de la jarra de loza; la distancia que se extiende entre estas alternativas es la que va de un crimen intencional a un accidente involuntario. La ambigüedad del desenlace, un desenlace graduado por el encabalgamiento de los gerundios, los adverbios y por la repetición sostenida del sintagma “silencio”, es congruente con el reverso de la situación que manifiestan las risas y los juegos de Celestina a lo largo del relato.

seus lábios, eles paravam de falar, tendo, assim, a única porta de comunicação, a leitura labial, fechada para ela. Em um determinado dia, Clodomira leva Cipriano ao circo e, no intervalo, ele se solta de sua mão, entra no picadeiro e começa a fazer inúmeras acrobacias, sendo muito aplaudido pelo público e deixando a mãe demasiado angustiada, com medo de tê-lo perdido. Ao voltarem para a casa, Cipriano conta a Valério, que não pôde ir porque estava doente, o ocorrido, e ele fica maravilhado. A paixão dos dois irmãos pelo circo só aumenta, até o dia em que decidem subir ao terceiro piso e saltar da janela, o que resulta na morte dos dois. Clodomira vê o salto e imagina muitos gritos e aplausos, lembra-se de sua primeira angústia e não se preocupa, pois agora já estava acostumada a essas coisas.

Já no texto *El retrato mal hecho*, temos o relato de uma mulher, Eponina, que raras vezes deixa seus filhos se sentarem em seu colo e os detesta, pois os vê como ladrões de sua juventude. Sua vida consiste em um eterno descanso, em conversas com outras senhoras nas salas das casas, em festas ao fim da tarde e em leituras de revistas de moda. Os filhos de Eponina, assim como todos os outros afazeres da casa, ficam aos cuidados de Ana, a empregada que é a primeira a acordar e a última a dormir e cujos braços são como berços para as crianças. Certo dia, enquanto as crianças brincam no jardim e Eponina lê uma revista de moda, a família percebe que Ana não aparece para servir o almoço; todos a procuram por diversos locais da casa, até que resta apenas o sótão para examinar. Eponina deixa sua revista sobre a mesa, sobe ao sótão e vê Ana sentada sobre um baú com o avental sujo de sangue. Ela pega Ana pela mão, levantando-a, e, quando abre o baú, vê um dos filhos morto sobre um de seus vestidos velhos. Enquanto toda a família fica horrorizada, com alguns desmaiando e outros chamando a polícia, Eponina abraça Ana demoradamente em um inusitado gesto de ternura.

Como podemos ver nesses dois relatos, Silvina Ocampo surpreende o leitor, não pela narração de fatos excepcionais ou por alguma inserção de ordem sobrenatural, mas sim pela perturbação que causa a ruptura de convenções muito enraizadas na sociedade, como a ideia romantizada de maternidade. É interessante observar que nesses relatos, narrados com muita naturalidade, o que mais choca o leitor é a quebra do ideal de mãe, pois a indiferença, presente tanto na narração quanto nas duas mães perante a morte de seus filhos, o deixa mais aturdido do que a descrição de cenas de outros mundos. Entretanto, a imagem dessas duas mães é

construída de forma diferente pelos narradores: em um caso, a indiferença é demonstrada ao longo de todo o texto, em diversos comportamentos; em outro, a indiferença perante a morte pode ser atribuída à não percepção da gravidade do fato. Enquanto Clodomira não se assombra com a queda de seus filhos por já estar acostumada às brincadeiras deles e por já ter sentido uma grande angústia quando Cipriano se soltou dela no circo, Eponina sempre detestou suas crianças, deixando-as o tempo todo aos cuidados de Ana e chegando a abraçar a empregada ao ver um de seus filhos morto.

1.5. Uma infância pouco convencional

Em meio a textos que abordam a naturalização da crueldade física, a inadequação aos papéis socialmente impostos, as relações entre senhores e empregados e questões relativas a sexo-gênero entre outros temas, podemos ver que a temática da infância é bastante recorrente na literatura de Silvina, principalmente em seu primeiro livro. Com efeito, o tema é abundante em *Viaje Olvidado* (1937) e seu título oferece uma pista da razão para isso, pois, segundo Gamero (2010), a palavra “viagem” refere-se a uma viagem em direção à infância, não se tratando apenas de memória, mas de uma tentativa de recuperar a visão de mundo que se tinha na infância. Entretanto, a imagem de infância trabalhada pela autora está longe de ser nostálgica, pura e inocente, como grande parte das narrativas tradicionais relacionadas ao universo infantil. Segundo Gamero (2010), há motivos para que a ausência de inocência e nostalgia permeie todo o livro e a literatura ocampiana de uma forma geral:

Duas coisas habitualmente associadas com a escrita da infância estão ausentes na literatura de Silvina Ocampo: a inocência e a nostalgia. A primeira, porque é a crueldade e a perversão o que define suas “meninas terríveis”. A segunda, porque a nostalgia pressupõe que o objeto desejado foi dado por perdido [...] [tradução nossa] (GAMERO, 2010, p. 127).⁶

⁶ Citação original: Dos cosas habitualmente asociadas con la escritura de la infancia están ausentes en la literatura de Silvina Ocampo: la inocencia y la nostalgia. La primera, porque es la crueldad y la perversión lo que define a sus “nenas terribles”. La segunda, porque la nostalgia presupone que el objeto anhelado se ha dado por perdido [...]

Em seu artigo *Infancias en crisis: Norah Lange e Silvina Ocampo* (2014), Julien Roger objetiva comparar dois livros das autoras citadas no título, que foram publicados em 1937, *Viaje Olvidado* e *Cuadernos de Infancia*, e observar como a questão da infância é abordada de forma pouco tradicional, sendo concebida como uma infância em crise, pois narradores e personagens presenciam situações problemáticas tradicionalmente estranhas à infância. Considerando essa questão, a crise, um ponto interessante abordado por Roger em seu artigo tem a ver com o fato de que ela aparece em diferentes níveis, resultando na verbalização da experiência traumática:

A infância que colocam em cena é uma infância em crise, em vários níveis, trata-se dos enunciados como da enunciação. São crises existenciais, crises do sujeito, com muitas narrações de mortes, crimes ou suicídios. A crise se desenvolve no terreno do enunciado e sua resolução passa por sua verbalização. [tradução nossa] (ROGER, 2014, p. 4).⁷

Além de trabalhar diretamente a questão da infância, Roger analisa como os dois livros apresentam traços autobiográficos e como as autoras representam uma ruptura com o modelo masculino de autobiografia do século XIX, pois, comumente, eram atribuídos aos relatos autobiográficos valores histórico, documental e até mesmo político, utilizando-se o texto como pretexto para alcançar outros objetivos externos a ele, como a exaltação pessoal do autor por seu passado e a valorização da história de seu país e de seus antepassados. Além disso, poucos relatos autobiográficos mencionavam situações da infância e, quando o faziam, era com o intuito de utilizá-las para justificar acontecimentos futuros ou para atribuir a elas alguma importância para a formação e a fase adulta do autor. Sylvia Molloy aponta esse silenciamento da infância na introdução de seu livro *Acto de presencia: la escritura autobiografica en Hispanoamericana*, como se pode ver na seguinte citação:

Um dos silêncios mais expressivos das autobiografias hispano-americanas do século XIX se refere à infância. [...] O fato de que se passem por alto os primeiros anos da vida do autor diz muito mais sobre o modo que o autobiógrafo escolhe validar seu relato. Considerando-o uma forma da história [...], torna-se difícil acomodar, dentro dos limites de seu documento, uma *petite histoire* cuja mera trivialidade poderia fazer com que duvidassem

⁷ Citação original: La infancia que ponen en escena es una infancia en crisis, en varios niveles, trátase de los enunciados como de la enunciación. Son crisis existenciales, crisis del sujeto, con muchas narraciones de muertes, crímenes o suicídios. La crisis se desarrolla en el terreno del enunciado y su resolución pasa por la verbalización de la misma.

da importância de sua empreitada. Assim, quando aparecem referências sobre a infância, ou as trata prolepticamente para prefigurar as conquistas do adulto ou as aproveita por seu valor documental. [tradução nossa] (MOLLOY, 1996, p. 17-18).⁸

Contudo, por mais que *Viaje Olvidado* apresente traços autobiográficos, como Victoria Ocampo também aponta em sua resenha ao livro publicada na revista *Sur*, é problemático considerar o livro de contos de Silvina como texto autobiográfico, pois difere, e muito, da autobiografia propriamente dita, em que autor, narrador e personagem principal coincidem, distanciando-se, por exemplo, de *Cuadernos de Infancia*, que simula, e de certa forma é, um caderno de anotações e memórias da própria infância da autora, com uma narradora em primeira pessoa e situações que remetem diretamente à família de Norah Lange.

Dessa forma, é importante ressaltar que, na verdade, a escrita de Silvina tece e inventa as recordações de seus primeiros anos de vida, pois, mais do que traços autobiográficos, pode-se ver em sua literatura a poeticidade do recontar e do rerepresentar uma vida que pode ter sido sua ou não, com fatos criados e recriados conforme sua memória ou mesmo sua imaginação, já que tendo ou não o relato marcas biográficas, a vida é sempre relato:

A autobiografia é sempre uma rerepresentação, isto é, um voltar a contar, já que a vida a que supostamente se refere é, por si só, uma espécie de construção narrativa. A vida é sempre, necessariamente, relato: relato que contamos a nós mesmos, como sujeitos, através da rememoração; relato que ouvimos contar ou que lemos, quando se trata de vidas alheias. [...]

A autobiografia não depende dos acontecimentos, mas sim da articulação desses acontecimentos, armazenados na memória e reproduzidos mediante a recordação e sua verbalização. [...] A linguagem é a única forma de que disponho para “ver” minha existência. De certa forma, já foi “relatado” pela mesma história que estou narrando. [tradução nossa] (MOLLOY, 1996, p. 16-17)⁹

⁸ Citação original: Uno de los silencios más expresivos de las autobiografías hispanoamericanas del siglo XIX se refiere a la infancia. [...] El hecho de que se pasen por alto los primeros años de la vida del autor dice mucho más acerca del modo en que el autobiógrafo elige validar su relato. Considerándolo una forma de la historia [...], le resulta difícil acomodar, dentro de los límites de su documento, una petite histoire cuya mera trivialidad podría hacer dudar de la importancia de su empresa. Así, cuando aparecen referencias sobre la infancia, o bien se las trata prolepticamente para prefigurar los logros del adulto, o bien se las aprovecha por su valor documental.

⁹ Citação original: La autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa. La vida es siempre, necesariamente, relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos, a través de la rememoración; relato que oímos contar o que leemos, cuando se trata de vidas ajenas. [...]

Antes de discutir mais detalhadamente a questão da infância nas narrativas ocampianas e como as crianças de Silvina se comportam e são retratadas, é de extrema relevância fazermos uma breve contextualização histórica e social de como as concepções de infância sofreram grandes transformações ao longo dos séculos. Essa contextualização, que será feita a seguir, tem como base as ideias de Philippe Ariès desenvolvidas em seu livro *História social da criança e da família* (1981) e é importante para observarmos como a ideia de infância que conhecemos hoje é recente e como a indiferença em relação às crianças, presente nas narrativas ocampianas, é impactante, tanto atualmente, quanto na época em que os contos foram escritos, mas nem sempre foi assim.

Com uma realidade de altas taxas de natalidade e de mortalidade infantil, ou seja, muitos nascimentos coexistindo com muitas mortes nos primeiros anos de vida, a Idade Média estava longe de ser um período favorável para as crianças. As famílias estavam tão acostumadas a ter muitos filhos e vê-los morrer que não se apegavam a eles, não se desesperando com a situação e até mesmo enterrando os corpos nos quintais das casas quando a criança ainda não havia sido batizada (ARIÈS, 1981). Nesse período, nem a figura da criança nem a divisão das idades da vida eram significantes para a sociedade, estando a infância relacionada à dependência e sendo a palavra *enfant* usada para denominar até mesmo adultos em baixas condições sociais.

Segundo Ariès (1981), se hoje esperamos que uma criança saiba dizer sua idade quando questionada, isso não acontecia na Idade Média, pois não havia marcações cronológicas: as idades eram representadas, por exemplo, nos degraus de uma pirâmide que, subindo, ia do nascimento à maturidade e, descendo, ia da maturidade à velhice e à morte. Ainda segundo o autor, a cultura iconográfica nos diz muito sobre a (não) valorização da criança na sociedade, principalmente através de sua (não) representação em quadros, túmulos e tapeçarias, por exemplo. Até aproximadamente o Século X, as crianças não eram representadas na arte medieval, aparecendo as primeiras representações por volta do Século XI, porém sem traços infantis e muito semelhantes a adultos em menor escala, inclusive na indumentária,

La autobiografía no depende de los sucesos sino de la articulación de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización. [...] El lenguaje es la única forma de que dispongo para "ver" mi existencia. En cierta forma, ya he sido "relatado" por la misma historia que estoy narrando.

pois não havia distinção entre as vestimentas de adultos e de crianças. Por volta do Século XIII, surgem as representações de três tipos de criança: os anjos adolescentes/jovens; o menino Jesus e outras crianças sagradas; e a criança nua, chamada de *putto*. De acordo com Ariès (1981), foi também nesse século que se começou a descobrir a infância, o que pode ser percebido através de mudanças significativas, tais como a separação das vestimentas de adultos e crianças, mesmo que ainda não se diferenciavam por sexo, pois tanto meninos quanto meninas usavam saia, vestido e avental por cima de calças justas até o joelho em colégios semi-internos; a diferenciação da fala direcionada à criança, através do uso de diminutivos, apelidos, palavras curtas etc., na fala entre pais e filhos; e a especificação das brincadeiras infantis enquanto imitação lúdica das atividades dos adultos. Vale ressaltar que todas essas transformações aconteceram principalmente nas camadas mais nobres da sociedade, ficando a criança pobre à margem dessas mudanças.

No Século XVI, com a tentativa de traduzir os termos relativos a idades do latim para o francês, percebeu-se, nesta língua, uma dificuldade para nomear as fases da vida, havendo apenas três palavras, a saber, infância, juventude e velhice. Como não existia a ideia de adolescência, esta foi confundida com a infância até o Século XVIII, pois a “longa duração da infância, tal como aparecia na língua comum, provinha da indiferença que se sentia então pelos fenômenos propriamente biológicos: ninguém teria a ideia de limitar a infância pela puberdade.” (ARIÈS, 1981, p. 11). Encontrar uma palavra para a designação das crianças muito pequenas também não foi uma tarefa fácil, pois, como vimos anteriormente, a ideia de infância ligada à dependência fazia com que a palavra *enfant* não fosse usada apenas para as crianças. Essa lacuna para a nomeação de crianças com poucos meses veio a ser suprida apenas no Século XIX, período este em que a primeira infância começou a ser valorizada, quando a palavra emprestada do inglês, *baby*, que nos Séculos XVI e XVII designava crianças em idade escolar, se cristalizou como *bebé* em francês, dando, finalmente, à criança pequena um nome.

No Século XIX, a infância passou a ser enxergada devido ao início de uma grande mudança no cenário demográfico europeu, pois, com a Revolução Industrial, os processos de urbanização e modernização, juntamente com os avanços científicos e tecnológicos, trouxeram melhorias significativas para a saúde pública e a diminuição da fome, reduzindo, conseqüentemente, as taxas de mortalidade. Com o

decréscimo da mortalidade infantil, as crianças passaram a “durar mais tempo”, possibilitando o desenvolvimento de um sentimento de cuidado e afeto por parte dos pais e da família como um todo.

Entretanto, nos relatos de Silvina Ocampo, esse sentimento de afeto, que levou séculos para ser desenvolvido, é, muitas vezes, completamente ignorado, como pudemos ver mais explicitamente em *El retrato mal hecho*, e a indiferença toma conta das relações entre mães/pais e filhos. É interessante notar também como as crianças ocampianas estão quase sempre sozinhas, sem a supervisão e o cuidado de um adulto, estando expostas às mais variadas situações, como nos revela a narradora de *Cielo de Claraboyas*. Por mais que essa situação de indiferença em relação às crianças choque o leitor, para Molloy (1978), Silvina Ocampo não faz mais do que representar o isolamento do mundo infantil por parte do mundo adulto que dava-se comumente na realidade da pequena burguesia da época, na qual as crianças eram separadas das “coisas de adulto” para que não perturbassem a ordem normal e séria. Segundo Barbosa (2015), esse afastamento produz nas crianças um vazio social e afetivo, fazendo, por vezes, com que desejem outra vida ou até mesmo a morte.

Um exemplo desse desejo de ter outra vida é o relato *Las dos casas de Olivos*, no qual duas meninas com realidades muito diferentes se tornam amigas e, insatisfeitas com suas vidas, se propõem a trocar de casa, vivendo uma a vida da outra sem que nenhum adulto percebesse a mudança. As duas meninas têm dez anos e estão quase sempre sozinhas, uma delas vive em uma casa grande, com três andares e muitos quartos inutilizados, na qual moram apenas ela, seu pai, proprietário da residência, e mais três empregados; a outra vive em uma casa de lata de apenas um cômodo com seu avô e suas duas irmãs. As meninas encontram-se todos os dias na cerca que rodeia o jardim da casa grande, queixando-se uma a outra de suas vidas. Com o tempo, ficam cada vez mais parecidas e sabem tudo uma sobre a casa da outra, decidindo, assim, assumir uma troca de lugares. A substituição é feita e ninguém percebe a mudança, nem mesmo os anjos da guarda que dormiam no momento. Elas continuam se vendo diariamente na cerca para contar as descobertas de suas novas vidas até o dia em que uma tempestade atinge a região e, depois de se encontrarem uma última vez na cerca, as duas meninas morrem de forma inesperada para seus anjos da guarda: uma de frio e a outra atingida por um raio.

É interessante destacar que, enquanto a menina da casinha de lata se queixava de coisas relativas a sua pobre condição de vida, a menina da casa grande reclamava de seu pai estar sempre aborrecido por não haver framboesas no jardim e, ao que parece, ela sempre estava sozinha e ficava entediada por não poder sequer entrar nos vários quartos fechados da casa. Podemos ver aqui o vazio social e afetivo anteriormente mencionado: a menina não tinha a atenção do pai, nem com quem passar os dias. A não percepção da troca pelos familiares das meninas, no caso apenas pai e avô, também reflete a pouca atenção dada a essas crianças e, até mesmo, a falta de cuidado com o bem-estar e a segurança infantis.

PARTE II: A TRADUÇÃO E SEUS ASPECTOS TEÓRICOS E PRÁTICOS

2.1. Tradução e reconhecimento

Como vimos anteriormente, o lugar de destaque da obra de Silvina Ocampo na literatura sul-americana foi reconhecido tardiamente. Ao longo dos anos, principalmente no final dos anos 1960 e durante os anos 1980, nomes como José Bianco, Sylvia Molloy, Enrique Pezzoni e Matilde Sánchez foram de extrema importância para o movimento de resgate da obra ocampiana, movimento este que foi selado por pesquisas sobre a autora e sua obra feitas na década de 1990, como as de Graciela Tomassini e Adriana Mancini (AMÍCOLA, 2014). Foi nesta época, como podemos ver no Diretório de Tradução da UNESCO¹⁰, que começaram a aparecer, no cenário internacional, várias traduções de seus livros para o francês, o alemão e o italiano.

No Brasil, esse reconhecimento caminha a passos ainda mais lentos: a autora, juntamente com sua obra, é pouquíssimo conhecida entre os leitores brasileiros, principalmente quando comparada a outros autores homens conterrâneos e contemporâneos a ela, como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Julio Cortázar. Segundo o Diretório de Tradução da UNESCO, cada um destes autores apresenta, na busca por traduções publicadas no Brasil, os seguintes resultados: Borges tem 35 resultados¹¹; Bioy, 2¹² e Cortázar, 21¹³. Vale destacar que, no caso de Bioy, fica nítido

¹⁰ Resultados da busca feita no Diretório de Tradução da UNESCO por títulos de Silvina Ocampo traduzidos a outras línguas:
<<http://www.unesco.org/xtrans/bsresult.aspx?lg=0&a=ocampo,%20silvina&fr=0>> Acesso: 16 set. 2019.

¹¹ Resultados da busca feita no Diretório de Tradução da UNESCO por títulos de Jorge Luis Borges traduzidos ao português brasileiro:
<<http://www.unesco.org/xtrans/bsresult.aspx?a=borges%2C+jorge+luis&stxt=&sl=&l=por&c=BRA&pla=&pub=&tr=&e=&udc=&d=&from=&to=&tie=a>> Acesso: 16 set. 2019.

¹² Resultados da busca feita no Diretório de Tradução da UNESCO por títulos de Adolfo Bioy Casares traduzidos ao português brasileiro:
<<http://www.unesco.org/xtrans/bsresult.aspx?a=bioy+casares&stxt=&sl=&l=por&c=BRA&pla=&pub=&tr=&e=&udc=&d=&from=&to=&tie=a>> Acesso: 16 set. 2019.

¹³ Resultados da busca feita no Diretório de Tradução da UNESCO por títulos de Julio Cortázar traduzidos ao português brasileiro:
<<http://www.unesco.org/xtrans/bsresult.aspx?lg=0&a=cort%C3%A1zar,%20julio&l=por&c=BRA&fr=0>> Acesso: 16 set. 2019.

que vários títulos traduzidos não constam no Diretório, pois cerca de 13 volumes¹⁴ foram encontrados a venda em livrarias virtuais, dos quais vários foram escritos em colaboração com Borges.

Enquanto isso, as traduções de textos de Silvina Ocampo para o português são bastante escassas. Ao começarmos a pesquisa, tínhamos conhecimento apenas dos contos *A expiação*, presente na *Antologia da Literatura Fantástica*, e *Viagem Esquecida*, *A Rua Serandi*, *O Passaporte Perdido* e *Esperança em Flores*, que fazem parte da dissertação de mestrado de Maui Castro Batista Sousa, da Universidade de Brasília (Sousa, 2017)¹⁵. Muito recentemente, em agosto de 2019, a editora Companhia das Letras lançou, no Brasil, o livro *A fúria e outros contos*¹⁶, resgatando a obra publicada originalmente pela editora Sur em 1959. Apesar de recente, a publicação de *A fúria* em português já pode ser considerada de grande relevância para a difusão da literatura ocampiana entre os leitores brasileiros, visto que a autora não tinha um livro seu traduzido inteiramente para a língua portuguesa até então.

Nesse contexto, a ampliação do *corpus* da literatura ocampiana em português é de extrema importância para que o acesso à autora seja facilitado, visto que o desconhecimento do espanhol é uma barreira determinante para muitos leitores brasileiros. Dessa forma, o presente trabalho foi iniciado com este propósito: tornar a literatura de Silvina Ocampo mais acessível a leitores brasileiros por meio da tradução de alguns de seus contos para o português. Apenas as traduções como produto final, no entanto, não seriam suficientes para que essa tentativa de ajudar a promover o reconhecimento da autora no país se concretizasse, e é por esse motivo que a apresentação biográfica e as análises feitas foram extremamente necessárias para que começemos a falar sobre o processo tradutório dos contos.

¹⁴ Lista de títulos de Adolfo Bioy Casares em português à venda em uma livraria virtual: <https://www.amazon.com.br/Livros-Adolfo-Bioy-Casares/s?i=stripbooks&bbn=6740748011&rh=n%3A6740748011%2Cp_27%3AAdolfo+Bioy+Casares%2Cp_n_feature_nine_browse-bin%3A9754444011&dc&qid=1572903531&rnid=8529757011&ref=sr_pg_1> Acesso: 16 set. 2019.

¹⁵ SOUSA, Maui Castro Batista. **Tradução Comentada de contos fantásticos de Silvina Ocampo: Uma seleção de narrações sobre a infância**. 2017. 218 p. Dissertação (Mestrado em Estudos de Tradução)-Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

¹⁶ Tradução de Livia Deorsola <<https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=14506>> Acesso: 16 set. 2019.

2.2. Fundamentação teórica

Antes de descrever o processo tradutório em si, é fundamental fazer uma breve apresentação do aporte teórico que foi usado como base para a realização das traduções presentes nesse estudo. Segundo a divisão¹⁷ dos Estudos de Tradução feita pelo pesquisador James S. Holmes em 1972, pode-se considerar que esse trabalho se situa nos Estudos Descritivos de Tradução e está orientado à descrição de traduções individuais, visto que não há a comparação entre várias traduções do mesmo texto fonte e nem a análise de corpora.

No que tange ao tipo de tradução, há três tipos segundo a divisão clássica de Roman Jakobson: i) a tradução intralingual, também chamada de *reformulação*, que consiste na interpretação de signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; ii) a tradução interlingual, também chamada de *tradução propriamente dita*, que consiste na interpretação de signos verbais por meio de alguma outra língua; iii) e a tradução intersemiótica, ou *transmutação*, que consiste na interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais (COSTA; GUERINI, 2006). As traduções feitas nesse trabalho são do tipo interlingual e englobam texto de partida (os contos originais em espanhol), tradutora e texto de chegada (os contos traduzidos em português).

É importante ainda destacar que uma tradução é sempre uma interpretação, ou seja, algo que envolve, de uma forma ou de outra, a subjetividade do leitor-tradutor. Entretanto, essa subjetividade é regrada, pois, ao mesmo tempo em que o exercício de interpretação proporciona atos de criação, muitas vezes exige-se, tanto do tradutor quanto da tradução em si, uma lealdade visceral ao texto original. Para Munday (2008), a busca pela lealdade ao texto original pode estar pautada em dois tipos de equivalência: a formal e a dinâmica. A equivalência formal se preocupa com a busca por um equivalente linguístico, que pode ser associada à chamada tradução literal. Já a equivalência dinâmica busca encontrar na língua de chegada o mesmo sentido existente na língua de partida, podendo ser essa tradução chamada de intermediária. A visão desses tipos de tradução como dois extremos completamente opostos foi

¹⁷ O mapa da divisão encontra-se na página 6 de VASCONCELLOS, Maria Lucia; BARTHOLAMEI, LAJ. Estudos da Tradução I. Material de estudos do Centro de Comunicação e Expressão. UFSC, 2009. Disponível em: http://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoPedagogico/laboratorios/site/midias/laboratorio_3_tudo/textos_base/Texto_Base_Estudos_Traducao_I.pdf> Acesso em 03 de out. 2019.

superada na realização das traduções feitas neste trabalho, pois acreditamos ser mais interessante pensar nesses extremos como partes de um mesmo contínuo, pelo qual se pode transitar, a fim obter um melhor resultado de acordo com o principal propósito do estudo.

Nesse sentido, a dicotomia *tradução estrangeirizadora* e *tradução domesticadora*, segundo a nomenclatura de Lawrence Venuti (COSTA; GUERINI, 2006), também foi repensada. A tradução estrangeirizadora, também chamada de *identificadora* segundo a nomenclatura de Paulo Rónai, é aquela que objetiva conduzir o leitor à cultura do texto fonte, mantendo cuidadosamente o que há de estranho e particular na língua de partida. Já a tradução domesticadora, nomeada como *naturalizadora* por Rónai, leva o autor para o mundo do leitor, adaptando ao máximo aspectos do texto próprios da cultura de partida, modificando, por vezes, características que poderiam dificultar o entendimento do leitor, o que torna a escrita mais familiar para o público almejado. Considerando isso, procuramos traduzir as narrativas ocampianas de um modo que fosse acessível para os leitores brasileiros que ainda não conhecem a autora, sem, entretanto, apagar totalmente as particularidades de sua escrita, deixando, até mesmo algumas palavras na língua original acompanhadas por explicações nas notas de rodapé, que podem ser consultadas caso seja necessário para o leitor.

2.3. Os contos traduzidos

Apresento abaixo as traduções integrais dos quatro contos selecionados do livro *Viaje Olvidado* de Silvina Ocampo: *Cielo de claraboyas*, *El retrato mal hecho*, *Los funámbulos* e *Las dos casas de Olivos*. Os textos em questão foram escolhidos para tradução e análise a partir de um ponto em comum entre eles: a abordagem não tradicional dada pela autora às temáticas da infância e da morte. Presentes de forma marcante nos quatro contos selecionados e em vários outros, esses temas, entretanto, não são os únicos a compor o primeiro livro da autora, pois este aborda também questões como naturalização da crueldade física, inadequações aos papéis sociais impostos/naturalizados, relações entre patrões e empregados, tratamento pejorativo da mulher, solidão, memória, cotidiano, abuso sexual, presença de pares opostos-complementares entre outros.

Vejamos agora os contos em português. As tabelas comparativas de tradução, compostas pelo original em espanhol em uma coluna e a tradução em português em outra, estão anexadas ao final do trabalho para consulta.

2.3.1. *Céu de claraboias*

A grade do elevador tinha flores com cálice dourado e folhas enroladas de ferro escuro, onde se prendem os olhos quando se está triste vendo desenrolarem-se, hipnotizados pelas grandes serpentes, os cabos do elevador.

Era a casa de minha tia mais velha, aonde me levavam nos sábados de visita. Em cima do *hall* dessa casa com céu de claraboias, havia outra casa misteriosa, onde se via viver através dos vidros uma família de pés aureolados como santos. Leves sombras subiam sobre o resto dos corpos donos daqueles pés, sombras achatadas como as mãos quando vistas através da água do banho. Havia dois pés pequeninhos e três pares de pés grandes, dois com saltos altos e finos de passos curtos. Viajavam baús com barulho de tempestade, mas a família nunca viajava e continuava sentada no mesmo quarto vazio, desdobrando jornais com músicas que brotavam incessantes de uma pianola que travava sempre na mesma nota. De tarde em tarde, havia vozes que ricocheteavam como bolas sobre o andar de baixo e se abafavam nos tapetes.

Uma noite de inverno anunciava as nove horas em um relógio muito alto de madeira, que crescia como uma árvore na hora de dormir; por entre as frestas das janelas sobrecarregadas de cortinas, sempre cheirando a naftalina, entrava um vento gelado que movia a sombra tropical de uma planta em forma de palmeira. A rua estava cheia de vendedores de jornais e de frutas, tristes como despedidas na noite. Não havia ninguém esse dia na casa de cima, a não ser o choro baixo de uma menina (em quem acabavam de dar um beijo para que dormisse, mas que não queria dormir) e a sombra de uma saia fantasiada de tia, como um diabo negro com os pés com botinas de governanta perversa. Uma voz de sobrancelhas franzidas e de cabelo de arame que gritava “Celestina, Celestina!”, fazendo daquele nome um abismo muito escuro. E depois que o choro diminuiu devagarzinho... apareceram dois pezinhos descalços pulando corda, e um riso e outro riso caíam dos pés descalços de Celestina de camisola, pulando com uma bala guardada na boca. Sua camisola tinha forma de nuvem sobre os vidros quadriculados e verdes. A voz dos pés com bonitas crescia:

“Celestina, Celestina!”. Os risos lhe respondiam cada vez mais claros, cada vez mais altos. Os pés descalços pulavam sempre sobre a corda oval, dançando enquanto cantava uma caixa de música com uma boneca em cima.

Ouviram-se passos endiabrados de botinas muito pretas, amarradas com cadarços que ao desamarrar-se provocam acessos mortais de raiva. A saia com asas de demônio voltou a revoar sobre os vidros; os pés descalços pararam de saltar; os pés corriam em rondas sem se alcançar; a saia corria atrás dos pezinhos descalços, esticando os braços com as garras a mostra, e uma mecha de cabelo ficou suspensa, presa entre as mãos da saia negra, e brotavam gritos de cabelo puxado.

O cadarço de um sapato preto se desamarrou e foi uma armadilha para o outro pé da saia furiosa. E de novo surgiu um riso de cabelo solto e a voz negra gritou, fazendo um poço obscuro sobre o chão: “Vou te matar!”. E como um trovão que rompe um vidro, se ouviu o barulho de jarra de louça que cai no chão, espalhando todo o seu conteúdo, derramando-se densamente, lentamente, em silêncio, um silêncio profundo, como o que precede o choro de uma criança espancada.

Devagarzinho foi se desenhando no vidro uma cabeça partida em duas, uma cabeça de onde florescia cachos de sangue atados com laços. A mancha aumentava. De uma rachadura do vidro começaram a cair grandes e espessas gotas de sangue petrificadas como soldadinhos de chuva sobre os azulejos do chão do pátio. Havia um silêncio imenso; parecia que a casa inteira havia se mudado para o campo; as poltronas faziam rodas de silêncio ao redor das visitas do dia anterior.

A saia voltou a voar em torno da cabeça morta: “Celestina, Celestina!” e um ferro golpeava com ritmo de pular corda.

As portas se abriam com longos gemidos e todos os pés que entraram se transformaram em joelhos. A claraboia era desse verde dos frascos de colônia onde nadavam as saias abraçadas. Já não se via nenhum pé e a saia preta havia se tornado santa, mais ajoelhada que nenhuma outra sobre o vidro.

Celestina cantava *Les Cloches* de Corneville, correndo com Leonor atrás das árvores da praça, em volta da estátua de San Martín. Tinha um vestido marinheiro e um medo horrível de morrer atravessando as ruas.

2.3.2. O retrato mal feito

As crianças deviam gostar de se sentar sobre as grandes saias de Eponina porque tinha vestidos como as poltronas de braços arredondados. Porém Eponina, confinada nas águas negras de seu vestido *moiré*, era distante e misteriosa; uma metade de seu rosto havia se apagado, mas conservava movimentos sóbrios de estátua em miniatura. Poucas vezes as crianças haviam se sentado sobre suas saias, por culpa do desaparecimento dos joelhos e dos braços que com frequência involuntária deixava cair.

Detestava as crianças, havia detestado seus filhos um por um à medida que iam nascendo, como ladrões de sua adolescência que ninguém leva presos, a não ser os braços que os fazem dormir. Os braços de Ana, a empregada, eram como berços para seus filhos levados.

A vida era um imenso cansaço de descansar demasiado; a vida era muitas senhoras que conversam sem se ouvir nas salas das casas onde de tarde em tarde se espera uma festa como um alívio. E assim, de tanto viver em postura de retrato mal feito, a impaciência de Eponina se tornou paciente e comprimida e idêntica às rosas de papel que crescem debaixo das redomas de cristal.

A empregada a distraía com sua cantoria pela manhã, quando arrumava os quartos. Ana tinha os olhos esticados e sonolentos sobre um corpo muito atento e mantinha uma imobilidade extática de rodinhas dentro de sua atividade. Era incansavelmente a primeira que se levantava e a última que se deitava. Era ela quem dividia por toda a casa os cafés da manhã e a roupa limpa, quem distribuía as compotas, quem fazia e desfazia as camas, quem servia a mesa.

Foi em 5 de abril de 1890, na hora do almoço; as crianças brincavam no fundo do jardim; Eponina lia em *La Moda Elegante*: “Borda-se esta tira sobre veludo cotelê cor bronze escuro” ou: “Roupa de visita para senhora jovem, vestido verde musgo” ou ainda “ponto corrente, ponto espiga, ponto nó francês, ponto lançado e passado”. As crianças gritavam no fundo do jardim. Eponina continuava lendo: “As folhas são feitas com seda cor de azeitona”, ou: “os entrelaçados são das cores rosa e azul”, ou: “a flor grande é de cor avermelhada”, ou ainda: “os veios e os caules cor albricoque”. Ana não chegava para servir a mesa; toda a família, composta de tias, maridos, primas em abundância, a buscava por todos os cantos da casa. Não restava mais que o sótão para explorar. Eponina deixou a revista sobre a mesa, não sabia o que queria dizer

albricoque: “Os veios e os caules cor albricoque”. Subiu ao sótão e empurrou a porta até que caiu o móvel que a travava. Uma revoada de morcegos cegos envolvia o teto rachado. Entre um monte de cadeiras desconjuntadas e bacias velhas, Ana estava com cintura solta de náufraga, sentada sobre o baú; seu avental, sempre limpo, agora estava manchado de sangue. Eponina a pegou pela mão, a levantou. Ana, apontando para o baú, respondeu ao silêncio: “Eu o matei”.

Eponina abriu o baú e viu seu filho morto, o que mais havia ambicionado subir sobre suas saias: agora estava adormecido sobre o peito de um de seus vestidos mais velhos, em busca de seu coração.

A família calada de horror no umbral da porta se afastava com gritos intermitentes clamando pela polícia. Tinham ouvido tudo, tinham visto tudo; os que não desmaiavam, estavam tomados por ódio e horror.

Eponina abraçou Ana demoradamente com um gesto inusitado de ternura. Os lábios de Eponina se moviam em uma lenta ebulição: “Menino de quatro anos vestido de seda de algodão de cor avermelhada. Pelerine coberta por um plissado que imita a ondas arrematadas com uma renda branca. Os veios e os caules são de cor marrom dourado, verde musgo ou carmim”.

2.3.3. *Os acrobatas*

Viviam na obscuridade dos corredores frios onde se estabelecem correntes de ar produzidas pelas plantas dos pátios. Tinham almas de acrobatas, brincando com os arcos nos pátios consecutivos da casa. Não sentiam essa paixão desesperada de todas as crianças por arremessar pedras e por pegar ovos azuis de *urraca* nas árvores. Cipriano e Valério — Cipriano e Valério chamava sem ouvi-los a passadeira surda, que quebrava a tábua de passar com seus golpes —. Cipriano e Valério eram seus filhos e cada vez se tornavam mais desconhecidos para ela; tinham intenções obscuras que haviam nascido em um livro de histórias de saltimbancos, dado de presente pelos donos da casa.

Cipriano saltava através dos arcos com galope de cavalo branco e Valério, de vez em quando, fazia equilíbrio sobre uma cadeira quebrada e escondia cuidadosamente sua paixão pelas bonecas. Não compreendia porque os meninos não podiam brincar com bonecas. Não soube que era uma coisa proibida até o dia em que havia abraçado uma boneca velha à beira da calçada e a havia recolhido e cuidado

em seus braços com um movimento de ninar. Nesse momento, cinco risos de meninas que passaram o atravessaram — e sua mãe o chamou e, com o mesmo gesto de jogar o lixo, lhe arrancou a boneca. Cipriano havia aumentado amplamente sua vergonha com as lágrimas.

A passadeira Clodomira borrifava a roupa branca com sua mão como regador de flor e de vez em quando espiava o pátio para ver os meninos, que ostentavam posturas extraordinárias, brincarem nos batentes das janelas. Nunca sabia do que estavam falando e, quando interrogava os lábios, uma imobilidade de cera se implantava nas bocas móveis de seus filhos. Era uma passadeira admirável; as dobras das camisas se abriam como grandes flores brancas nas cestas de roupa recém passada e passava sem olhar a roupa, olhando as bocas de seus filhos. Por trás das cabeças se elaborava algum estranho plano que por muito tempo tentou adivinhar no movimento dos lábios, até que acabou se acostumando um pouco a essa porta fechada que havia entre ela e seus filhos. Pela manhã, os dois meninos iam ao colégio, mas as tardes estavam cheias de brincadeiras no pátio, de leituras nos cantos do quarto de passar, de números em trapézios imaginários que a mãe já começava a admirar.

Cipriano havia ido ao circo um dia com sua mãe. Durante o intervalo foram visitar os animais. Quando voltaram, ao passar diante da pista, Cipriano sentiu uma vertigem de altura que havia sentido no terraço da casa onde o haviam deixado subir poucas vezes. Soltou a mão de sua mãe e correu para dentro do picadeiro, deu voltas de cavalo furioso, deu voltas de carneiro de equilibrista, se pendurou em um arame de trapezista, fez lances de palhaço. E tudo isso com uma rapidez vertiginosa em meio a uma chuva de aplausos. Todo o público o aplaudia. Cipriano, deslumbrado nas estrelas de seus movimentos, era o cavalo branco da bailarina, o acrobata de saltos mortais com dez acrobatas em cima de sua cabeça, o trapezista de braços puros com asas que atravessam o ar para logo cair na rede elástica sobre um colchão enorme, onde dormem os trapezistas. Sua mãe o chamava entre o tumulto de aplausos: Cipriano, Cipriano! — e acreditou que estava muda, com seu filho perdido para sempre. Até que um *acomodador* trouxe-o a ela cheio de hematomas e encharcado de suor. O público sorria por todas as partes e Clodomira sentiu seu terror furioso se transformar subitamente em admiração que a fez temer um pouco a seu filho como a um ser desconhecido e privilegiado.

Quando chegaram de volta a casa, Valério, que estava doente com a cabeça tapada dentro dos lençóis, descobriu os olhos e viu todo o espetáculo glorioso do circo se desenrolar como um tapete nas histórias de Cipriano. Cipriano levava uma aura ao redor de seu rosto da cor da areia da pista, seus hematomas adquiriam formas estranhas de tatuagens sobre seus braços.

Cipriano viveu desde esse dia para voltar ao circo, Valério para que Cipriano voltasse ao circo. Era através de seu irmão que Valério gozava de todas as coisas, exceto de sua paixão pelas bonecas.

O fervor acrobático crescia sem cessar no corpo de Cipriano; chegaram a inventar uma roupa de saltimbanco feito com meias de mulher e camisetas velhas do porteiro.

Um dia já não sentiam o frio da tarde sobre os braços nus. Parados à beira de uma janela do terceiro andar, deram um salto glorioso e envolvidos em um cumprimento caíram destroçados contra os ladrilhos do pátio. Clodomira, que estava passando roupa no quarto ao lado, viu o gesto maravilhoso e sentiu, com um sorriso, que de todas as janelas surgiam milhões de gritos e braços aplaudindo, mas continuou passando. Lembrou-se de sua primeira angústia no circo. Agora estava acostumada a essas coisas.

2.3.4. As duas casas de Olivos

Nos barrancos de Olivos havia uma casa muito grande de três andares, onde não viviam mais que cinco pessoas: o dono da casa, sua filha de dez anos, uma babá, uma cozinheira e um mucamo (sem contar o jardineiro que vivia no fundo do quintal). Havia quartos interditados, enormes quartos com persianas sempre obstruídas de umidade, quartos cheios de miniaturas de antepassados e quadros ovais nas paredes. O jardim era espaçoso com árvores altíssimas. Apenas uma coisa preocupava ao dono da casa e era a improbabilidade de conseguir framboesas; nesse jardim cresciam flores e árvores frutíferas, havia até morangos, mas não se podiam conseguir framboesas.

Na parte baixa dos barrancos de Olivos, em uma casinha de lata de um só cômodo, viviam quatro pessoas: o dono da casa e suas três netas; a mais velha tinha dez anos e cozinhava sempre que houvesse alguma coisa para cozinhar.

E aconteceu que essas duas meninas se tornaram amigas através da cerca que rodeava o jardim. “Minha casa é feia”, disse uma. “Tem dez quartos onde nunca se pode entrar; o jardim não tem framboesas e por essa razão meu pai está sempre irritado” “Minha casa é feia”, disse a outra. “É toda de lata, na margem do rio, onde as águas sobem; no inverno fazemos fogueiras para não passar tanto frio.” “Que lindo!”, respondeu a outra. “Em casa não me deixam acender a lareira.” E cada uma foi sonhando com a casa da outra.

No dia seguinte voltaram a se encontrar na cerca e era estranho ver que essas duas meninas iam se parecendo cada vez mais, os olhos eram idênticos, o cabelo era da mesma cor; mediram suas alturas nos arames da cerca e eram da mesma altura, mas havia somente duas coisas diferentes nelas: os pés e as mãos. A menina da casa grande tirou as meias e os sapatos; tinha os pés mais brancos e mais pequeninhos que sua companheira; suas mãos eram também mais brancas e mais lisas. Durante vários dias, colocou as mãos em bacias de água e alvejante, lavando lenços, até que ficaram vermelhas e ressecadas; andou descalça vários dias, se equilibrando sobre as pedras; já nada as diferenciava, nem mesmo o desejo que tinham de trocar de casa. Até que um dia, às escondidas no pé de *ombú* da cerca que servia de ponte, trocaram a roupa e os nomes. Uma menina deu a outra seus pés descalços e a outra lhe deu seus sapatos. Uma menina deu a outra suas luvas de linho branco e a outra lhe deu suas mãos ressecadas... Mas, se esqueceram de trocar de Anjos da Guarda! Era a hora da sesta; os Anjos dormiam na grama. As duas meninas passaram por cima da cerca; a que estava no jardim grande atravessou a rua, a que estava na rua atravessou o jardim. Disseram-se adeus. “Não vá se perder, meu quarto fica no final do corredor à direita.” E a outra respondeu: “Não vá se perder, tem que continuar caminhando até o final do beco” (o jardineiro, que estava perto, pensou que o eco havia se tornado surdo porque mudava o final da frase que gritava a menina). E foram correndo cada uma para a casa da outra.

Ninguém se deu conta da troca e elas, que acreditavam conhecer suas casas, começavam a reconhecê-las segundo as histórias que se contavam diariamente através da cerca; faziam descobertas que as assombravam.

Mas os Anjos da Guarda dormiam a sesta na hora das confidências e continuavam ignorando tudo.

Foi no começo do outono, um dia quente; o céu estava escuro e muito perto da terra pesavam nuvens cinzas de chumbo; era a hora em que as meninas se encontravam na cerca, mas nenhuma das duas chegava.

Na casinha de lata não se podia respirar essa tarde; o avô e as três netas caminhavam descalços no rio tomando ar fresco. A menina de dez anos se lembrou de que no jardim da casa grande, como de costume, sua amiga devia estar esperando-a; havia já passado o horário, mas não importava, iria de qualquer maneira. Viu um cavalo branco muito desnudo, colocou-lhe uma rédea que encontrou no chão, montou em cima e saiu galopando castigando-o com um ramo de *paraíso*. A tempestade se aproximava, as árvores oscilavam grandes balanços contra o vento, filamentos como os que havia nas lâmpadas elétricas das casas grandes enchiam o céu e primeiro um trovão e depois outro rompiam a tarde. O Anjo da Guarda estava atento, mas, acostumado às tempestades que a menina sempre passava sem se resfriar, teve cuidado somente de preservá-la dos raios. “Os cavalos brancos atraem raios”, pensava o Anjo. “Tem que ter cuidado. Tem que ter cuidado.”

As duas meninas se encontraram na cerca e tiveram tempo apenas de dizer adeus; chovia com tanta força que a chuva punha entre elas uma cortina grossa, impossível de levantar.

Ouviu-se longe, muito longe, o galope de um cavalo entre a tempestade e um raio e outro raio fizeram ferimentos de relâmpagos, duras incisões de fogo.

A menina desceu do cavalo e desmaiou na porta da casinha de lata. As águas subiam muito perto; nesse instante ouviu um raio sobre o animal que, soltando um relincho de crinas esfiapadas, ficou estendido no chão escuro. No jardim, outro raio caiu sobre a outra menina, enquanto o Anjo a protegia confiantemente dos resfriados, pensando que a casa tinha para-raios desde tempos imemoriais.

Na porta da casinha de lata, a outra menina não pôde resistir ao frio e foi para o céu depois da tempestade...

Havia muito canto de pássaros e de riachos na manhã seguinte quando, subindo as duas meninas sobre o cavalo branco, chegaram ao céu. Não havia casas nem grandes nem pequenas, nem de lata nem de tijolos; o céu era um grande quarto azul cheio de framboesas e outras frutas plantadas. As duas meninas penetraram mais e mais dentro do céu, até que não se pôde mais vê-las.

2.4. O processo tradutório: escolhas e soluções

Durante todo o processo tradutório, uma das principais preocupações, além de fazer uma tradução direcionada a leitores brasileiros como mencionado anteriormente, foi manter o tom do texto, pois não se podia perder de vista as décadas que separam o texto original, publicado em 1937, do texto traduzido, que começou a ser trabalhado em 2018. Dessa forma, a atenção para o grau de formalidade, para o registro de cada personagem/narrador e para a não ocorrência de anacronismos foi redobrada. Por mais que espanhol e português sejam línguas com profundas semelhanças do ponto de vista sintático, morfológico e lexical, ou seja, com um alto grau de transparência (Monteiro, 2014), tais semelhanças não tornam a tradução algo simples e trivial (adjetivos muitas vezes usados pelo senso comum), principalmente quando se trata de uma autora como Silvina Ocampo, pois para ela a sintaxe é uma gaiola para a prosa, assim como o soneto é para os versos¹⁸.

Dessa forma, traduzir Silvina Ocampo é uma experiência inquietante, porque o receio de domesticar sua *rareza* está presente a cada palavra ou frase que ficamos na dúvida se devemos “corrigir” ou não, e encantadora quando encontramos boas soluções para cada um desses impasses. A seguir, comentarei, por meio de quadros com exemplos, algumas características pontuais dos textos e quais foram as escolhas feitas e as soluções encontradas após a escrita e a reescrita das traduções.

2.4.1. Comentários sobre *Céu de claraboias*

O caráter imagético da escrita de Silvina no conto *Cielo de Claraboyas* é um dos principais pontos que chamaram a atenção durante o processo tradutório. A descrição de cada detalhe, como a cor ou o formato de um objeto presente no ambiente, é de extrema importância para criar uma espécie de cenografia do conto, uma composição responsável por introduzir o leitor no espaço em que se encontra a narradora, possibilitando que enxergue a partir dos olhos dela, o que podemos exemplificar com a primeira frase do texto:

¹⁸ Citação original: “Como el soneto es una jaula para los versos, la sintaxis lo es para la prosa”. Noemí Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Universidad de Belgrano, 1982.

Quadro 1: O caráter imagético em *Cielo de Claraboyas*

Cielo de claraboyas	Céu de claraboias
La reja del ascensor tenía flores con cáliz dorado y follajes rizados de fierro negro, donde se enganchan los ojos cuando uno está triste viendo desenvolverse, hipnotizados por las grandes serpientes, los cables del ascensor.	A grade do elevador tinha flores com cálice dourado e folhas enroladas de ferro escuro, onde se prendem os olhos quando se está triste vendo desenrolarem-se, hipnotizados pelas grandes serpentes, os cabos do elevador.

Fonte: elaborado pela autora

As metonímias também são bastante presentes em todo o texto, sobretudo quando se trata da fragmentação dos corpos vistos pela narradora através dos vidros das claraboias. Os moradores da casa de cima são reduzidos a pares de pés, saias, joelhos e mãos, ou seja, pequenas partes do corpo que a narradora consegue ver. Ao longo do texto, é interessante ver como a caracterização desses fragmentos por parte da narradora mirim acaba direcionando a construção da imagem dos personagens que é feita pelo leitor.

Vejamos as referências feitas a Celestina: a criança da casa de cima que, além de ter um nome celestial, tem a camisola em formato de nuvem, é sempre descrita pelos seus “pezinhos”. No português, o diminutivo não é apenas usado para indicar o tamanho reduzido de algo, podendo atribuir também uma conotação carinhosa à palavra, o que, devido ao contexto, também pode ser considerado em espanhol. Já a governanta é caracterizada de forma um tanto quanto tenebrosa aos olhos da criança que conta o ocorrido: uma saia negra com passos endiabrados e asas de demônio. É evidente, como vimos anteriormente com o artigo de Judith Podlubne, que isso torna enviesada a visão que, posteriormente, o leitor tem da cena do clímax, levando-o a crer mais firmemente no assassinato do que no acidente como desfecho. Vejamos, no quadro abaixo, alguns exemplos da escrita metonímica e da caracterização das personagens a partir das descrições dos fragmentos.

Quadro 2: A questão metonímica em *Cielo de Claraboyas*

Cielo de claraboyas	Céu de claraboias
Había dos pies chiquitos, y tres pares de pies grandes , dos con tacos altos y finos de pasos cortos.	Havia dois pés pequenininhos e três pares de pés grandes , dois com saltos altos e finos de passos curtos.
Se oyeron pasos endemoniados de botines muy negros, atados con cordones que al desatarse provocan accesos mortales de rabia. La pollera con alas de demonio volvió a revolotear sobre los vidrios;	Ouviram-se passos endiabrados de botinas muito pretas, amarradas com cadarços que ao desamarrar-se provocam acessos mortais de raiva. A saia com asas de demônio voltou a revoar sobre os vidros;
[...] aparecieron dos piecitos desnudos saltando a la cuerda, y una risa y otra risa caían de los pies desnudos de Celestina en camisón, saltando con un caramelo guardado en la boca. Su camisón tenía forma de nube sobre los vidrios cuadriculados y verdes.	[...] apareceram dois pezinhos descalços pulando corda, e um riso e outro riso caíam dos pés descalços de Celestina de camisola, pulando com uma bala guardada na boca. Sua camisola tinha forma de nuvem sobre os vidros quadriculados e verdes.
Las puertas se abrían con largos quejidos y todos los pies que entraron se transformaron en rodillas .	As portas se abriam com longos gemidos e todos os pés que entraram se transformaram em joelhos .

Fonte: elaborado pela autora

Como já vimos, para Silvina, a sintaxe muitas vezes é uma prisão para a prosa e isso fica visível em alguns de seus contos, nos quais a autora foge à norma e causa um estranhamento no leitor que se depara com suas construções diferenciadas. Um exemplo pode ser visto no terceiro parágrafo do conto em questão:

Quadro 3: Exemplo de anomalia sintática em *Cielo de Claraboyas*

Cielo de claraboyas	Céu de claraboias
No había nadie ese día en la casa de arriba, salvo el llanto pequeño de una chica (a quien acababan de darle un beso para que se durmiera, que no quería dormirse) [...]	Não havia ninguém esse dia na casa de cima, a não ser o choro baixo de uma menina (em quem acabavam de dar um beijo para que dormisse, mas que não queria dormir) [...]

Fonte: elaborado pela autora.

Na frase “a quien acababan de darle un beso para que se durmiera, que no quería dormirse” pode-se identificar uma anomalia, visto que, ao traduzir, a conjunção adversativa “mas” se faz necessária para evitar a perda do sentido da frase original.

Pode-se inferir também que há a possibilidade de a ordem da frase ser outra, resultando na seguinte tradução: “... uma menina (que não queria dormir e em quem acabavam de dar um beijo para que dormisse)”. De qualquer forma, ainda há a necessidade de acréscimo de uma conjunção nesta segunda tradução, no entanto a conjunção colocada é a aditiva “e”.

Durante o processo tradutório, a preocupação com a escolha lexical foi bastante presente, sobretudo com a ocorrência de palavras cognatas, muitos frequentes no par português-espanhol. A palavra “desnudo”, por exemplo, é um vocábulo que existe nas duas línguas e tem praticamente o mesmo significado. Entretanto, no Quadro 4 abaixo, vemos como essa palavra em espanhol foi interpretada e, conseqüentemente, traduzida de formas diferentes nos dois excertos. A solução encontrada justifica-se a partir de dois aspectos: a imagem da cena para o leitor e o grau de formalidade da palavra em português. Começando pelo registro linguístico, a palavra “desnudo” em português é pouquíssimo usada pelos falantes brasileiros e costuma ser vista como mais formal. Além disso, a palavra é pouco provável de ser dita por uma narradora mirim, e é usada, principalmente por adultos, para substituir termos coloquiais como “nu” ou “pelado”. Além disso, a opção por “vazio” e por “descalços” em lugar de “desnudo” proporciona ao leitor brasileiro uma visão mais clara da imagem produzida pela narradora, visto que, com essas palavras em português, é mais simples imaginar um quarto sem móveis (ou com poucos) no primeiro caso e uma criança andando sem sapatos no segundo.

Quadro 4: As diferentes traduções para *desnudo*

Cielo de claraboyas	Céu de claraboias
[...] la familia no viajaba nunca y seguía sentada en el mismo cuarto desnudo [...]	[...] a família nunca viajava e continuava sentada no mesmo quarto vazio [...]
[...] aparecieron dos piecitos desnudos saltando a la cuerda, y una risa y otra risa caían de los pies desnudos de Celestina en camisón, saltando con un caramelo guardado en la boca.	[...] apareceram dois pezinhos descalços pulando corda, e um riso e outro riso caíam dos pés descalços de Celestina de camisola, pulando com uma bala guardada na boca.

Fonte: elaborado pela autora.

2.4.2. Comentários sobre *O retrato mal feito*

Nesse conto, os termos relacionados à moda e à costura são bastante presentes, os quais nem sempre são encontrados em dicionários de língua espanhola. Dessa forma, outras estratégias foram necessárias para que a compreensão e a tradução dessas palavras fossem possíveis, sendo algumas delas: i) a digitação das palavras em espanhol em sites de busca de imagens na tentativa de identificar o objeto e qual seria seu nome em português com base em conhecimentos prévios; ii) a pesquisa em português em sites e revistas de corte e costura e a comparação das imagens encontradas com as localizadas na busca em espanhol no caso de desconhecimento dos objetos; e iii) a busca por auxílio de falantes das duas línguas familiarizados com o universo da moda. No Quadro 5 a seguir, vemos alguns excertos que mostram algumas das soluções encontradas.

Quadro 5: O vocabulário de costura em *El retrato mal hecho*

El retrato mal hecho	O retrato mal feito
“Se borda esta tira sobre pana de color bronce obscuro” o bien: “Traje de visita para señora joven, vestido verde mirto”, o bien: “ punto de cadeneta, punto de espiga, punto anudado, punto lanzado y pasado ”.	“Borda-se esta tira sobre veludo cotelê cor bronze escuro” ou: “Roupa de visita para senhora jovem, vestido verde musgo” ou ainda “ ponto corrente, ponto espiga, ponto nó francês, ponto lançado e passado ”.
“Niño de cuatro años vestido de raso de algodón color encarnado. Esclavina cubierta de un plegado que figura como olas ribeteadas con un encaje blanco. Las venas y los tallos son de color marrón dorados, verde mirto o carmín”.	“Menino de quatro anos vestido de seda de algodão de cor avermelhada. Pelerine coberta por um plissado que imita a ondas arrematadas com uma renda branca. Os veios e os caules são de cor marrom dourado, verde musgo ou carmim”.

Fonte: elaborado pela autora.

Além de anomalias sintáticas, como o exemplo visto em *Cielo de Claraboyas*, há também expressões que causam certo estranhamento durante a leitura, como é o caso de “cintura suelta de náufraga” exemplificado no quadro abaixo. Nessa frase, pode-se entender que esta postura seja relativa ao relaxamento das costas, a uma situação de abandono. Tanto em português quanto em espanhol, a frase soa de modo estranho, dessa forma, preferimos fazer uma tradução mais próxima ao original e manter a estranheza causada pela autora.

Quadro 6: A expressão *cintura suelta de náufraga*

El retrato mal hecho	O retrato mal feito
Entre un amontonamiento de sillas desvencijadas y palanganas viejas, Ana estaba con la cintura suelta de náufraga , sentada sobre el baúl; su delantal, siempre limpio, ahora estaba manchado de sangre.	Entre um monte de cadeiras desconjuntadas e bacias velhas, Ana estava com cintura solta de náufraga , sentada sobre o baú; seu avental, sempre limpo, agora estava manchado de sangue.

Fonte: elaborado pela autora.

Outro ponto do texto em que optamos por manter a estranheza da palavra utilizada pela autora pode ser visto no quadro abaixo. Apesar de a palavra “damasco” ser mais comum e sinônimo de “albricoque”, preferimos manter esta última palavra que é menos utilizada pelos falantes. Essa escolha pode ser justificada com o próprio conto, pois fica clara a incompreensão da personagem frente à palavra encontrada em sua revista de moda:

Quadro 7: *Albricoque* em lugar de *damasco*

El retrato mal hecho	O retrato mal feito
Eponina dejó el periódico sobre la mesa, no sabía lo que quería decir albaricoque : “Las venas y los tallos color albaricoque”.	Eponina deixou a revista sobre a mesa, não sabia o que queria dizer albricoque : “Os veios e os caules cor albricoque”.

Fonte: elaborado pela autora.

2.4.3. Comentários sobre *Os acrobatas*

Nesse conto, encontramos um problema de tradução para o qual não vimos outra opção a não ser manter o original: a palavra *acomodador*. Em espanhol, a imagem de um funcionário responsável por auxiliar os espectadores a encontrar seus lugares é clara, mas, em português, não há uma palavra equivalente para a pessoa encarregada dessa função no contexto do circo, diferentemente do cinema em que há o “lanterninha”. Na tradução, a manutenção da palavra original foi vista como uma solução melhor do que a descrição da função em si (“pessoa responsável por indicar os assentos”), pois isso resultaria em algo muito longo, prejudicando a fluidez do texto.

Ademais, em português existe o verbo “acomodar”, o que torna simples a associação entre o significado do verbo e a palavra em questão para o leitor.

Quadro 8: *un acomodador*

Los funámbulos	Os acrobatas
Hasta que un acomodador se lo traje lleno de moretones y bañado en sudor.	Até que um acomodador trouxe-o a ela cheio de hematomas e encharcado de suor.

Fonte: elaborado pela autora.

Da mesma forma que em outros contos, também há em *Los funámbulos* uma construção anômala, como podemos ver no Quadro 9 abaixo:

Quadro 9: Anomalia sintática em *Los funámbulos*

Los funámbulos	Os acrobatas
[...] de vez en cuando se asomaba sobre el patio para ver jugar a los muchachos que ostentaban posturas extraordinarias en los marcos de las ventanas.	[...] de vez en quando espiava o pátio para ver os meninos , que ostentavam posturas extraordinárias, brincarem nos batentes das janelas.

Fonte: elaborado pela autora.

Nesse caso, vimos a necessidade de modificar a construção para que a compreensão do leitor fosse facilitada, visto que uma tradução mais próxima ao original, como a frase “para ver brincarem os meninos”, poderia causar um estranhamento desnecessário durante a leitura.

2.4.4. Comentários sobre *As duas casas de Olivos*

Sobre esse texto, comento apenas dois pontos do processo tradutório, sendo um deles uma modificação e o outro uma manutenção das palavras em questão. No primeiro caso, como podemos ver no excerto abaixo, foi feita a opção de traduzir “columpiaban” por “oscilavam”. Apesar de o verbo “balançar” expressar de forma mais completa a imagem construída mentalmente da cena, a construção “balançavam grandes balanços” seria redundante.

Quadro 10: Para evitar a redundância

Las dos casas de Olivos	As duas casas de Olivos
La tormenta se acercaba, los árboles columpiaban grandes hamacas contra el viento	A tempestade se aproximava, as árvores oscilavam grandes balanços contra o vento

Fonte: elaborado pela autora.

O outro ponto aqui exposto é a manutenção das palavras originais em duas partes do texto em que são utilizados dois nomes de plantas. Essa escolha de viés mais estrangeirizador foi feita porque não vimos a necessidade de tradução, visto que o contexto permite que o leitor compreenda tranquilamente que se trata de uma espécie vegetal, sobretudo no primeiro excerto, em que a adição da expressão “pé de” antes da palavra marca de forma ainda mais clara o uso da palavra “ombú”. Essa situação acontece, de forma semelhante, com a palavra “urraca” na tradução do conto *Los funámbulos*: a escolha por manter a palavra original justifica-se pelo contexto que deixa explícito que se trata de uma ave (“por pegar ovos azuis de *urraca* nas árvores”), não havendo a necessidade de substituir o nome do animal.

Quadro 11: Manutenção de palavras do original

Las dos casas de Olivos	As duas casas de Olivos
Hasta que un día, a escondidas en el ombú del cerco que servía de puente [...]	Até que um dia, às escondidas no pé de ombú da cerca que servia de ponte [...]
Vio un caballo blanco muy desnudo, le puso un bocado que encontró en el suelo, se trepó encima y salió al galope castigándolo con una rama de paraíso .	Viu um cavalo branco muito desnudo, colocou-lhe uma rédea que encontrou no chão, montou em cima e saiu galopando castigando-o com um ramo de paraíso .

Fonte: elaborado pela autora.

Considerações finais

Após as diferentes leituras e reflexões, acredito que, para finalizar esse trabalho, seja imprescindível pontuar como algumas concepções foram repensadas durante todo o processo de investigação, que teve como produto final o presente texto. A transformação pessoal e acadêmica gerada a partir desse estudo vai muito além do conhecimento um pouco mais aprofundado sobre a vida e a obra de Silvina Ocampo. Percebi que apresentar fatos biográficos da autora aos leitores brasileiros não é apenas uma questão de suprir uma curiosidade, já que apontamentos sobre a vida de uma pessoa são fundamentais para uma compreensão mais ampla de sua obra, como vimos, por exemplo, na relação entre a formação linguística inicial de Silvina e os possíveis efeitos causados em sua escrita. Saber um pouco mais sobre a personalidade da autora e sua participação no cenário cultural argentino também foi determinante para compreender até que ponto suas preferências e relações pessoais influenciaram no apagamento (intencional ou não) de sua imagem, pois, além de estar rodeada por nomes para os quais os holofotes estavam apontados, Silvina não gostava muito de dar entrevistas e preferia circular por rodas mais íntimas, diferentemente de sua irmã, como vimos em Enríquez (2014).

Foi interessante perceber também como a escrita ocampiana é tão singular e plural ao mesmo tempo que o estudo de sua obra leva a inúmeras formulações e interpretações que podem ser, até mesmo, paradoxais. Longe de tirá-la da caixinha do fantástico, na qual foi enquadrada por muito tempo e, em menor grau, é até hoje, e encerrá-la em outra, pudemos ver que as aproximações ao fantástico híbrido, de Barbosa (2015), e, principalmente, ao *nonsense*, de Biancotto (2015), são de grande valia para estudo e compreensão da narrativa ocampiana, pois lançam luz a possibilidades de interpretação não pensadas até então. Já no que tange a questão da infância, o breve resgate histórico e social feito a partir das ideias de Ariès (1981) foi extremamente importante para a observação de que a ideia de infância como conhecemos hoje é bastante recente para a sociedade. Dessa forma, é muito impactante a indiferença em relação às crianças presente nas narrativas ocampianas, causando desconforto tanto atualmente, quanto na época em que os contos foram publicados.

Outro ponto digno de destaque é o fato de que a tradução está intimamente ligada ao reconhecimento e como esses dois aspectos influenciam-se mutuamente na difusão da obra de um escritor entre diferentes públicos leitores, o que torna ainda mais nítida uma questão de caráter editorial: os autores são mais traduzidos porque são famosos ou ficam famosos porque são mais traduzidos? Além disso, traduzir Silvina foi uma experiência de muito crescimento acadêmico, pois proporcionou um olhar mais atento a cada detalhe dos textos, viabilizando percepções importantes para a análise dos contos.

Em suma, ainda há muito o que pesquisar e traduzir da literatura ocampiana, pois este trabalho representa apenas uma ínfima parcela. No entanto, acredito que foi cumprido o objetivo principal do estudo: apresentar a autora para leitores brasileiros a partir das traduções de alguns de seus contos. Ademais, também foi atendida uma pretensão subjacente que, de certa forma, surgiu de um incômodo pessoal com o conhecimento acadêmico geralmente produzido: a de fazer deste trabalho um material acessível, por meio da linguagem e da tradução de citações, por exemplo, para brasileiros que desejem conhecer mais sobre Silvina Ocampo, visto que há pouca produção sobre a autora em português.

Referências Bibliográficas

- AMÍCOLA, José. Las nenas terribles de Silvina Ocampo y Marosa di Giorgio, **Cuadernos Líricos** [online], 11|2014. Disponível em: <<http://lirico.revues.org/1847>> Acesso em 09 de fev. de 2018.
- ANTOLOGÍA da literatura fantástica. Coorganização de Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo; Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2013 [1965].
- ARIÈS, Philippe. História social da criança e da família. Tradução de Dora Rocha Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Livros Técnicos e Científicos, c1981.
- BARBOSA, Iaranda Jurema Ferreira. Infância e morte sob a ótica do fantástico híbrido em Silvina Ocampo. Recife: UFPE, 2015. Dissertação de Mestrado apresentada a Universidade Federal de Pernambuco, 2015.
- BARRENECHEA, Ana María. Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispano-americana). **Revista Iberoamericana**, Buenos Aires, v. 38, n. 80, pp. 391-403, jul. 1972.
- BIANCOTTO, Natalia. Del fantástico al nonsense. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo. **Orbis Tertius**, [S.l.], v. 20, n. 21, pp. 39-50, set. 2015. Disponível em: <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv20n21a05>>. Acesso em 23 mai. 2018.
- COSTA, Walter; GUERINI, Andréia. Introdução aos Estudos da Tradução. Florianópolis: UFSC, 2006.
- ENRÍQUEZ, Mariana. La hermana menor. Anagrama, 2018.
- GAMERRO, Carlos. Los tres momentos de Silvina Ocampo. **Ficciones barrocas: una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández**. Eterna Cadencia Editora, 2010.
- MOLLOY, Sylvia. Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo. **LEXIS**, v.2, n.2. p. 241-251, 1978. Disponível em: <<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/20675>>. Acesso em: 17 out. 2018.
- MOLLOY, Sylvia. Acto de presencia: la escritura autobiografica en Hispanoamericana. México, DF: El Colegio del México: Fondo de Cultura Economica, 1996.
- MONTEIRO, Júlio César N. Ensino de tradução: algumas reflexões sobre a prática de tradução no par espanhol-português (2014). In: FERREIRA, Alice Maria de Araújo; SOUSA, Germana Henriques Pereira de; GOROVITZ, Sabine (Org.). **Tradução na sala de aula: ensaios de teoria e prática de tradução**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2018. Disponível em: <http://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/book/13>. Acesso em 26 de ago. 2019.

MUNDAY, Jeremy. *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2008.

OCAMPO, Silvina. *Viaje olvidado*. Buenos Aires: Emecé editores, 2005 [1937].

OCAMPO, Victoria. *Viaje olvidado*. **Sur**, Buenos Aires, ano 7, p. 118-121. ago. 1937.

PODLUBNE, Judith. Infancia, sueño y relato (algo más sobre la reseña de Victoria Ocampo a *Viaje olvidado*). **Orbis Tertius**, v. 11, n. 12, 2006. Disponível em: <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/sumario/>> Acesso em 02 de mai. 2019.

PODLUBNE, Judith. Infancia y muerte en los cuentos de Silvina Ocampo. **V Congreso Internacional de Letras**, 2012. Disponível em <<http://2012.cil.filo.uba.ar/sites/2012.cil.filo.uba.ar/files/0309%20PODLUBNE,%20JUDITH.pdf>>. Acesso em 17 out. 2018.

ROGER, Julien. Infancias en crisis: Norah Lange y Silvina Ocampo. **Cuadernos LIRICO** [online], 11, 2014. Disponível em <<http://lirico.revues.org/1746>>. Acesso em 9 fev. 2018.

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

VASCONCELLOS, Maria Lucia; BARTHOLAMEI, LAJ. *Estudos da Tradução I. Material de estudos do Centro de Comunicação e Expressão*. UFSC, 2009.

APÊNDICE A – Quadro comparativo entre o texto original e sua respectiva tradução: Cielo de claraboyas (Céu de claraboias)

Cielo de claraboyas	Céu de claraboias
<p>1. La reja del ascensor tenía flores con cáliz dorado y follajes rizados de fierro negro, donde se enganchan los ojos cuando uno está triste viendo desenvolverse, hipnotizados por las grandes serpientes, los cables del ascensor.</p> <p>2. Era la casa de mi tía más vieja adonde me llevaban los sábados de visita. Encima del hall de esa casa con cielo de claraboyas había otra casa misteriosa en donde se veía vivir a través de los vidrios una familia de pies aureolados como santos. Leves sombras subían sobre el resto de los cuerpos dueños de aquellos pies, sombras achatadas como las manos vistas a través del agua de un baño. Había dos pies chiquitos, y tres pares de pies grandes, dos con tacos altos y finos de pasos cortos. Viajaban baúles con ruido de tormenta, pero la familia no viajaba nunca y seguía sentada en el mismo cuarto desnudo, desplegando diarios con músicas que brotaban incesantes de una pianola que se atrancaba siempre en la misma nota. De tarde en tarde, había voces que</p>	<p>1. A grade do elevador tinha flores com cálice dourado e folhas enroladas de ferro escuro, onde se prendem os olhos quando se está triste vendo desenrolarem-se, hipnotizados pelas grandes serpentes, os cabos do elevador.</p> <p>2. Era a casa de minha tia mais velha, aonde me levavam nos sábados de visita. Em cima do hall dessa casa com céu de claraboias, havia outra casa misteriosa, onde se via viver através dos vidros uma família de pés aureolados como santos. Leves sombras subiam sobre o resto dos corpos donos daqueles pés, sombras achatadas como as mãos quando vistas através da água do banho. Havia dois pés pequenininhos e três pares de pés grandes, dois com saltos altos e finos de passos curtos. Viajavam baús com barulho de tempestade, mas a família nunca viajava e continuava sentada no mesmo quarto vazio, desdobrando jornais com músicas que brotavam incessantes de uma pianola que travava sempre na mesma nota. De tarde em tarde, havia vozes que ricocheteavam como bolas</p>

rebotaban como pelotas sobre el piso de abajo y se acallaban contra la alfombra.

3. Una noche de invierno anunciaba las nueve en un reloj muy alto de madera, que crecía como un árbol a la hora de acostarse; por entre las rendijas de las ventanas pesadas de cortinas, siempre con olor a naftalina, entraban chiflones helados que movían la sombra tropical de una planta en forma de palmera. La calle estaba llena de vendedores de diarios y de frutas, tristes como despedidas en la noche. No había nadie ese día en la casa de arriba, salvo el llanto pequeño de una chica (a quien acababan de darle un beso para que se durmiera, que no quería dormirse), y la sombra de una pollera disfrazada de tía, como un diablo negro con los pies embotinados de institutriz perversa. Una voz de cejas fruncidas y de pelo de alambre que gritaba “¡Celestina, Celestina!”, haciendo de aquel nombre un abismo muy oscuro. Y después que el llanto disminuyó despacito... aparecieron dos piecitos desnudos saltando a la cuerda, y una risa y otra risa caían de los pies desnudos de Celestina en camisón, saltando con un caramelo guardado en la boca. Su camisón tenía forma de nube sobre los vidrios cuadriculados y verdes. La voz de los pies embotinados crecía:

sobre o andar de baixo e se abafavam nos tapetes.

3. Uma noite de inverno anunciava as nove horas em um relógio muito alto de madeira, que crescia como uma árvore na hora de dormir; por entre as frestas das janelas sobrecarregadas de cortinas, sempre cheirando a naftalina, entrava um vento gelado que movia a sombra tropical de uma planta em forma de palmeira. A rua estava cheia de vendedores de jornais e de frutas, tristes como despedidas na noite. Não havia ninguém esse dia na casa de cima, a não ser o choro baixo de uma menina (em quem acabavam de dar um beijo para que dormisse, mas que não queria dormir) e a sombra de uma saia fantasiada de tia, como um diabo negro com os pés com botinas de governanta perversa. Uma voz de sobrancelhas franzidas e de cabelo de arame que gritava “Celestina, Celestina!”, fazendo daquele nome um abismo muito escuro. E depois que o choro diminuiu devagarzinho... apareceram dois pezinhos descalços pulando corda, e um riso e outro riso caíam dos pés descalços de Celestina de camisola, pulando com uma bala guardada na boca. Sua camisola tinha forma de nuvem sobre os vidros quadriculados e verdes. A voz dos pés com bonitas

“¡Celestina, Celestina!”. Las risas le contestaban cada vez más claras, cada vez más altas. Los pies desnudos saltaban siempre sobre la cuerda ovalada bailando mientras cantaba una caja de música con una muñeca encima.

4. Se oyeron pasos endemoniados de botines muy negros, atados con cordones que al desatarse provocan accesos mortales de rabia. La pollera con alas de demonio volvió a revolotear sobre los vidrios; los pies desnudos dejaron de saltar; los pies corrían en rondas sin alcanzarse; la pollera corría detrás de los piecitos desnudos, alargando los brazos con las garras abiertas, y un mechón de pelo quedó suspendido, prendido de las manos de la falda negra, y brotaban gritos de pelo tironeado.

5. El cordón de un zapato negro se desató, y fue una zancadilla sobre otro pie de la pollera furiosa. Y de nuevo surgió una risa de pelo suelto, y la voz negra gritó, haciendo un pozo oscuro sobre el suelo: “¡Voy a matarte!”. Y como un trueno que rompe un vidrio, se oyó el ruido de jarra de loza que se cae al suelo, volcando todo su contenido, derramándose densamente, lentamente, en silencio, un silencio

crecia: “Celestina, Celestina!”. Os risos lhe respondiam cada vez mais claros, cada vez mais altos. Os pés descalços pulavam sempre sobre a corda oval, dançando enquanto cantava uma caixa de música com uma boneca em cima.

4. Ouviram-se passos endiabrados de botinas muito pretas, amarradas com cadarços que ao desamarrar-se provocam accesos mortais de raiva. A saia com asas de demônio voltou a revoar sobre os vidros; os pés descalços pararam de saltar; os pés corriam em rondas sem se alcançar; a saia corria atrás dos pezinhos descalços, esticando os braços com as garras a mostra, e uma mecha de cabelo ficou suspensa, presa entre as mãos da saia negra, e brotavam gritos de cabelo puxado.

5. O cadarço de um sapato preto se desamarrou e foi uma armadilha para o outro pé da saia furiosa. E de novo surgiu um riso de cabelo solto e a voz negra gritou, fazendo um poço obscuro sobre o chão: “Vou te matar!”. E como um trovão que rompe um vidro, se ouviu o barulho de jarra de louça que cai no chão, espalhando todo o seu conteúdo, derramando-se densamente, lentamente, em silêncio, um silêncio profundo, como o que precede o choro de uma criança espancada.

profundo, como el que precede al llanto de un chico golpeado.

6. Despacito fue dibujándose en el vidrio una cabeza partida en dos, una cabeza donde florecían rulos de sangre atados con moños. La mancha se agrandaba. De una rotura del vidrio empezaron a caer anchas y espesas gotas petrificadas como soldaditos de lluvia sobre las baldosas del patio. Había un silencio inmenso; parecía que la casa entera se había trasladado al campo; los sillones hacían ruedas de silencio alrededor de las visitas del día anterior.

7. La pollera volvió a volar en torno de la cabeza muerta: “¡Celestina, Celestina!”, y un fierro golpeaba con ritmo de saltar a la cuerda.

8. Las puertas se abrían con largos quejidos y todos los pies que entraron se transformaron en rodillas. La claraboya era de ese verde de los frascos de colonia en donde nadaban las faldas abrazadas. Ya no se veía ningún pie y la pollera negra se había vuelto santa, más arrodillada que ninguna sobre el vidrio.

9. Celestina cantaba *Les Cloches de Corneville*, corriendo con Leonor detrás de los árboles de la plaza, alrededor de la estatua de San Martín. Tenía un

6. Devagarzinho foi se desenhando no vidro uma cabeça partida em duas, uma cabeça de onde florescia cachos de sangue atados com laços. A mancha aumentava. De uma rachadura do vidro começaram a cair grandes e espesas gotas de sangue petrificadas como soldadinhos de chuva sobre os azulejos do chão do pátio. Havia um silêncio imenso; parecia que a casa inteira havia se mudado para o campo; as poltronas faziam rodas de silêncio ao redor das visitas do dia anterior.

7. A saia voltou a voar em torno da cabeça morta: “Celestina, Celestina!” e um ferro golpeava com ritmo de pular corda.

8. As portas se abriam com longos gemidos e todos os pés que entraram se transformaram em joelhos. A claraboia era desse verde dos frascos de colônia onde nadavam as saias abraçadas. Já não se via nenhum pé e a saia preta havia se tornado santa, mais ajoelhada que nenhuma outra sobre o vidro.

9. Celestina cantava *Les Cloches de Corneville*, correndo com Leonor atrás das árvores da praça, em volta da estátua de San Martín. Tinha um vestido marinheiro e um medo horrível de morrer atravessando as ruas.

vestido marinero y un miedo horrible de morirse al cruzar las calles.	
---	--

APÊNDICE B – Quadro comparativo entre o texto original e sua respectiva tradução: El retrato mal hecho (O retrato mal feito)

El retrato mal hecho	O retrato mal feito
<p>1. A los chicos les debía de gustar sentarse sobre las amplias faldas de Eponina porque tenía vestidos como sillones de brazos redondos. Pero Eponina, encerrada en las aguas negras de su vestido de <i>moiré</i>, era lejana y misteriosa; una mitad del rostro se le había borrado pero conservaba movimientos sobrios de estatua en miniatura. Raras veces los chicos se le habían sentado sobre las faldas, por culpa de la desaparición de las rodillas y de los brazos que con frecuencia involuntaria dejaba caer.</p> <p>2. Detestaba los chicos, había detestado a sus hijos uno por uno a medida que iban naciendo, como ladrones de su adolescencia que nadie lleva presos, a no ser los brazos que los hacen dormir. Los brazos de Ana, la sirvienta, eran como cunas para sus hijos traviesos.</p> <p>3. La vida era un larguísimo cansancio de descansar demasiado; la vida era muchas señoras que conversan sin oírse en las salas de las casas donde de tarde en tarde se espera una fiesta como un alivio. Y así, a fuerza de vivir en postura de retrato mal hecho, la</p>	<p>1. As crianças deviam gostar de se sentar sobre as grandes saias de Eponina porque tinha vestidos como as poltronas de braços arredondados. Porém Eponina, confinada nas águas negras de seu vestido <i>moiré</i>, era distante e misteriosa; uma metade de seu rosto havia se apagado, mas conservava movimentos sóbrios de estátua em miniatura. Poucas vezes as crianças haviam se sentado sobre suas saias, por culpa do desaparecimento dos joelhos e dos braços que com frequência involuntária deixava cair.</p> <p>2. Detestava as crianças, havia detestado seus filhos um por um à medida que iam nascendo, como ladrões de sua adolescência que ninguém leva presos, a não ser os braços que os fazem dormir. Os braços de Ana, a empregada, eram como berços para seus filhos levados.</p> <p>3. A vida era um imenso cansaço de descansar demasiado; a vida era muitas senhoras que conversam sem se ouvir nas salas das casas onde de tarde em tarde se espera uma festa</p>

impaciencia de Eponina se volvió paciente y comprimida, e idéntica a las rosas de papel que crecen debajo de los fanales.

4. La mucama la distraía con sus cantos por la mañana, cuando arreglaba los dormitorios. Ana tenía los ojos estirados y dormidos sobre un cuerpo muy despierto, y mantenía una inmovilidad extática de rueditas dentro de su actividad. Era incansablemente la primera que se levantaba y la última que se acostaba. Era ella quien repartía por toda la casa los desayunos y la ropa limpia, la que distribuía las computas, la que hacía y deshacía las camas, la que servía la mesa.

5. Fue el 5 de abril de 1890, a la hora del almuerzo; los chicos jugaban en el fondo del jardín; Eponina leía en *La Moda Elegante*: “Se borda esta tira sobre pana de color bronce obscuro” o bien: “Traje de visita para señora joven, vestido verde mirto”, o bien: “punto de cadeneta, punto de espiga, punto anudado, punto lanzado y pasado”. Los chicos gritaban en el fondo del jardín. Eponina seguía leyendo: “Las hojas se hacen con seda color de aceituna” o bien: “los enrejados son de color de rosa y azules”, o bien: “la flor grande es de color encarnado”, o bien: “las venas y los tallos color albaricoque”. Ana no llegaba para servir

como um alívio. E assim, de tanto viver em postura de retrato mal feito, a impaciência de Eponina se tornou paciente e comprimida e idéntica às rosas de papel que crescem debaixo das redomas de cristal.

4. A empregada a distraía com sua cantoria pela manhã, quando arrumava os quartos. Ana tinha os olhos esticados e sonolentos sobre um corpo muito atento e mantinha uma imobilidade extática de rodinhas dentro de sua atividade. Era incansavelmente a primeira que se levantava e a última que se deitava. Era ela quem dividia por toda a casa os cafés da manhã e a roupa limpa, quem distribuía as computas, quem fazia e desfazia as camas, quem servia a mesa.

5. Foi em 5 de abril de 1890, na hora do almoço; as crianças brincavam no fundo do jardim; Eponina lia em *La Moda Elegante*: “Borda-se esta tira sobre veludo cotelê cor bronze escuro” ou: “Roupa de visita para senhora jovem, vestido verde musgo” ou ainda “ponto corrente, ponto espiga, ponto nó francês, ponto lançado e passado”. As crianças gritavam no fundo do jardim. Eponina continuava lendo: “As folhas são feitas com seda cor de azeitona”, ou: “os entrelaçados são das cores rosa e azul”, ou: “a flor

la mesa; toda la familia, compuesta de tías, maridos, primas en abundancia, la buscaba por todos los rincones de la casa. No quedaba más que el altillo por explorar. Eponina dejó el periódico sobre la mesa, no sabía lo que quería decir albaricoque: “Las venas y los tallos color albaricoque”. Subió al altillo y empujó la puerta hasta que cayó el mueble que la atrancaba. Un vuelo de murciélagos ciegos envolvía el techo roto. Entre un amontonamiento de sillas desvencijadas y palanganas viejas, Ana estaba con la cintura suelta de náufraga, sentada sobre el baúl; su delantal, siempre limpio, ahora estaba manchado de sangre. Eponina le tomó la mano, la levantó. Ana, indicando el baúl, contestó al silencio: “Lo he matado”.

6. Eponina abrió el baúl y vio a su hijo muerto, al que más había ambicionado subir sobre sus faldas: ahora estaba dormido sobre el pecho de uno de sus vestidos más viejos, en busca de su corazón.

7. La familia enmudecida de horror en el umbral de la puerta, se desgarraba con gritos intermitentes clamando por la policía. Habían oído todo, habían visto todo; los que no se desmayaban, estaban arrebatados de odio y de horror.

8. Eponina se abrazó largamente a Ana con un gesto inusitado de ternura. Los

grande é de cor avermelhada”, ou ainda: “os veios e os caules cor albricoque”. Ana não chegava para servir a mesa; toda a família, composta de tias, maridos, primas em abundância, a buscava por todos os cantos da casa. Não restava mais que o sótão para explorar. Eponina deixou a revista sobre a mesa, não sabia o que queria dizer albricoque: “Os veios e os caules cor albricoque”. Subiu ao sótão e empurrou a porta até que caiu o móvel que a travava. Uma revoada de morcegos cegos envolvia o teto rachado. Entre um monte de cadeiras desconjuntadas e bacias velhas, Ana estava com cintura solta de náufraga, sentada sobre o baú; seu avental, sempre limpo, agora estava manchado de sangue. Eponina a pegou pela mão, a levantou. Ana, apontando para o baú, respondeu ao silêncio: “Eu o matei”.

6. Eponina abriu o baú e viu seu filho morto, o que mais havia ambicionado subir sobre suas saias: agora estava adormecido sobre o peito de um de seus vestidos mais velhos, em busca de seu coração.

7. A família calada de horror no umbral da porta se afastava com gritos intermitentes clamando pela polícia. Tinham ouvido tudo, tinham visto tudo;

labios de Eponina se movían en una lenta ebullición: “Niño de cuatro años vestido de raso de algodón color encarnado. Esclavina cubierta de un plegado que figura como olas ribeteadas con un encaje blanco. Las venas y los tallos son de color marrón dorados, verde mirto o carmín”.

os que não desmaiavam, estavam tomados por ódio e horror.

8. Eponina abraçou Ana demoradamente com um gesto inusitado de ternura. Os lábios de Eponina se moviam em uma lenta ebulição: “Menino de quatro anos vestido de seda de algodão de cor avermelhada. Pelerine coberta por um plissado que imita a ondas arrematadas com uma renda branca. Os veios e os caules são de cor marrom dourado, verde musgo ou carmim”.

APÊNDICE C – Quadro comparativo entre o texto original e sua respectiva tradução: Los funámbulos (Os acrobatas)

Los funámbulos	Os acrobatas
<p>1. Vivían en la obscuridad de corredores fríos donde se establecen corrientes de aire producidas por las plantas de los patios. Tenían almas de funámbulos jugando con los arcos en los patios consecutivos de la casa. No sentían esa pasión desesperada de todos los chicos por tirar piedras y por recoger huevos celestes de urraca en los árboles. Cipriano y Valerio — Cipriano y Valerio llamaba sin oírlos la planchadora sorda, que rompía la mesa de planchar con sus golpes —. Cipriano y Valerio eran sus hijos, y cada vez se volvían más desconocidos para ella; tenían designios oscuros que habían nacido en un libro de cuentos de saltimbanquis, regalado por los dueños de casa.</p> <p>2. Cipriano saltaba a través de los arcos con galope de caballo blanco, y Valerio de vez en cuando hacía equilibrio sobre una silla rota y escondía cuidadosamente su afición por las muñecas. No comprendía por qué los varones no tenían que jugar con muñecas. No había sabido que era una cosa prohibida hasta el día en que se</p>	<p>1. Viviam na obscuridade dos corredores frios onde se estabelecem corrientes de ar produzidas pelas plantas dos pátios. Tinham almas de acrobatas, brincando com os arcos nos pátios consecutivos da casa. Não sentiam essa paixão desesperada de todas as crianças por arremessar pedras e por pegar ovos azuis de <i>urraca</i> nas árvores. Cipriano e Valério — Cipriano e Valério chamava sem ouvi-los a passadeira surda, que quebrava a tábua de passar com seus golpes —. Cipriano e Valério eram seus filhos e cada vez se tornavam mais desconhecidos para ela; tinham intensões obscuras que haviam nascido em um livro de histórias de saltimbanco, dado de presente pelos donos da casa.</p> <p>2. Cipriano saltava através dos arcos com galope de cavalo branco e Valério, de vez em quando, fazia equilíbrio sobre uma cadeira quebrada e escondia cuidadosamente sua paixão pelas bonecas. Não compreendia porque os meninos não</p>

había abrazado de una muñeca rota en el borde de la vereda y la había recogido y cuidado en sus brazos con un movimiento de canción. En ese momento lo atravesaron cinco risas de chicas que pasaban — y su madre lo llamó, y con el mismo gesto de tirar la basura le arrancó la muñeca. Cipriano había aumentado ampliamente su vergüenza con sus lágrimas.

3. La planchadora Clodomira rociaba la ropa blanca con su mano en flor de regadera y de vez en cuando se asomaba sobre el patio para ver jugar a los muchachos que ostentaban posturas extraordinarias en los marcos de las ventanas. Nunca sabía de qué estaban hablando y cuando interrogaba los labios una inmovilidad de cera se implantaba en las bocas móviles de sus hijos. Era una admirable planchadora; los plegados de las camisas se abrían como grandes flores blancas en las canastas de ropa recién planchada, y planchaba sin mirar la ropa, mirando las bocas de sus hijos. Detrás de las cabezas se elaboraba algún extraño proyecto que largamente trató de adivinar en el movimiento de los labios, hasta que acabó por acostumbrarse un poco a esa puerta cerrada que había entre ella y sus hijos. Por las mañanas los dos chicos iban al

podiam brincar com bonecas. Não soube que era uma coisa proibida até o dia em que havia abraçado uma boneca velha à beira da calçada e a havia recolhido e cuidado em seus braços com um movimento de ninar. Nesse momento, cinco risos de meninas que passaram o atravessaram — e sua mãe o chamou e, com o mesmo gesto de jogar o lixo, lhe arrancou a boneca. Cipriano havia aumentado amplamente sua vergonha com as lágrimas.

3. A passadeira Clodomira borrifava a roupa branca com sua mão como regador de flor e de vez em quando espiava o pátio para ver os meninos, que ostentavam posturas extraordinárias, brincarem nos batentes das janelas. Nunca sabia do que estavam falando e, quando interrogava os lábios, uma imobilidade de cera se implantava nas bocas móveis de seus filhos. Era uma passadeira admirável; as dobras das camisas se abriam como grandes flores brancas nas cestas de roupa recém passada e passava sem olhar a roupa, olhando as bocas de seus filhos. Por trás das cabeças se elaborava algum estranho plano que por muito tempo tentou adivinhar no movimento dos lábios, até que acabou

colegio, pero las tardes estaban llenas de juegos en el patio, de lecturas en los rincones del cuarto de plancha, de pruebas en imaginarios trapecios que la madre empezaba ya a admirar.

4. Cipriano había ido al circo un día con su madre. Durante el entreacto fueron a visitar los animales. Cuando volvieron, al cruzar delante de la pista Cipriano sintió el vértigo de altura que había sentido en la azotea de la casa adonde raras veces lo habían dejado subir. Soltó la mano de su madre y corrió hacia adentro del picadero, dio vueltas de caballo furioso, dio vueltas de carnero de probista, se colgó de un alambre de trapecista, se dio golpes de clown. Y todo eso con una rapidez vertiginosa en medio de una lluvia de aplausos. Todo el público lo aplaudía. Cipriano, deslumbrado en las estrellas de sus golpes, era el caballo blanco de la bailarina, el probista de saltos mortales con diez probistas encima de su cabeza, el trapecista de puros brazos con alas que atraviesan el aire para luego caer en la red elástica sobre un colchón enorme, donde duermen los trapecistas. Su madre lo llamaba por entre el tumulto de aplausos: ¡Cipriano, Cipriano! — y se creyó muda, con su hijo perdido para siempre. Hasta que un acomodador se lo trajo lleno de

se acostumando um pouco a essa porta fechada que havia entre ela e seus filhos. Pela manhã, os dois meninos iam ao colégio, mas as tardes estavam cheias de brincadeiras no pátio, de leituras nos cantos do quarto de passar, de números em trapézios imaginários que a mãe já começava a admirar.

4. Cipriano havia ido ao circo um dia com sua mãe. Durante o intervalo foram visitar os animais. Quando voltaram, ao passar diante da pista, Cipriano sentiu uma vertigem de altura que havia sentido no terraço da casa onde o haviam deixado subir poucas vezes. Soltou a mão de sua mãe e correu para dentro do picadeiro, deu voltas de cavalo furioso, deu voltas de carneiro de equilibrista, se pendurou em um arame de trapezista, fez lances de palhaço. E tudo isso com uma rapidez vertiginosa em meio a uma chuva de aplausos. Todo o público o aplaudia. Cipriano, deslumbrado nas estrelas de seus movimentos, era o cavalo branco da bailarina, o acrobata de saltos mortais com dez acrobatas em cima de sua cabeça, o trapezista de braços puros com asas que atravessam o ar para logo cair na rede elástica sobre um colchão enorme, onde dormem os trapezistas. Sua mãe

moretones y bañado en sudor. El público sonreía por todas partes y Clodomira sintió su terror furioso transformarse súbitamente en admiración que la hizo temer un poco a su hijo como a un ser desconocido y privilegiado.

5. Cuando llegaron de vuelta a la casa, Valerio, que estaba enfermo con la cabeza tapada dentro de las sábanas, asomó los ojos y vio todo el espectáculo glorioso del circo desenrollarse como una alfombra en los cuentos de Cipriano. Cipriano llevaba un nimbo alrededor de su cara del color de la arena de la pista, sus moretones adquirían formas extrañas de tatuajes sobre sus brazos.

6. Cipriano vivió desde ese día para volver al circo, Valerio para que Cipriano volviera al circo. Era a través de su hermano que Valerio gozaba todas las cosas, salvo su afición por las muñecas.

7. El fervor acrobático sin cesar crecía en el cuerpo de Cipriano; llegaron a inventar un traje de saltimbanqui hecho con medias de mujer y camisetas viejas del portero.

8. Un día no sentían ya el frío de la tarde sobre los brazos desnudos. Parados en el borde de una ventana del tercer piso, dieron un salto glorioso y envueltos en un saludo cayeron aplastados contra las

o chamava entre o tumulto de aplausos: Cipriano, Cipriano! — e acreditou que estava muda, com seu filho perdido para sempre. Até que um *acomodador* trouxe-o a ela cheio de hematomas e encharcado de suor. O público sorria por todas as partes e Clodomira sentiu seu terror furioso se transformar subitamente em admiração que a fez temer um pouco a seu filho como a um ser desconhecido e privilegiado.

5. Quando chegaram de volta a casa, Valério, que estava doente com a cabeça tapada dentro dos lençóis, descobriu os olhos e viu todo o espetáculo glorioso do circo se desenrolar como um tapete nas histórias de Cipriano. Cipriano levava uma aura ao redor de seu rosto da cor da areia da pista, seus hematomas adquiriam formas estranhas de tatuagens sobre seus braços.

6. Cipriano viveu desde esse dia para voltar ao circo, Valério para que Cipriano voltasse ao circo. Era através de seu irmão que Valério gozava de todas as coisas, exceto de sua paixão pelas bonecas.

7. O fervor acrobático crescia sem cessar no corpo de Cipriano; chegaram a inventar uma roupa de

baldosas del patio. Clodomira, que estaba planchando en el cuarto de al lado, vio el gesto maravilloso y sintió, con una sonrisa, que de todas las ventanas se asomaban millones de gritos y de brazos aplaudiendo, pero siguió planchando. Se acordó de su primera angustia en el circo. Ahora estaba acostumbrada a esas cosas.

saltimbanco feito com meias de mulher e camisetas velhas do porteiro.

8. Um dia já não sentiam o frio da tarde sobre os braços nus. Parados à beira de uma janela do terceiro andar, deram um salto glorioso e envolvidos em um cumprimento caíram destroçados contra os ladrilhos do pátio. Clodomira, que estava passando roupa no quarto ao lado, viu o gesto maravilhoso e sentiu, com um sorriso, que de todas as janelas surgiam milhões de gritos e braços aplaudindo, mas continuou passando. Lembrou-se de sua primeira angústia no circo. Agora estava acostumada a essas coisas.

APÊNDICE D – Quadro comparativo entre o texto original e sua respectiva tradução: Las dos casas de Olivos (As duas casas de Olivos)

Las dos casas de Olivos	As duas casas de Olivos
<p>1. En las barrancas de Olivos había una casa muy grande de tres pisos, en donde no vivían más que cinco personas: el dueño de casa, su hija de diez años, una niñera, una cocinera y un mucamo (sin contar el jardinero que vivía en el fondo de la quinta). Había cuartos inhabilitados enormes cuartos con persianas siempre cerradas de humedad, cuartos llenos de miniaturas de antepasados y cuadros ovalados en las paredes. El jardín era espacioso con árboles altísimos. Sólo una cosa preocupaba al dueño de casa y era la improbabilidad de conseguir frambuesas; en ese jardín crecían flores y árboles frutales, había hasta frutillas, pero las frambuesas no podían conseguirse.</p> <p>2. En el bajo de las barrancas de Olivos, en una casita de lata de una sola pieza vivían cuatro personas: el dueño de casa y sus tres nietas; la mayor tenía diez años y cocinaba siempre que hubiera alguna cosa para cocinar.</p> <p>3. Y sucedió que esas dos chicas se hicieron amigas a través de la reja que rodeaba el jardín. “Mi casa es fea”, dijo</p>	<p>1. Nos barrancos de Olivos havia uma casa muito grande de três andares, onde não viviam mais que cinco pessoas: o dono da casa, sua filha de dez anos, uma babá, uma cozinheira e um mucamo (sem contar o jardineiro que vivia no fundo do quintal). Havia quartos interditados, enormes quartos com persianas sempre obstruídas de umidade, quartos cheios de miniaturas de antepassados e quadros ovais nas paredes. O jardim era espaçoso com árvores altíssimas. Apenas uma coisa preocupava ao dono da casa e era a improbabilidade de conseguir framboesas; nesse jardim cresciam flores e árvores frutíferas, havia até morangos, mas não se podiam conseguir framboesas.</p> <p>2. Na parte baixa dos barrancos de Olivos, em uma casinha de lata de um só cômodo, viviam quatro pessoas: o dono da casa e suas três netas; a mais velha tinha dez anos e cozinhava sempre que houvesse alguma coisa para cozinhar.</p> <p>3. E aconteceu que essas duas meninas se tornaram amigas através da cerca</p>

una. "Tiene diez cuartos en donde no se puede nunca entrar; el jardín no tiene frambuesas y por esa razón mi padre está siempre enojado." "Mi casa es fea", dijo la otra. "Es toda de latas, en la orilla del río, donde suben las mareas; en invierno hacemos fogatas para no tener tanto frío." "¡Qué lindo!", contestó la otra. "En casa no me dejan encender la chimenea." Y cada una se fue soñando con la casa de la otra.

4. Al día siguiente volvieron a encontrarse en el cerco y era extraño ver que esas dos chicas se iban pareciendo cada vez más; los ojos eran idénticos, el cabello era del mismo color; se midieron la altura en los alambres del cerco y eran de la misma altura, pero había solamente dos cosas distintas en ellas: los pies y las manos. La chica de la casa grande se quitó las medias y los zapatos; tenía los pies más blancos y más chiquitos que su compañera; sus manos eran también más blancas y más lisas. Tuvo sus manos durante varios días en palanganas de agua y lavandina, lavando pañuelos, hasta que se pusieron rojas y paspadas; caminó varios días descalza haciendo equilibrio sobre las piedras; ya nada las diferenciaba, ni siquiera el deseo que tenían de cambiar de casa. Hasta que un día, a escondidas en el ombú del

que rodeava o jardim. "Minha casa é feia", disse uma. "Tem dez quartos onde nunca se pode entrar; o jardim não tem framboesas e por essa razão meu pai está sempre irritado" "Minha casa é feia", disse a outra. "É toda de lata, na margem do rio, onde as águas sobem; no inverno fazemos fogueiras para não passar tanto frio." "Que lindo!", respondeu a outra. "Em casa não me deixam acender a lareira." E cada uma foi sonhando com a casa da outra.

4. No dia seguinte voltaram a se encontrar na cerca e era estranho ver que essas duas meninas iam se parecendo cada vez mais, os olhos eram idênticos, o cabelo era da mesma cor; mediram suas alturas nos arames da cerca e eram da mesma altura, mas havia somente duas coisas diferentes nelas: os pés e as mãos. A menina da casa grande tirou as meias e os sapatos; tinha os pés mais brancos e mais pequeninhos que sua companheira; suas mãos eram também mais brancas e mais lisas. Durante vários dias, colocou as mãos em bacias de água e alvejante, lavando lenços, até que ficaram vermelhas e ressecadas; andou descalça vários dias, se equilibrando sobre as pedras; já nada as diferenciava, nem mesmo o desejo que tinham de trocar de casa. Até que um

cercos que servían de puente, se cambiaron la ropa y los nombres. Una chica le dio a la otra sus pies descalzos, y la otra le dio sus zapatos. Una chica le dio a la otra sus guantes de hilo blanco y la otra le dio sus manos paspadas... ¡Pero se olvidaron de cambiar de Ángeles Guardianes! Era la hora de la siesta; los Ángeles dormían en el pasto. Las dos chicas cruzaron por cima de la reja; la que estaba en el jardín grande cruzó la calle, la que estaba en la calle cruzó al jardín. Se dijeron adiós. “No te pierdas, mi cuarto de dormir queda al fondo del corredor a la derecha.” Y la otra contestó: “No te pierdas, hay que seguir caminando hasta el fondo del callejón” (el jardinero, que estaba cerca, pensó que el eco se había vuelto sordo porque cambiaba el final de la frase que gritaba la niña). Y se fueron corriendo cada una a casa de la otra.

5. Nadie se dio cuenta del cambio y ellas, que creían conocer sus casas, empezaban a reconocerlas según los cuentos que se contaban diariamente a través del cerco; hacían descubrimientos que las asombraban.

6. Pero los Ángeles Guardianes dormían la siesta a la hora de las confidencias y seguían ignorando todo.

7. Fue al principio del otoño, un día caluroso; el cielo estaba negro y muy

dia, às escondidas no pé de *ombú* da cerca que servia de ponte, trocaram a roupa e os nomes. Uma menina deu a outra seus pés descalços e a outra lhe deu seus sapatos. Uma menina deu a outra suas luvas de linho branco e a outra lhe deu suas mãos ressecadas... Mas, se esqueceram de trocar de Anjos da Guarda! Era a hora da sesta; os Anjos dormiam na grama. As duas meninas passaram por cima da cerca; a que estava no jardim grande atravessou a rua, a que estava na rua atravessou o jardim. Disseram-se adeus. “Não vá se perder, meu quarto fica no final do corredor à direita.” E a outra respondeu: “Não vá se perder, tem que continuar caminhando até o final do beco” (o jardineiro, que estava perto, pensou que o eco havia se tornado surdo porque mudava o final da frase que gritava a menina). E foram correndo cada uma para a casa da outra.

5. Ninguém se deu conta da troca e elas, que acreditavam conhecer suas casas, começavam a reconhecê-las segundo as histórias que se contavam diariamente através da cerca; faziam descobertas que as assombravam.

6. Mas os Anjos da Guarda dormiam a sesta na hora das confidências e continuavam ignorando tudo.

cerca de la tierra pesaban nubes grises de plomo; era la hora en que las chicas se encontraban en el cerco, pero ninguna de las dos llegaba.

8. En la casita de latas no se podía respirar esa tarde; el abuelo y las tres nietas caminaban descalzos en el río tomando fresco. La chica de diez años se acordó de que en el jardín de la casa grande, como de costumbre, su amiga debía de estar esperándola; había ya pasado la hora, pero no importaba, iría de todas maneras. Vio un caballo blanco muy desnudo, le puso un bocado que encontró en el suelo, se trepó encima y salió al galope castigándolo con una rama de paraíso. La tormenta se acercaba, los árboles columpiaban grandes

hamacas contra el viento, filamentos como los que había en las bombitas de luz eléctrica de las casas grandes llenaban el cielo, y primero un trueno y después otro rompían la tarde. El Ángel de la Guarda estaba despierto, pero, acostumbrado a las tormentas que cruzaba siempre la chica sin resfriarse, tuvo cuidado solamente de preservarla de los rayos. "Los caballos blancos atraen los rayos", pensaba el Ángel. "Hay que tener cuidado. Hay que tener cuidado."

7. Foi no começo do outono, um dia quente; o céu estava escuro e muito perto da terra pesavam nuvens cinzas de chumbo; era a hora em que as meninas se encontravam na cerca, mas nenhuma das duas chegava.

8. Na casinha de lata não se podia respirar essa tarde; o avô e as três netas caminhavam descalços no rio tomando ar fresco. A menina de dez anos se lembrou de que no jardim da casa grande, como de costume, sua amiga devia estar esperando-a; havia já passado o horário, mas não importava, iria de qualquer maneira. Viu um cavalo branco muito desnudo, colocou-lhe uma rédea que encontrou no chão, montou em cima e saiu galopando castigando-o com um ramo de *paraíso*. A tempestade se aproximava, as árvores oscilavam grandes balanços contra o vento, filamentos como os que havia nas lâmpadas elétricas das casas grandes enchiam o céu e primeiro um trovão e depois outro rompiam a tarde. O Anjo da Guarda estava atento, mas, acostumado às tempestades que a menina sempre passava sem se resfriar, teve cuidado somente de preservá-la dos raios. "Os cavalos brancos atraem raios", pensava o Anjo. "Tem que ter cuidado. Tem que ter cuidado."

9. Las dos chicas se encontraron en el cerco y tuvieron apenas tiempo de decirse adiós; llovía con tanta fuerza que la lluvia ponía entre ellas una cortina espesa, imposible de levantar.

10. Se oyó lejos, lejos, el galope de un caballo entre la tormenta y un rayo y otro rayo hicieron lastimaduras de relámpagos, duras incisiones de fuego.

11. La chica se bajó del caballo y se desmayó en la puerta de la casita de lata. La marea subía muy cerca; en ese instante oyó un rayo sobre el animal que, disparando con un relincho de crines deshilachadas, quedó tendido en el suelo negro. En el jardín el otro rayo cayó sobre la otra chica, mientras el Ángel la protegía de los resfríos confiadamente, pensando que la casa tenía pararrayos desde tiempo inmemorial.

12. En la puerta de la casita de lata la otra chica no pudo resistir el frío y se fue al cielo después de la tormenta...

13. Había mucho canto de pájaros y de arroyos a la mañana siguiente cuando subidas las dos chicas sobre el caballo blanco llegaron al cielo. No había casas ni grandes ni pequeñas, ni de lata ni de ladrillos; el cielo era un gran cuarto azul sembrado de frambuesas y de otras frutas. Las dos chicas se internaron

9. As duas meninas se encontraram na cerca e tiveram tempo apenas de dizer adeus; chovia com tanta força que a chuva punha entre elas uma cortina grossa, impossível de levantar.

10. Ouvia-se longe, muito longe, o galope de um cavalo entre a tempestade e um raio e outro raio fizeram ferimentos de relâmpagos, duras incisões de fogo.

11. A menina desceu do cavalo e desmaiou na porta da casinha de lata. As águas subiam muito perto; nesse instante ouviu um raio sobre o animal que, soltando um relincho de crinas esfiapadas, ficou estendido no chão escuro. No jardim, outro raio caiu sobre a outra menina, enquanto o Anjo a protegia confiantemente dos resfriados, pensando que a casa tinha para-raios desde tempos imemoriais.

12. Na porta da casinha de lata, a outra menina não pôde resistir ao frio e foi para o céu depois da tempestade...

13. Havia muito canto de pássaros e de riachos na manhã seguinte quando, subindo as duas meninas sobre o cavalo branco, chegaram ao céu. Não havia casas nem grandes nem pequenas, nem de lata nem de tijolos; o céu era um grande quarto azul cheio de framboesas e outras frutas plantadas. As duas meninas penetraram mais e mais dentro

adentro y más adentro del cielo, hasta que no se las alcanzó a ver más.

do céu, até que não se pôde mais vê-las.

APÉNDICE E – Lista completa das obras de Silvina Ocampo

Contos

Ocampo, Silvina (1937). Viaje olvidado. Buenos Aires: Sur.

Ocampo, Silvina (1948). Autobiografía de Irene. Buenos Aires: Sur.

Ocampo, Silvina (1959). La furia. Buenos Aires: Sur.

Ocampo, Silvina (1961). Las invitadas. Buenos Aires: Losada.

Ocampo, Silvina (1970). Los días de la noche. Buenos Aires: Sudamericana.

Ocampo, Silvina (1987). Y así sucesivamente. Barcelona: Tusquets.

Ocampo, Silvina (1988). Cornelia frente al espejo. Barcelona: Tusquets.

Ocampo, Silvina (2006). Las repeticiones. Buenos Aires: Sudamericana. Editado por Ernesto Montequin.

Antologías

Ocampo, Silvina (1966). El pecado mortal. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Ocampo, Silvina (1970). Informe del cielo y del infierno. Caracas: Monte Avila. Ed por Edgardo Cozarinsky.

Ocampo, Silvina (1991). Las reglas del secreto. México: Fondo de Cultura Económica. Ed por Matilde Sánchez.

Ocampo, Silvina (1999). Las reglas del secreto. Buenos Aires: Emecé. (dois volumes)

Contos infantis

Ocampo, Silvina (1972). El caballo alado. Buenos Aires: Flor.

Ocampo, Silvina (1974). El cofre volante. Buenos Aires: Estrada.

Ocampo, Silvina (1975). El tobogán. Buenos Aires: Estrada.

Ocampo, Silvina (1977). La naranja maravillosa. Buenos Aires: Orión.

Poesía

Ocampo, Silvina (1942). Enumeración de la patria. Buenos Aires: Sur.

Ocampo, Silvina (1945). Espacios métricos. Buenos Aires: Sur.

Ocampo, Silvina (1948). Sonetos del jardín. Buenos Aires: A. J. Álvarez.

Ocampo, Silvina (1949). Poemas de amor desesperado. Buenos Aires: Sudamericana.

- Ocampo, Silvina (1953). Los nombres. Buenos Aires: Emecé.
- Ocampo, Silvina (1962). Lo amargo por dulce. Buenos Aires: Emecé.
- Ocampo, Silvina (1972). Amarillo celeste. Buenos Aires: Losada.
- Ocampo, Silvina (1979). Árboles de Buenos Aires. Buenos Aires: Librería La Ciudad.
- Ocampo, Silvina (1979). Canto escolar. Buenos Aires: Fraterna.
- Ocampo, Silvina (1985). Breve santoral. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

Novelas

- Ocampo, Silvina; Bioy Casares, Adolfo (1946). Los que aman, odian. Buenos Aires: Emecé.
- Ocampo, Silvina (1986). La torre sin fin. Madrid: Alfaguara.
- Ocampo, Silvina (2011). La promesa. Buenos Aires: Lumen.

Teatro

- Ocampo, Silvina; Wilcock, Juan Rodolfo (1956). Los traidores. Buenos Aires: Losange.

Outros

- Borges, Jorge Luis; Ocampo, Silvina; Bioy Casares, Adolfo (1940). Antología de la literatura fantástica. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ocampo, Silvina (1981). Ulla, Noemí, ed. "La continuación" y otras páginas: antología. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Ulla, Noemí; Ocampo, Silvina (1982). Encuentros con Silvina Ocampo. Buenos Aires: Belgrano.
- Ocampo, Silvina (1984). Páginas de Silvina Ocampo. Buenos Aires: Celtia.
- Ocampo, Silvina (2006). Montequin, Ernesto, ed. Invenciones del recuerdo. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ocampo, Silvina (2008). Montequin, Ernesto, ed. Ejércitos de la oscuridad. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ocampo, Silvina (2014). Montequin, Ernesto, ed. El dibujo del tiempo: recuerdos, prólogos, entrevistas. Buenos Aires: Lumen.