



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

**INSTITUTO DE LETRAS**

**DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO**

**LETRAS – TRADUÇÃO ESPANHOL**

**SILAS NOGUEIRA COSTA**

**UM RASCUNHO DO CONTO CASA TOMADA, DE CORTÁZAR: CONSTRUINDO  
A PRÁTICA DO COMENTÁRIO SOB A PERSPECTIVA BORGEANA DO  
TRADUZIR**

**Brasília**

**2018**

**SILAS NOGUEIRA COSTA**

**UM RASCUNHO DO CONTO CASA TOMADA, DE CORTÁZAR: CONSTRUINDO  
A PRÁTICA DO COMENTÁRIO SOB A PERSPECTIVA BORGEANA DO  
TRADUZIR**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Letras – Tradução Espanhol do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Instituto de Letras, Universidade de Brasília.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dra. Alba Elena Escalante Alvarez

**Brasília**

**2018**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO**  
**LETRAS – TRADUÇÃO ESPANHOL**

**SILAS NOGUEIRA COSTA**

**UM RASCUNHO DO CONTO CASA TOMADA, DE CORTÁZAR: CONSTRUINDO  
A PRÁTICA DO COMENTÁRIO SOB A PERSPECTIVA BORGEANA DO  
TRADUZIR**

**Projeto Final aprovado em: \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_**

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Alba Elena Escalante Alvarez**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dra. María del Mar Paramos Cebey**

---

**Prof. Dr. Luis Carlos Ramos Nogueira**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais, Mario Rubens e Sandra Gomes, por sempre estarem ao meu lado nos momentos de tristeza e alegria. Aos meus irmãos, Samuel Nogueira, Samara Rúbia e Suelber Nogueira, pelo companheirismo e amizade. À minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dra. Alba Escalante, por suas orientações e por me incentivar no árduo percurso deste trabalho. Aos professores do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução que de alguma forma contribuíram para a minha formação acadêmica e profissional.

*“O tempo é um problema para nós, um terrível e exigente problema, talvez o mais vital da metafísica; a eternidade, um jogo ou uma fatigada esperança.”*

*(Jorge Luis Borges)*

## RESUMO

O presente Trabalho tem por objetivo analisar as problemáticas encontradas durante o percurso tradutório do conto *Casa tomada*, de Julio Cortázar. Partindo do pressuposto de que todo escritor/tradutor cria seu precursor, vamos nos apoiar na concepção borgeana sobre tradução, em especial, o rascunho de Borges e Bioy Casares do conto *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe. Para realizar um trabalho que tem como elemento central a tradução foi importante ressaltar a historicidade do célebre autor de *Casa tomada* – Julio Cortázar. Neste sentido, usamos uma das propostas tradutológicas de Antoine Berman para esta espécie de resgate histórico.

**Palavras-chave:** Tradução literária; Historicidade de Julio Cortázar; Borges; *Casa tomada*; Rascunho.

## RESUMEN

El presente trabajo tiene por objetivo analizar las problemáticas encontradas durante el trayecto de traducción del cuento *Casa tomada*, de Julio Cortázar. A partir del presupuesto de que todo escritor/traductor crea su precursor, vamos apoyarnos en la concepción borgeana sobre traducción, en especial, el borrador de Borges y Bioy Casares del cuento *La carta robada*, de Edgar Allan Poe. Para realizar un trabajo que tiene como elemento central la traducción fue importante resaltar la historicidad del célebre autor de la *Casa tomada* – Julio Cortázar. En este sentido, usamos una de las propuestas traductológicas de Antoine Berman para esta especie de rescate histórico.

**Palabras clave:** Traducción literaria; Historicidad de Julio Cortázar; Borges; *Casa tomada*; Borrador.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>1.BIOGRAFIA DO AUTOR OU <i>IR EM BUSCA DO AUTOR?</i>.....</b>	<b>12</b>
<b>2. CORTÁZAR TRADUZIDO.....</b>	<b>19</b>
<b>3. AS DUAS MANEIRAS DE TRADUZIR?.....</b>	<b>24</b>
3.1 O criar no traduzir.....	28
3.2 Um rascunho do conto <i>Casa tomada</i> – o tempo e a genealogia.....	31
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>37</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>39</b>
<b>ANEXO – 3º RASCUNHO.....</b>	<b>42</b>



## ÍNDICE DE QUADROS

QUADRO 1.....	32
QUADRO 2.....	32-33
QUADRO 3.....	33
QUADRO 4.....	34
QUADRO 5.....	35

## INTRODUÇÃO

Este Trabalho de Conclusão de Curso surge do interesse pela literatura latino-americana, e mais especificamente, pela escritura de dois célebres escritores argentinos – Julio Cortázar e Jorge Luis Borges. A biografia destes dois autores nos permite enxergar a tradução como parte constituinte de suas obras. As tradições dos dois calculam uma concepção inventiva dos seus precursores. Vejamos que o fantástico latino-americano marcou uma nova percepção de mundo. Cortázar e Borges contribuíram sistematicamente para a renovação da língua espanhola. Em uma espécie de antropofagia cortazariana e borgeana, deglutiram a cultura do outro externo, constituindo um próprio modo de pensar. Ainda que Borges e Cortázar tenham uma metade no *Ocidente e outra no Oriente*<sup>1</sup>, eles proporcionaram outra perspectiva de futuro para o universo argentino. À luz dessas considerações, pretendemos contribuir com os estudos da tradução, notadamente, com a tradução literária no par de línguas espanhol/português, a partir da tradução do conto *Casa tomada*, de Julio Cortázar.

Num primeiro momento deste trabalho iremos atentar-se ao sujeito Cortázar, nome que respira o contato com o mundo. Trata-se de um olhar sobre um autor que marcou e que, também, continua marcando uma geração de leitores. Ler sua obra “estimula um estado de disponibilidade. Percorrê-la em qualquer de seus trechos é admitir que a qualquer momento [...] possa surgir a virada que, por uma vez, e para sempre, irá alterar o que fora antecipado” (SOSNOWSKI, 2001, p. 9). Cortázar atravessou o limite geográfico por uma libertação de todas as fronteiras. Borges contribui com este pensamento ao dizer que tudo o que os escritores argentinos fizeram “com felicidade pertencerá à tradição argentina, do mesmo modo que tratar de temas italianos pertence à tradição da Inglaterra por obra de Chaucer e de Shakespeare” (BORGES, 2000, p. 295). À vista disso, buscaremos recuperar fragmentos da historicidade dessa produção de Cortázar. Usaremos uma das propostas tradutológicas de Antoine Berman para esta espécie de resgate histórico.

---

<sup>1</sup> Ideia usada pelo próprio Borges para se referir à herança grega e judaico-cristã para o indivíduo sul-americano.

Isto posto, num segundo momento, a fim de discutir algumas questões relevantes detectadas ao longo do fazer tradutório, vamos construir nossa prática do comentário mediante a teoria da tradução de Borges. Acreditamos que ter Borges como fundamentação teórica é revisitar uma infinidade de autores. Borges consumiu seus anos por meio do *método regressivo*<sup>2</sup>. Sob uma ordem cronológica, para Borges localizar *O castelo*, de Kafka, ele precisou consultar o paradoxo de Zenão contra o movimento. “O fato é que cada escritor *cria* seus próprios precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro” (BORGES, 2007, p. 130, grifo do autor). Nesse sentido, se aqui vamos fazer um recorte da obra cortazariana, não há nada mais louvável que escolher o conto *Casa tomada* para traduzir. Quem tomou a casa? Foi Edgar Allan Poe? Teria alguma semelhança o conto *A queda da casa de Usher* com *Casa tomada*? Parafraseando Borges, se alguém tenha examinado e lido o livro total, seria digno de honrarias. Assim, ao longo desse árduo processo de pesquisa, na tentativa de criar uma imersão a um jogo tradutório, usufruiremos de determinados rascunhos da infinita biblioteca de Borges, em especial, a tradução de Borges e Bioy Casares do conto *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe. Dito isso, pensamos que a tradução é um modo de fazer e refazer a história. Ela reafirma valores que, como diria Antoine Berman, da *tripla dimensão*<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Termo usado por Borges no conto *A biblioteca de Babel*.

<sup>3</sup> Termo usado por Antoine Berman para designar a ética, poética e pensante do traduzir.

## 1. BIOGRAFIA DO AUTOR OU *IR EM BUSCA DO TRADUTOR?*

Costumeiramente fala-se sobre tradução em termos dicotômicos – autor/tradutor, no entanto esta categorização em alguns casos poderia ser questionada. Entendemos que no caso de uma figura como Julio Cortázar que está no núcleo deste trabalho permite uma dissolução destas categorias. Quando visitamos a biografia deste autor podemos perceber que a tradução é uma espécie de fio condutor para sua criação literária.

A partir deste cenário, vamos recorrer a uma ideia bermaniana em que nos é apresentada no texto de Patricia Willson, sob o título *La traducción y sus discursos*<sup>4</sup>: *apuntes sobre la historia de la traductología*. Neste texto, a autora recupera uma das tarefas da tradutologia proposta por Antoine Berman que está relacionada com a possibilidade de reconstrução histórica da tradução. Posteriormente, Patricia Willson faz menção à metodologia tradutológica de Antoine Berman apresentada no livro *Pour une critique de traductions: John Donne*, ainda não traduzido para o português, nem para o espanhol, e que por isso tomamos da leitura de Willson. Nesta obra Berman discute como fazer crítica de tradução sem cair no prescritivismo. Para isto, propõe alguns aspectos interessantes. Um destes seria visitar a biografia do tradutor, não com o intuito de relatar sua vida, e sim saber o que lê, o que traduz, ou seja, suas influências.

Na esteira dessa discussão, o que vamos apresentar aqui não é uma tentativa de recuperar a biografia de um autor, são somente pinceladas desta figura ilustríssima – Julio Cortázar, em função da metodologia de Berman, porque a obra cortazariana é uma espécie de contato com o mundo, e é um recorte desta obra que vamos traduzir. Nesse contexto, acreditamos que Cortázar, como todo escritor, está permeado de vários traços literários alheios ao seu. Digamos que esta ética inconsciente – entendida aqui como uma visão a partir do outro leva Cortázar a criar seus precursores de forma lúcida. Nesse contexto, Cortázar leitor assíduo de Borges nos mostra que:

A primeira coisa que me surpreendeu ao ler os contos de Borges foi uma impressão de “secura”. Eu me perguntava: “O que está acontecendo aqui? Isso está dito de maneira admirável, mas parece que em vez de um acréscimo de coisas, trata-se de uma contínua subtração.” E efetivamente percebi que Borges, se podia não colocar

---

<sup>4</sup> A primeira parte deste título é notoriamente igual ao de Berman – *A tradução e seus discursos*. Inferimos que a autora inspira sua proposta neste autor e não simplesmente o menciona.

nenhum adjetivo e ao mesmo tempo qualificar o que queria, fazia exatamente isso. Ou, em todo caso, ia colocar um adjetivo, o “único”, mas não caía nesse tipo de enumeração que leva facilmente ao floreio. (CORTÁZAR, 1991, p. 55)

É inegável a influência de Borges para Cortázar. A ideia em tirar tudo o que é supérfluo do texto reflete o pensamento borgeano sobre escrita. Esta noção estrutural da língua e do texto é comum na linguagem dos dois autores. A sensibilidade em colocar cada palavra em seu devido lugar é a imagem de uma literatura concisa, e disso Borges e Cortázar sabem muito bem. A partir desta visão que Cortázar carrega de Borges podemos acrescentar sua visão estrutural da língua e do texto, criando digamos assim, uma narrativa em sincronia. A música também exerce seu fator de influência na escrita cortazariana. Diferindo-se do barroco de Lezama, em que o uso de um significante assume muitas combinações para chegar a um significado específico. Em Cortázar este processo é representado de uma maneira diferente. Tomemos como exemplo “uma melodia de ópera italiana na qual às vezes, depois de ouvir a melodia como ela é, existe uma segunda parte, onde o cantor faz variações. A melodia está por trás, mas completamente encoberta pelas variações” (CORTÁZAR, 1991, p. 55). Nesse contexto, poderíamos entender a escrita de Cortázar através do jazz, um de seus fascínios. A lição deste ritmo musical seria o swing, o ritmo, a capacidade em construir uma melodia para interpretação do mundo de forma diferente. Como analisa Rubira:

Assim como há duas linhas rítmicas dentro do jazz (a linha do beat, que marca o ritmo, e a linha que se constrói dentro do improviso, no solo), nas narrativas de Cortázar também há um universo cotidiano, ordinário como um beat, que somente serve para marcar o tempo, para localizar o sujeito no mundo, e uma outra realidade que se opõe absolutamente ao ordinário, e que passa a ser mera matéria do fantástico. Dessa relação cria-se um outro mundo, um mundo fantástico criado com base no ordinário que se apresenta “relido”, revisitado a partir da perspectiva própria de um solo. (RUBIRA, 2012, p. 54)

Outro tema que merece atenção aqui é o tempo. Se cotejarmos como ponto de análise o conto *A noite de barriga para cima* podemos perceber uma forma oposta ao sentido cartesiano do tempo. Quando o personagem do conto tem um pesadelo com índios o perseguindo na época asteca, e já no final vê que aquilo é produto de uma realidade mostra uma característica da maioria dos seus contos – o fantástico. Esta ideia de inverter o sentido cartesiano do tempo muito tem a ver com sua infância:

[...] a leitura de um livro, de um romance, acontecia em outra época, em outro tempo, com outros costumes e uma geografia completamente diferente da Argentina. Eu vivia isso tudo, absorvia essa ilusão com tal paixão que acho que era uma espécie de ginástica mental que me desligava de maneira absoluta, durante o tempo da leitura, das circunstâncias que me rodeavam. Quer dizer: um menino que na cidade de Bánfield, província de Buenos Aires, está no quinto ano da escola primária, encontra-se de tal maneira absorvido, submetido e entregue à ação de um romance, existe tamanha empatia e tamanho contato com a leitura, que cada vez que ouvia a voz de alguma tia que gritava “Julio, venha para a aula de piano” ou “Julio, venha

tomar banho”, experimentava uma sensação de perda, de desencanto. Nesse momento, eu fechava o livro e abandonava os personagens com quem tinha estado: D’Artagnan, Athos, Aramis. Eu estava mergulhado naquele mundo de *Os três mosqueteiros*, absolutamente fascinante, mas mergulhado não apenas como leitor. Havia (sei muito bem que cientificamente não é demonstrável, eu não “estava” com Athos, Aramis e D’Artagnan, e que além disso são personagens imaginários, criados por um romancista francês) em mim uma capacidade de sair das coordenadas tirânicas do tempo e do espaço e me perder, mergulhar completamente na leitura. (CORTÁZAR, 1991, p. 57)

Desde muito cedo Cortázar questionava o sentido habitual das coisas. Aquilo que os outros qualificavam como fora da realidade, para ele se movia em um plano de deslocamento do mundo. Eis aqui um exemplo: “minhas brincadeiras solitárias eram praticamente mágicas, totalmente diferentes das brincadeiras com meus amigos, que eram conhecidas. As minhas eram únicas: inventei um reino imaginário no jardim de casa, só para mim” (CORTÁZAR, 1991, p. 51). A maioria dos contos de Cortázar carregam uma espécie de verossímil realista, coletando elementos do cotidiano e ilustrando a realidade sob outra perspectiva. Escrever sobre Cortázar é então reescrever sua singularidade com o fantástico. É nesse sentido que sua carreira como tradutor literário vai seguir com um sentimento do fantástico. Dito isto, o leitor poderá se estranhar que esta parte do trabalho tenha duas opções – biografia do autor ou ir em busca do tradutor. Entendemos que a proposta bermaniana de ir em busca do tradutor permite um deslocamento de uma posição tradicional que seria a busca de um autor, fazendo de conta que o autor nunca leu traduções. Nessa perspectiva, Cortázar não só leu tradutores, mas também traduziu, e é disto que vamos falar mais adiante. Durante a maior parte da vida Cortázar dedicou-se ao ofício de tradutor. Como bem se sabe, seu nascimento em Bruxelas convergiu em um grande potencial para assimilação de outras culturas. Como aborda Baladão:

O espanhol não foi a língua principal nos primeiros anos da infância do autor; mesmo com a passagem da família pela Espanha, até voltarem para a Argentina, país de origem dos pais de Cortázar, durante quatro anos a comunicação se deu quase exclusivamente em língua francesa. (BALADÃO, 2017, p. 455)

Com o conhecimento posterior de outras línguas, como o inglês, italiano, e também, aliado a noções de russo e alemão, Cortázar experimentou o mundo das traduções. Trabalhou para entidades como a UNESCO, na qual o propiciou, desde Paris, viagens para Áustria, Uruguai, Índia, Alemanha, Itália. Entre tantos lugares – idas e vindas, aproveitava o tempo que tinha para escrever e reescrever alguns rascunhos literários. Cortázar também se aventurou pela tradução literária. Juan Gustavo Cobo Borda, poeta colombiano, nos ilustra algumas de suas principais traduções a partir do inglês e do francês:

Daniel Defoe: Robinson Crusoe. Buenos Aires, Vial. Reeditado en dos volúmenes por Lumen de Barcelona en 1975 con el título de Vida y extrañas y sorprendentes aventuras de Robinson Crusoe escritas por él mismo.

Walter de la Mare: Memórias de uma enana. Buenos Aires, Nova, 1946. 454 páginas.

G.K. Chesterton: El hombre que sabía demasiado. Buenos Aires, Nova.

Alfred Stern: La filosofía existencial de Jean-Paul Sartre. Buenos Aires, Imán (editorial fundada entre otros por el filósofo italiano Rodolfo Mondolfo, autor de libros sobre los presocráticos y sobre Sócrates mismo).

Alfred Stern: Filosofía de la risa y el llanto. Buenos Aires, Imán.

André Gide: Así sea o la suerte está echada. Buenos Aires, Sudamericana, 1953.

Lord Houghton: Vida y cartas de John Keats. Buenos Aires, Imán, 1955. 313 páginas.

Edgar Allan Poe: Obras en prosa. 2 vols. Universidad de Puerto Rico. 1956. 2ª edición: 1969. Incluye biografía de Poe, estudio crítico y notas de Cortázar. (COBO BORDA, 2004, p. 3)

Tais traduções tiveram uma grande importância para obra cortazariana, em especial as *Obras em prosa*, de Edgar Allan Poe, livro que consta o conto *A queda da casa de Usher*. Este texto exemplifica certa afinidade com *Casa tomada*. A consequente “morte” das duas casas é verificada de forma fantasmagórica nos dois contos. Embora em *A queda da casa de Usher* o medo, o receio, sejam latentes durante a narrativa, em *Casa tomada* há uma apreensão com a inexplicável sensação de invasão. A questão da genealogia, os ruídos estranhos, o ambiente da narrativa, são exemplos claros de ideias aproximadas. Posto isto, o que aproxima Cortázar de Poe é a extensão do “eu” como forma inventiva. Nesse contexto, o projeto de tradução que Baudelaire empreendeu das obras do escritor norte-americano proporcionou uma parcela de influência para Cortázar. Segundo o próprio autor:

Baudelaire, dono de uma intuição fortíssima, não falha. Até quando se equivoca em relação ao sentido literal, acerta no sentido intuitivo; há como que um contato telepático correndo por cima e por baixo do idioma. Pude comprovar tudo isso porque, quando traduzi Poe para o Espanhol, tive sempre em mãos a tradução de Baudelaire. Mas há mais: se você pegar as fotografias mais conhecidas de Poe e de Baudelaire e colocá-las lado a lado, notará a incrível semelhança física que há entre eles. Basta tirar o bigode de Poe. Os dois tinham, além disso, olhos assimétricos, um mais alto que o outro. Além disso, há uma coincidência psicológica acentuadíssima. O mesmo culto necrófilo, os mesmos cultos sexuais, a mesma atitude diante da vida, a mesma imensa qualidade poética. É inquietante e fascinante, mas eu acredito – e muito seriamente, repito – que Poe e Baudelaire eram o mesmo escritor desdobrado em duas pessoas. (CORTÁZAR, 2002, p. 33-34)

À vista disso, na perspectiva da tradução, temos um autor-tradutor que traduz tendo em mãos uma tradução de outro autor-tradutor. Do ponto de vista literário, temos a ideia do duplo, no entanto estes dois pontos de vista se convergem em um continuum. Nesse contexto, desta longa citação podemos discorrer sobre dois elementos, que como o leitor verá, é só uma forma de dizer. A radicalidade de duplo que Cortázar aceitou desde a mais terna infância, nos permite fazer algumas ponderações. Primeiramente é importante enfatizar o que é duplo na concepção cortazariana. Segundo Santoro (2016, p. 108) “podemos entendê-lo, simplesmente,

como tradução de: a ameaça de morte do eu”. O texto *Uma flor amarela* é um belo exemplo para entendermos tal ideia sobre o duplo. O personagem Luc não seria mais do que a repetição do protagonista do conto em outra época. Nesse sentido, Cortázar ao traduzir Poe para o espanhol estaria criando um duplo. O rascunho de Cortázar das *Obras em prosa*, de Poe, seria um ato contínuo da “morte do eu”. Na esteira desse pensamento:

parece que o homem não se aceita como uma unidade. De alguma maneira, ele sente que poderia estar, simultaneamente, projetado em uma outra entidade que ele conhece ou não, mas existe. Eu me pergunto – começando inventar um pouco – se aquelas fantasias de Platão sobre os sexos não têm também um pouco a ver com isso. Platão se perguntava por que há homens e mulheres e sustentava que, originalmente, havia um ser único, andrógino, que logo se dividiu em dois. O amor seria, simplesmente, a nostalgia que todos temos de voltar ao andrógino. Quando buscamos uma mulher, estamos buscando o nosso duplo, queremos completar a figura original. Estes temas reaparecem em múltiplas cosmogonias e mitologias e continuam nos habitando. (CORTÁZAR, 2002, p. 32)

Daí, podemos nos referir à lição que Cortázar sofreu de André Gide. Se analisarmos sob a perspectiva romântica da tradução veremos que “o Gide que descobre sua condição homossexual na África, e que se esforça por uma sinceridade sem resquícios podia transmitir para Cortázar a dura aprendizagem de uma liberdade que se conquista a cada dia, na moral e na política, na sexualidade e na arte” (COBO BORDA, 2004, p. 5, tradução nossa)<sup>5</sup>. Cortázar sempre foi um sujeito que buscou saber a existência do outro. Articulou uma literatura além das fronteiras estabelecidas. Metaforizando, podemos nos atentar aqui à busca incessante de Cortázar em não apagar as pegadas de seus precursores.

É Robinson Crusóe que apaga as pegadas de Sexta-feira. Um sujeito que acredita estar absolutamente sozinho em uma ilha encontra na praia, em um determinado momento, uma pegada humana, rastro daquele que passará a chamar de “Sexta-feira”. O incrível é que a primeira reação de Robinson Crusóe ao descobrir as pegadas do Outro, é apagá-las. Notem que é uma manobra absolutamente inútil. Se essas pegadas evidenciam a presença de um possível perigo para ele, do que adiantaria apagá-las? Esta manobra de apagar as pegadas do Outro implica, metaforicamente, o que chamamos a barra que cai sobre o sujeito, já que não nega a existência do Outro, mas que o sujeito, da maneira mais manifesta, não quer saber nada a seu respeito. (EIDELSZTEIN, 2017, p. 99)<sup>6</sup>

Coincidência ou não – se o amor é uma espécie de duplo insaciável – Aurora, mulher que compartilhou a vida por muitos anos, foi peça-chave na vida de Cortázar. Aurora Bernárdez teve carreira independente, traduziu para o espanhol obras de Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Vladimir Nabokov, entre outros. Colaborou junto a Cortázar em algumas

---

<sup>5</sup> COBO BORDA, 2004, p. 5. el Gide que descubre en África su condición homosexual y se esfuerza por una sinceridad sin resquicios bien podía transmitirle a Cortázar el duro aprendizaje de una libertad que se conquista cada día, en la moral y en la política, en la sexualidad y en el arte.

<sup>6</sup> Cabe ressaltar que esta ideia é uma leitura lacaniana do romance escrito por Daniel Defoe – *Robinson Crusóe*. Livro que possui o mesmo nome do seu personagem principal.



traduções de Marguerite Yourcenar. Além de Aurora Bernárdez, o autor argentino viveu outros amores, como o romance com a editora e escritora lituana Ugné Karvelis e alguns anos mais tarde casou-se com a fotógrafa e tradutora Carol Dunlop. Não restam dúvidas que:

Cortázar era um perseguidor de duplos, ele escrevia muito sobre o duplo e nele havia um duplo: o Cortázar escritor e o tradutor. Cortázar, antes de ser o escritor extraordinário que foi, foi tradutor. De fato, a medida que ele vai fazendo traduções começam a sair seus contos. Primeiro traduz Robinson Crusoe, logo traduz *Memorias de una enana*, O homem que sabia demais de Chesterton, enquanto que publica Casa tomada e o conto Bestiário. (LAUZARDO, 2008, p. 1, tradução nossa)<sup>7</sup>

Nesse contexto, a escrita de Cortázar se move a partir de uma experiência tradutória. O contato desde cedo com línguas estrangeiras o fez aproximar-se da tradução. Não por acaso, que ele com tais palavras nos diz: “se eu fosse uma pessoa de dar conselhos, diria a um jovem escritor que tenha dificuldades de escrever para deixar de escrever por um tempo por conta própria e passar a traduzir boa literatura; um dia ele se dará conta de que está escrevendo com uma fluidez que não tinha antes” (CORTÁZAR, 2002, p. 20). Podemos encontrar essa relação de Cortázar com a tradução nos contos *Carta a uma senhorita em Paris* e no *Diário para um conto*. No primeiro, a relação é de forma indireta, dado que a narrativa centra-se nos vômitos de coelhinhos do tradutor e na carta que ele escreve para Andrée. Já no segundo, é abordado claramente o ofício tradutório. O protagonista do conto traduz cartas de marinheiros para prostitutas de Buenos aires. É mediante suas traduções que ele se vê envolvido em um assassinato. À vista disso, sendo de forma indireta ou direta vemos que Cortázar tem a tradução como um instrumento importantíssimo para sua escritura ou vice-versa. Diante disso, ele mesmo expressa que:

Se não fosse escritor, seria tradutor. Aliás fui e ainda sou; às vezes, traduzo para a Unesco. A tradução me fascina como trabalho paraliterário ou literário de segundo grau. Quando uma pessoa traduz, quer dizer, quando não é responsável pelo conteúdo original, seu problema não são as ideias – ele já as colocou ali. O que essa pessoa tem que fazer é traduzi-las, e então os valores formais e os valores rítmicos que estão latentes no original passam a ocupar um primeiro plano. Sua responsabilidade é traduzi-los, com as diferenças que existam, de um idioma para o outro. É um exercício extraordinário do ponto de vista rítmico. (CORTÁZAR, 2002, p. 20)

Isto posto, ao refletirmos sobre Cortázar tradutor, veremos que seu pensamento sobre tradução é atravessado por um deslocamento do mundo real. Seu discurso tradutório é potencializado por uma visão literária dos deslumbramentos infantis. Nem todos os autores

---

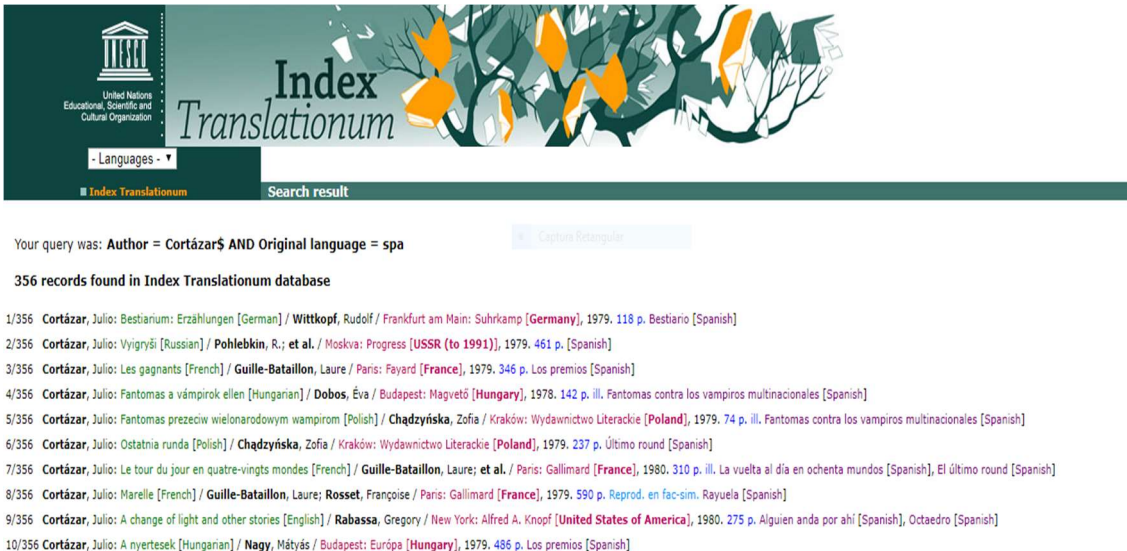
<sup>7</sup> LAUZARDO, 2008, p. 1. Cortázar era un perseguidor de dobles, él escribía mucho sobre el doble y en el había un doble: el Cortázar escritor y el traductor. Y Cortázar, antes de ser el escritor extraordinario que fue, fue traductor. De hecho a medida que va haciendo traducciones empiezan a salir sus cuentos. Primero traduce el Robinson Crusoe, luego traduce Memorias de una enana, El hombre que sabía demasiado de Chesterton, mientras publica Casa tomada y el cuento de Bestiario.

consagrados conseguiram alcançar uma destreza fascinante com o fazer tradutório. Cortázar com uma singularidade notável, mas ao mesmo tempo com peculiaridades de seus precursores (tal é o caso da influência de Baudelaire), conseguiu enfrentar as sutilezas do fazer tradutório.

## 2. CORTÁZAR TRADUZIDO

Como ponto de partida para esta parte deste trabalho vamos apoiar-se nos dados do *Index Translationum*, da UNESCO e do Ditra – Dicionário de Tradutores Literários no Brasil da UFSC. A primeira ferramenta refere-se a um sistema que compila as traduções feitas no mundo. A segunda ferramenta é estruturada a partir dos dados do *Index Translationum*. É fruto do projeto integrado *Tradução, Tradição e Inovação: o papel das traduções do alemão, espanhol, francês, italiano e latim no sistema literário brasileiro (1970-2005)*, do Grupo de Pesquisa *Literatura Traduzida*, que tem como finalidade criar uma base de dados dos tradutores literários mais relevantes no Brasil e apresentar o seu perfil. Cabe ressaltar que estas duas ferramentas serão importantes para a construção desta parte do trabalho, tendo em vista que possibilitam um maior conhecimento das obras traduzidas e dos tradutores literários no Brasil e no mundo. Nesse sentido, iremos atentar, em especial, nas traduções do livro *Bestiário* que, como bem se sabe, contém o conto *Casa tomada*.

Consideramos importante apresentar o número de tradutores de Cortázar no mundo que encontramos no *Index Translationum*. Estão registrados neste sistema cerca de 356 referências bibliográficas<sup>8</sup>:



The image shows a screenshot of the Index Translationum database search results. The header includes the UNESCO logo and the text 'Index Translationum'. Below the header, there is a search bar with the query 'Author = Cortázar AND Original language = spa'. The results show 356 records found in the Index Translationum database. The first ten records are listed below:

- 1/356 Cortázar, Julio: Bestiario: Erzählungen [German] / Wittkopf, Rudolf / Frankfurt am Main: Suhrkamp [Germany], 1979. 118 p. Bestiario [Spanish]
- 2/356 Cortázar, Julio: Vyigrýši [Russian] / Pohlekin, R.; et al. / Moskva: Progress [USSR (to 1991)], 1979. 461 p. [Spanish]
- 3/356 Cortázar, Julio: Les gagnants [French] / Guille-Bataillon, Laure / Paris: Fayard [France], 1979. 346 p. Los premios [Spanish]
- 4/356 Cortázar, Julio: Fantomas a vámpirok ellen [Hungarian] / Dobos, Éva / Budapest: Magvető [Hungary], 1978. 142 p. ill. Fantomas contra los vampiros multinacionales [Spanish]
- 5/356 Cortázar, Julio: Fantomas przeziw wielonarodowym wampiróm [Polish] / Chądzyńska, Zofia / Kraków: Wydawnictwo Literackie [Poland], 1979. 74 p. ill. Fantomas contra los vampiros multinacionales [Spanish]
- 6/356 Cortázar, Julio: Ostatnia runda [Polish] / Chądzyńska, Zofia / Kraków: Wydawnictwo Literackie [Poland], 1979. 237 p. Último round [Spanish]
- 7/356 Cortázar, Julio: Le tour du jour en quatre-vingts mondes [French] / Guille-Bataillon, Laure; et al. / Paris: Gallimard [France], 1980. 310 p. ill. La vuelta al día en ochenta mundos [Spanish], El último round [Spanish]
- 8/356 Cortázar, Julio: Marelle [French] / Guille-Bataillon, Laure; Rosset, Françoise / Paris: Gallimard [France], 1979. 590 p. Reprod. en fac-sim. Rayuela [Spanish]
- 9/356 Cortázar, Julio: A change of light and other stories [English] / Rabassa, Gregory / New York: Alfred A. Knopf [United States of America], 1980. 275 p. Alguien anda por ahí [Spanish], Octaedro [Spanish]
- 10/356 Cortázar, Julio: A nyertesek [Hungarian] / Nagy, Mátyás / Budapest: Európa [Hungary], 1979. 486 p. Los premios [Spanish]

<sup>8</sup> Fonte: <<http://www.unesco.org/xtrans/bsresult.aspx?lg=0&a=Cort%C3%A1zar&sl=spa&fr=0>>. Acesso em: 19 de abr. 2018.

Dentre os tradutores citados acima podemos discorrer sobre alguns perfis interessantes. O de Rudolf Wittkopf é um destes. Ele foi o principal tradutor alemão de Julio Cortázar e Octavio Paz. Também escreveu poemas sob um foco “surrealista”. Não por acaso, por seu trabalho de tradução, recebeu vários prêmios, entre eles – o do Ministério da Cultura espanhol em 1984. Podemos ver, também, que Laure Guille-Bataillon ocupa um lugar de destaque na tradução da obra cortazariana. Tal como Venutti lutou por uma visibilidade do tradutor no campo teórico da tradução, Laure Guille-Bataillon instrumentalizou o fazer tradutório no campo político da França. Fundou o ATLAS (*Atas de Tradução Literária em Artes – Colégio Internacional de Tradutores*) e também foi membro-fundadora da ATLF (*Associação de Tradutores Literários da França*). Vimos que a coleção de contos *Bestiário* pode ser encontrada na edição completa – Nouvelles, 1995-1982, sob a tradução de Laure Guille-Bataillon, Françoise Campo-Timal e Françoise Rosset; prefácio de Mario Vargas Llosa.

Outro nome que chama atenção é o de Gregory Rabassa. Responsável por levar o mundo latino-americano para os EUA, produziu rascunhos em inglês dos principais autores das terras latino-americanas, como Jorge Amado, Machado de Assis, Julio Cortázar e Gabriel García Márquez.

A tradução é capaz de superar seu ponto de partida? Para García Márquez esse processo não é nem um mistério. Rabassa, expõe no livro *If This Be Treason: Translation and its Dyscontents, a Memoir*, que Gabo (García Márquez) – o mágico das palavras – disse que ele gostava mais da versão em inglês de *Cem Anos de Solidão*, de Gregory Rabassa do que do original em espanhol. Assim sendo, outras traduções lhe renderam honrarias, como a versão em inglês de *O jogo da amarelinha*, de Cortázar. Através desta tradução ele ganhou um dos prêmios literários mais requisitados dos EUA – o National Book Award. É interessante constatar que todas as histórias do livro *Bestiário*, exceto (*Cefaleae Circe*) foram traduzidas pelo poeta Paul Blackburn e incluídas na coleção *End of the Game and Other Stories*. Blackburn foi agente literário de Cortázar por um tempo nos Estados Unidos. A relação de amizade entre os dois foi de bastante cumplicidade. Cortázar parece levar a sério a ideia de duplo. As cartas trocadas entre dois escritores tradutores e os encontros em Provence na França mostram o cuidado em manter uma amizade contínua.



Imagem de Julio Cortázar e Paul Blackburn em Provence, França. Foto de Joan Blackburn.<sup>9</sup>

Se Guimarães Rosa estabelecia sua comunicação com seus tradutores quase que exclusivamente através de cartas, como com o tradutor alemão Curt Meyer-Clason. Em Cortázar e Paul Blackburn esse processo vai ser disposto mediante uma duplicidade – por meio de correspondências e encontros presenciais. Na esteira desse pensamento, segundo Alexander Soria<sup>10</sup>:

Talvez um dos aspectos mais singulares dessa relação seja o vínculo de amizade estabelecido desde o início do trabalho em conjunto. Que Paul Blackburn foi "considerado a alma de Julio nos EUA" não restam dúvidas. Raramente (ou nunca) os tradutores conseguem estabelecer conexões tão profundas com um autor desde o início. (SORIA, 2018, s. p. tradução nossa)

Daí, nota-se o apreço que cada um tinha pelo outro. Desde as correspondências sobre leituras, músicas e até mesmo sobre o envolvimento dos EUA em Santo Domingo, no Vietnã, ou a situação da Revolução cubana marcam a comunicação dos dois. À vista disso, o leitor terá impressão que há uma determinada inclinação para os tradutores de língua inglesa. De fato, acontece que com o conhecimento iniciante que tenho do alemão e do francês a pesquisa


---

<sup>9</sup> Disponível em: <<https://www.wordswithoutborders.org/dispatches/article/an-interview-with-the-editors-of-querido-pablito-julissimo-querido>>. Acesso em: 20 de abr. 2018.

<sup>10</sup> SORIA, 2018, s. p. Perhaps one of the most unique aspects of this relationship is the bond of friendship established early on in their work together. That Paul Blackburn was “considered his soul in the US” by Julio should not be taken lightly. Rarely (if ever) are translators able to establish such deep connections with an author right from the beginning.

torna-se maioritariamente voltada para tradutores e referências bibliográficas de países anglófonos, mais especificamente aqui os EUA.

Indo do geral para o particular, é importante ressaltar a participação dos tradutores de língua portuguesa para a difusão da obra cortazariana. Apoiando-se novamente a partir do *Index translationum*, vamos recorrer a alguns tradutores representativos brasileiros. O Ditra da UFSC será, também, uma interessante ferramenta de auxílio. Por conseguinte, na base de dados do *Index translationum* são mencionadas cerca de 25 referências bibliográfica, como mostra a imagem a seguir<sup>11</sup>:



The image shows a screenshot of the Index Translationum database search results. The header includes the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization logo and the text "Index Translationum". Below the header, there is a search bar with the query: "Your query was: Author = Cortázar AND Original language = spa AND Target language = por". The results section shows 25 records found in the Index Translationum database. The records list the author, title, translator, publisher, year, and page count for various works by Julio Cortázar, including "Bestiário: contos", "O jogo da amarelinha", "O fascínio das palavras", "Os autonautas da cosmopista", "As armas secretas", "Adeus, Robinson e outras peças curtas", "O exame final", "Obra crítica", "Os reis", and "Conversas com Cortázar".

A única menção à tradução do livro *Bestiário* no *Index translationum* é a do português Joaquim Pais Brito, edição de 1986. A primeira tradução deste livro para língua portuguesa foi a de Remy Gorga Filho, publicada em 1971, 20 anos depois da publicação em espanhol pela editora *Sudamericana*. Remy Gorga Filho foi um precursor na tradução da obra cortazariana.

Não ambicionava ser tradutor; no entanto, a pedido de um colega do *Jornal do Brasil*, que queria ler alguns contos de Julio Cortázar mas não os compreendia completamente, traduziu ao português “Casa tomada”. Algum tempo depois, esse colega, Charles Corfield, levou a tradução à editora Expressão e Cultura, que a aprovou e convidou Remy Gorga, filho, a traduzir *Bestiário*, que seria a sua primeira tradução publicada. (CARDELLINO; COSTA, 2008)<sup>12</sup>

<sup>11</sup> <<http://www.unesco.org/xtrans/bsresult.aspx?lg=0&a=Cort%C3%A1zar&sl=spa&l=por&fr=10>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

<sup>12</sup> CARDELLINO; COSTA. Bibliografia de Remy Gorga, filho, ago. 2010. Disponível em: <<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/RemyGorgafilho.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2018.

Outro tradutor que merece ser mencionado aqui é Ari Roitman. Produziu cerca de 62 traduções, da qual a maior parte – cerca de 47 – foram realizadas em conjunto com Paulina Wacht e seis com outros tradutores. As outras traduções são de textos de Psicanálise – cerca de seis, e uma de livros de frases traduzido para o espanhol. Ari Roitman e Paulina Wacht traduziram oito livros de Cortázar, entres estes está *Bestiário*, publicado em 2013. Podemos ver que Roitman construiu o trabalho tradutório através de uma duplicidade. Paulo Rónai foi uma fonte de motivação para que Roitman encontrasse o melhor time para fazer uma tradução. Este melhor time seria a dupla com Paulina Wacht. Não por acaso que apenas sete das suas traduções levam apenas o seu nome. Outro nome que não poderíamos deixar de citar é o de Eric Nepomuceno. Frequentador assíduo da América Latina, traduziu autores como Eduardo Galeano, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, entre outros. Eric Nepomuceno alcançou o prêmio Jabuti quatro vezes, três na categoria tradução e um na categoria livro reportagem. Dentre esses prêmios, cabe mencionar aqui, o segundo lugar em 1993 com a tradução do livro *As armas secretas*, de Cortázar.

Diante dos tradutores apresentados, é importante ressaltar que cada um é sujeito histórico de seu tempo. A tradução da obra cortazariana é um processo que constitui a participação ativa dos tradutores na mudança e construção da história do traduzir. É, nesse sentido, que tomo como ponto de partida minha tradução do conto *Casa tomada*. Como sujeito do século XXI, e tendo captado toda referência de autores ou tradutores, mesmo que intuitivamente, refletirá no meu modo de traduzir. Isto posto, mais adiante veremos que como as influências, em especial aqui a de Borges, desembocam na materialidade do texto.

### 3. AS DUAS MANEIRAS DE TRADUZIR?

Assim como em Cortázar, um dos fios condutores de Borges é a tradução. No texto *As duas maneiras de traduzir*, o autor contesta a máxima italiana *traduttore traditore*, da qual pressupõe que qualquer texto é incorrigível. Em oposição a este pensamento, o autor acredita nas boas traduções e comenta que até os versos são traduzíveis. Borges volta para este assunto no texto *As Versões Homéricas*, “a superstição da inferioridade das traduções – amoedada no consabido adágio italiano – procede de uma distraída experiência” (BORGES, 2000, p. 255). Nesse contexto, o autor entende a tradução como um rascunho, assim como o texto de partida. Por causa do seu “oportuno desconhecimento” do grego e do árabe, ele estabeleceu um método analítico através de diferentes versões tradutórias da *Odisseia* e das *Mil e uma Noites*:

F.S.: Você nunca sentiu uma espécie de remorso quando lia os clássicos gregos em traduções?

J.L.B: Não. Eu costumava pensar sobre isso da mesma maneira que eu pensava sobre o árabe. Não sabendo grego e árabe me permitiu ler, por assim dizer, a *Odisseia* e *As Mil e Uma Noites* em muitas versões, para que essa pobreza também me trouxesse uma espécie de riqueza. (SORRENTINO, 1982, p. 87-88, apud COSTA, 2005, p. 170, tradução nossa)<sup>13</sup>

Com o conhecimento que tinha do inglês, francês e alemão isto foi muito possível. Como observa Costa (2005, p. 171) “através dessas várias reescritas ele chega a uma espécie de supratexto dessas obras e pode imaginar as variantes possíveis, inclusive as variantes virtualmente produzidas por um leitor (ou ouvinte) grego de Homero ou de língua árabe do texto das *Mil e uma noites*.” Na esteira desse pensamento, Borges nos convida a pensar sobre dois tipos de tradução. “Uma pratica a literalidade, a outra a perífrases. A primeira corresponde às mentalidades românticas; a segunda às clássicas” (BORGES, 1997, p. 257, tradução nossa)<sup>14</sup>.

A bela discussão Newman-Arnold (1861-1862), mais importante que seus dois interlocutores, discorreu extensamente sobre os dois modos básicos do traduzir. Newman defendeu o modo literal, a manutenção de todas as singularidades verbais;

---

<sup>13</sup> SORRENTINO, 1982, p. 87-88 apud COSTA, 2005, p. 170. F.S.: Haven't you ever felt a kind of remorse when reading the Greek classics in translation? J.L.B: No. I used to think about this the same way I thought about Arabic. Not knowing Greek and Arabic allowed me to read, so to speak, the *Odyssey* and *The Thousand and One Nights* in many versions, so that this poverty also brought me a kind of richness.

<sup>14</sup> BORGES, 1997, p. 257. Una practica la literalidad, la otra la perífrasis. La primera corresponde a las mentalidades románticas; la segunda a las clásicas.



Arnold, a severa eliminação dos detalhes que distraem ou detêm, a subordinação do sempre irregular Homero de cada linha ao Homero essencial ou convencional, feito de simplicidade sintática, de simplicidade de ideias, de rapidez que flui, de altura. Esta conduta pode fornecer os agrados da uniformidade e da seriedade; aquela, dos contínuos e pequenos assombros (BORGES, 2000, p. 257-258).

“A partir de suas reflexões sobre Newman e Arnold, Borges estabelece uma doutrina da tradução que não favorece a priori nem uma posição nem outra” (KRISTAL, 1999, p. 7, tradução nossa)<sup>15</sup>. Nesse contexto, além dessa dicotomia tradutória, Borges formula uma terceira via, diferente dessa centrada somente no autor. “Para onde pode nos levar esta discussão que começou “Nas duas maneiras”, mais além do distanciamento de Borges dos valores centrados no autor, é ao leitor criativo” (LEVINE, 2012, p. 17, tradução nossa)<sup>16</sup>.

Levada a efeito no campo da tradução, a *infidelidade* criadora de Antoine Galland (fundador das Mil e Uma Noites para o ocidente) centra-se numa capacidade originária. Dessa forma, característica da prosa de Borges – o paradoxo – ao mesmo tempo em que crítica a versão de Galland, por outro lado faz elogios: “quem nela se embebeu conheceu a felicidade e o assombro (BORGES, 2000, p. 439). Segundo Waisman (2005, s. p., tradução nossa)<sup>17</sup> “Borges sustenta que uma tradução pode ser originária, pode fundar. Quando vai descobrindo as inconsistências, as falsidades, as contradições em alguns casos são celebradas, porque valoriza o resultado [...]” Corroborando com esta ideia, a versão de Mardrus das *Mil e Uma Noites* possui traços de um leitor criativo. A ênfase nas cores refundam a concepção supersticiosa do leitor. Tal é como cita Borges:

Ocorre-lhe ler na noite 570: “chegaram a uma coluna de pedra negra, na qual um homem estava enterrado até as axilas. Tinha duas enormes asas e quatro braços: dois dos quais eram como os braços dos filhos de Adão e dois como as patas dos leões, com as unhas de ferro. O cabelo em sua cabeça era semelhante à cauda dos cavalos e os olhos como brasas, e tinha na testa um terceiro olho que era como o olho do lince”. Traduz ricamente: “Um entardecer, a caravana chegou diante de uma coluna de pedra negra, à qual estava acorrentado um ser estranho do qual se via sobressair apenas metade do corpo, pois que a outra metade estava enterrada no chão. Aquele busto que surgia da terra parecia alguma criatura monstruosa, encravada ali pela

---

<sup>15</sup> KRISTAL, 1999, p. 7. A partir de sus reflexiones sobre Newman y Arnold, Borges establece una doctrina de la traducción que no favorece a priori ni a una posición ni a la otra.

<sup>16</sup> LEVINE, 2012, p. 17. A donde puede llevarnos esta discusión que comenzó en “Las dos maneras”, más allá del alejamiento de Borges de los valores centrados en el autor, es al lector creativo. Tal vez sea ese el motivo por el que, en sus ensayos posteriores, dejó de hablar de tales categorías como clásica y romántica, al ser irrelevantes si lo que importa es la recepción de los textos, es decir, el lector. Respecto a esta criatura, Borges no defendía ni atacaba enfoques de la traducción sino que más bien proponía desclasificar un clásico, esto es, la idolatría casi fetichista de sus compatriotas argentinos por su poema épico gaucho del romántico siglo XIX, Martin Fierro.

<sup>17</sup> WAISMAN, 2005, s. p. Borges sostiene que una traducción puede ser originaria, puede fundar. Cuando va descubriendo las inconsistencias, las falsedades, las contradicciones en algunos casos las celebra porque valora el resultado [...].

força das potências infernais. Era negro e do tamanho do tronco de uma velha palmeira abatida, despojada de suas palmas. Tinha duas enormes asas negras e quatro mãos, das quais duas, de longas unhas, eram semelhantes às patas dos leões. Uma eriçada cabeleira de crinas ásperas como cauda de onagro se movia selvagemmente sobre o horrendo crânio. Sob os arcos orbitais chamejavam duas pupilas vermelhas, enquanto a testa, com dois cornos, era perfurada por um único olho, que se abria, imóvel e fixo, lançando clarões verdes como o olhar dos tigres e das panteras”.(BORGES, 2000, p. 452)

Pensar sobre a *infidelidade* na tradução é pensar sobre criação. É importante levar em consideração que tal traço tradutório de Mardrus mencionado acima se dá pela intenção de recriar as representações das *Mil e Uma Noites*. “De modo geral, cabe dizer que Mardrus não traduz só as palavras e sim as representações do livro: liberdade negada aos tradutores, mas tolerada nos desenhistas [...]” (BORGES, 2000, p. 453). Continuamente, é interessante constatar que as traduções de Mardrus e Galland seguem um tom contínuo que o original propicia – a literatura oral. Daí origina-se uma das principais causas do caráter criativo dos dois, mais até em Galland do que em Mardrus. Para corroborar com esta ideia aqui apresentada, Malba Tahan acrescenta:

Dado o vivo interesse dos árabes pelas narrativas fantasiosas, desenvolveu-se a literatura oral, entre os mulçumanos, de um modo assombroso. Os narradores profissionais colhiam novos enredos dos viajantes, dos beduínos de outras terras, alteravam os entrecchos, mudavam os nomes e, por vezes, o caráter dos personagens, acrescentavam novos episódios e assim ampliavam o rico patrimônio literário com que divertiam seus fervorosos ouvintes. (TAHAN, 2015, p. 15)

“Mas Borges não defende sempre a liberdade, ou infidelidade, do tradutor como a estratégia adequada para se chegar a um novo texto que potencie o original” (COSTA, 2005, p. 175). Eis o exemplo da tradução literal de Burton: “a opção tradutória de Richard Burton das Mil e uma noites (The book of the Thousand Nights and a Night) “expressa algo que não está no original: Burton traduz o título respeitando a ordem de palavras e a repetição do árabe, mas não o sentido do original, que seria “O livro das mil e uma noites” (KRISTAL, 1999, p. 06, tradução nossa)<sup>18</sup>.

Podemos recorrer, também, à tradução de Menard do *Quixote*, mas com uma ressalva. Enquanto Menard é produto de uma literatura de ficção, Burton foi produto de um efervescente século XIX. Nesse contexto, a ideia de Borges que cada escritor cria seu precursor é latente na versão de Menard:

---

<sup>18</sup> KRISTAL, 1999, p. 06. La traducción del capitán Richard Burton de Las mil y una noches, The Book of the Thousand Nights and a Night ('El libro de las mil noches y una noche') expresa algo que no está en el original: Burton traduce el título respetando el orden de palabras y la repetición del árabe, pero no el sentido del original, el cual sería 'El libro de las mil y una noches'.

Constitui uma revelação cotejar o Dom Quixote de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (Dom Quixote, primeira parte, nono capítulo):

...a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

[...] Menard em compensação, escreve:

...a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro. (BORGES, 2000, p. 496)

Os dois textos podem ser verbalmente iguais, no entanto, a diferença de época em que cada um foi redigido nos mostra que a versão de Menard carrega os traços arcaicos de Cervantes. Uma redigida no século XVII e outra no século XX. Nesse sentido, “o estilo arcaizante de Menard – no fundo estrangeiro – padece de alguma afetação. Não assim o do precursor, que emprega com desenvoltura o espanhol corrente de sua época” (BORGES, 2000, p.497). A questão fundamental nas duas versões não é a materialidade em si, mas a potencialidade da leitura em diferentes épocas e contextos. Poderíamos dizer que Menard, enquanto sujeito do século XX, assume o *Quixote* sob o contexto em que está inserido. No entanto, se levarmos em consideração a ideia borgeana “de que alguns textos parecem “vencer” seus tradutores” (COSTA, 2005, p. 176), a versão de Menard não seria mais do que uma ideia de Cervantes. Nesse sentido, quando Flaminio Rufo, no texto *O imortal*, cita várias vezes Homero descobrimos que tudo o que foi escrito depois é continuação do passado. “Se cada texto e cada citação apontam a outros anteriores – a obra de Menard à de Cervantes, a de Cervantes à de Cide Hamete –, quando chegamos ao original “original” vemos que é uma criação fictícia” (WAISMAN, 2005, p. 123, tradução nossa)<sup>19</sup>.

Diante das problemáticas mencionadas, Borges como bom leitor, nos leva a discutir a tradução sob uma perspectiva restauradora. As traduções que fez são parte integrante da sua escritura e vice-versa (vejamos a tradução do conto *Carta Roubada*, de Edgar Allan Poe que vamos discutir mais adiante). Borges reinventa a tradução a partir de uma posição que “[...] desestabiliza o conceito de “texto definitivo” e lança um desafio para suposta primazia do centro de onde esse texto procede; assim amplia para os escritores da América Latina o potencial de criar novas literaturas” (WAISMAN, 2005, p. 8, tradução nossa)<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> WAISMAN, 2005, p. 123. Si cada texto y cada cita apuntan a otros anteriores – la obra de Menard a la de Cervantes, la de Cervantes a la de Cide Hamete –, cuando llegamos al original “original” vemos que es una creación ficticia.

<sup>20</sup> WAISMAN, 2005, p. 8. [...] desestabiliza el concepto concepto de “texto definitivo” y lanza un reto a la supuesta primacía del centro de donde ese texto procede ; así amplía para los escritores de Latinoamérica el potencial de crear nuevas literaturas.

### 3.1 O criar no traduzir

Antes de iniciar tal reflexão sobre a experiência que é a tradução, é importante fazer uma indagação. Por que transformar o traduzir? “Transformar o traduzir é antes reconhecer o que muda, quando e porquê” (MESCHONNIC, 2010, p. 65). Diante deste pensamento, com o objetivo de apresentar as problemáticas levantadas durante o percurso tradutório, tentarei construir esta análise a partir da concepção da tradução como “um longo lance experimental de omissões e de ênfases” (BORGES, 2000, p. 255).

O ato de reescrever permite enxergar a infinidade da linguagem. Clarice Lispector no conto *A quinta história* nos mostra muito bem como a linguagem pode ser construída de várias maneiras. Nesse contexto, a tradução de ficção é pois: “um texto aberto, suscetível de modificações do tradutor [...]. A cada releitura que faz de suas traduções, o tradutor percebe coisas que podem ser reformuladas e melhoradas, e a ética do ofício exige que ele as reformule” (BEZERRA, PAULO, 2016, p. 567).

Nessa conjuntura, vamos discorrer aqui sobre três momentos da minha visão sobre o traduzir. A primeira, com um conhecimento raso das nuances tradutórias. A visão de que a tradução se resumia somente a verter palavra por palavra simbolizava meu discurso. Além disso, a percepção de que utilizando a tradução automática poderia chegar-se a uma boa tradução. Tais são algumas das crenças que podem ser trabalhadas quando nos deparamos com o desafio de traduzir. Segundo Pagano, tais crenças:

[...] comprovadamente desempenham um papel social mais amplo e, portanto, mais crítico, uma vez que além de influenciar a performance do tradutor, elas também determinam a forma como a sociedade em geral tende a avaliar a tradução como profissão e o tradutor como agente dessa atividade, com base nessas percepções mais divulgadas. (PAGANO, 2000, p. 11)

Nesse sentido, ainda que intuitivamente, levava comigo uma ideia pré-concebida sobre a tradução. Além do mais, a questão da intraduzibilidade era um ponto que me levava a repetir a expressão italiana *Traduttore traditore*. A ideia de que um texto nunca poderia ter uma correspondência em outra língua não é mais do que a repetição do cansaço. Consideramos que a linguagem pode ser moldada de acordo com suas necessidades.

A segunda, já na metade da graduação, é resultado de um aluno em formação. Com o início da prática da tradução literária, especialmente dos textos de Cortázar, me permitiu

enxergar o fazer tradutório de outra maneira. Aquela visão tradicional, pautada no tradutor como um mero transportador de significados, agora vai perdendo sua força.

A construção de um pensamento crítico do traduzir constitui-se através da experiência. Foi a partir de uma experiência primeira que pude acompanhar meu desenvolvimento tradutório. Nesse sentido, “uma vez que o pensamento reflexivo começou, ele é inacabável, e é ele que dá o andamento. É preciso realmente que pensar sirva para alguma coisa” (MESCHONNIC, 2010, p. 85).

Traduzir é um processo de aprendizagem. Não é por meio de um projeto prescritivo que podemos desenvolver nossa capacidade tradutória. Assim sendo, “quando a experiência volta-se sobre ela mesma para compreender-se e tornar-se mais plenamente "experiência", ela se torna reflexão” (BERMAN, 2009, p. 347).

A terceira, decorre de um conhecimento mais abrangente sobre tradução. Acreditamos que traduzir é um amadurecimento contínuo. Borges pensava a tradução como um rascunho, e é exatamente isso que, também, ocorre no percurso do sujeito tradutor. A renovação das práticas de si propiciam rascunhos reflexivos.

A peça-chave para avançar na discussão sobre as possibilidades e limites criativos do tradutor foi a leitura do texto de Efraín Kristal (*Borges y la traducción*), que comentava as inusitadas operações realizadas por Borges e Bioy Casares na tradução do conto de Edgar Allan Poe – *A carta roubada*. Nesse contexto, alguns detalhes do conto merecem ser mencionados. O ministro D. rouba claramente uma carta das habitações reais. Enquanto a personagem lê a carta, ela é interrompida pela entrada de um importante personagem, de quem não pode chamar atenção sobre o furto. Na tradução de Borges e Bioy, o sexo e a posição social da vítima do roubo se estabelecem no indefinido. O pronome *she* é traduzido como *la víctima del posible chantaje* e a palavra *boudoir* é traduzida como *la habitación real*. Kristal nos mostra que:

Na versão de Borges a pessoa que recebe a carta não é mencionada com o pronome pessoal feminino *she* (“ela” em espanhol) que indicaria seu sexo, como ocorre no inglês. A substituição de *boudoir* por “*la habitación real*” elimina outra clara indicação do sexo da vítima do roubo. A palavra *boudoir* no inglês, como no francês, refere-se à sala de estar ou quarto privado de uma mulher. [...] Ao traduzir o *she* do inglês como “*la víctima del posible chantaje*” os adjetivos femininos que seguem a frase modificam a palavra vítima cujo referente pode ser masculino ou

feminino. O sexo do personagem fica perfeitamente ambíguo. (KRISTAL, 1999, p. 12-13, tradução nossa)<sup>21</sup>

Estas modificações concedem um novo sentido ao contexto do conto, uma vez que “ao neutralizar o sexo da vítima do roubo e definir a razão do roubo, a ênfase do conto muda: a intriga do conto passa da situação da vítima para a relação entre o detetive e o criminoso” (KRISTAL, 1999, p. 13, tradução nossa)<sup>22</sup>. Dessa forma, essas ideias serão de grande valia para o rascunho tradutório que veremos posteriormente. Convêm, no entanto, formular a seguinte pergunta: o que levaria esses escritores/tradutores a optar por tais liberdades?

Uma tentativa de resposta consiste em indicar que Borges e Bioy Casares, em lugar de se apegar ao conto de Poe, conseguiram, graças à operação de tradução, reconstruir a lógica interna do conto e fizeram dessa equação o norte da tradução. Lembremos que traduzir permite, na visão de Borges, captar até aquilo que aparece velado na escrita direta. Ou seja, a liberdade para operar omissões e acréscimos, não é tão livre como poderia se pensar. Trata-se, pelo contrário, do resultado de uma operação lógica que coloca de relevo aspectos potenciais do conto de Poe que revigoram a narrativa e que, para além dos significados semânticos, coloca ao descoberto a lógica interna do conto.

---

<sup>21</sup> KRISTAL, 1999, p. 12-13. En la versión de Borges la persona que recibe la carta no se menciona con el pronombre personal femenino she ('ella' en español) que indicaría su sexo, como sucede en el inglés. La sustitución de boudoir por 'la habitación real' elimina otra clara indicación del sexo de la víctima del robo. La palabra boudoir en el inglés, como en francés, se refiere al salón o habitación privada de una mujer. [...] Al traducir el she del inglés como "la víctima del posible chantaje" los adjetivos femeninos que siguen a la frase modifican la palabra víctima cuyo referente puede ser masculino o femenino. El sexo del personaje queda perfectamente ambiguo.

<sup>22</sup> KRISTAL, 1999, p. 13. al neutralizar el sexo de la víctima del robo y definir la razón del robo, los énfasis del cuento cambian: la intriga del cuento pasa de la situación de la víctima a la relación entre el detective y el criminal.

### 3.2 Um rascunho do conto *Casa tomada* – o tempo e a genealogia

Antes de discorrer sobre o processo de tradução, convém comentar o motivo de escolher este conto. A literatura fantástica me fascina. Minha infância foi produto de um sentimento do fantástico. Os delírios e pesadelos que tinha na infância pareciam brotar de uma realidade notável. Assemelhava-se com aquilo que acontece no conto *A noite de barriga para cima*. Esses acontecimentos não me levam a crer em coincidências. Nesse sentido, compartilho do mesmo pensamento de Cortázar (1991, p. 50): “desde criança desconfiei destas palavras: “coincidências”, “casualidades”. Porque me pareciam baratas demais. [...] Quando ouvia certos lugares-comuns, tinha a impressão de que provavelmente a verdade era o avesso daquilo.”

O conto que vamos traduzir – *Casa tomada*<sup>23</sup>, carrega um valor, indefinível enquanto tal, mas que produz esse efeito que se chama de “fantástico”. Trata-se da história de dois irmãos (o narrador e Irene) que vivem juntos em uma casa dos seus antepassados. Levam uma vida monótona, imersos na vida cotidiana. No entanto, este contrato realista é alterado por sons imprecisos que tomam a casa gradualmente, forçando os dois irmãos a deixá-la. Cortázar sonhou tudo o que se passa no conto, com a única diferença de que no sonho ele estava sozinho. Vários dos contos que estão no livro *Bestiário* possuem esse substrato onírico. A pergunta que aparece é: como traduzi-lo?

Já mencionamos que, o abandono da posição ingênua do traduzir, acarreta numa reflexão. Para sustentar este trabalho reflexivo, o pensamento de Borges sobre a tradução apresentou-se frutífero. Nessa conjuntura, os fragmentos que serão aqui analisados têm como base a ideia borgeana de que a tradução seria um “longo lance experimental de omissões e ênfases” (BORGES, 2000, p. 255).

Os recortes dos rascunhos que serão apresentados adiante foram escolhidos de modo que se estabeleça um *inexplicável*<sup>24</sup> jogo genealógico. Antiborgeanamente escolho a palavra *original* nos quadros para realçar dois polos contrastantes – *original/rascunho*. Cabe ressaltar, também, que o motivo de optar pela 3ª versão indica que, a maioria das soluções encontradas para esta espécie de jogo, resultaram da terceira tentativa. Assim, para começarmos a dialogar temos em mãos o seguinte rascunho:

---

<sup>23</sup> CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*, Buenos Aires: Punto de lectura, 2004.

<sup>24</sup> Ideia borgeana que iremos discorrer mais adiante.

## QUADRO 1

ORIGINAL	3º RASCUNHO
Hacíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a las siete, <b>y a eso de las once</b> yo le dejaba a Irene las últimas habitaciones por repasar y me iba a la cocina. Almorzábamos al mediodía, siempre puntuales; ya no quedaba nada por hacer fuera de unos platos sucios.	Fazíamos a limpeza pela manhã, levantávamos às sete, e <b>às onze</b> ia preparar o almoço, enquanto a Irene limpava os últimos cômodos. Almoçávamos ao meio dia, sempre pontuais; já que restavam somente alguns pratos sujos.

Ao traduzir *y a eso de las once* por *e às onze* transformo um tempo aproximativo por um tempo “exato”. Obviamente, a alternativa é discutível já que, para manter maior proximidade com as palavras, poderia ter colocado “por volta das onze”. No entanto, como veremos, a operação de tradução está pautada pela consideração do texto na sua totalidade, pela busca da lógica interna do conto e, a partir daí, pela tentativa ou experimento, de nos separar da consistência semântica para dar lugar à construção dessa lógica interna em outra língua.

Vale a pena dizer-lhe isso caro leitor? “A exatidão é sempre sombria, e nossos calendários, onde a existência do mundo é calculada com antecedência, são como o horário de algum exame inexorável” (NABOKOV, 2013, n. p.). Desde o início até o final do conto o narrador e Irene moldam seu calendário a partir da aceitação ao que é estranho. Podemos testificar tal aceitação nessa passagem:

## QUADRO 2

ORIGINAL	3º RASCUNHO
Pero también tuvimos ventajas. La limpieza se simplificó tanto que aun levantándose tardísimo, a las nueve y media por ejemplo, no daban las once y ya estábamos de brazos cruzados. Irene se acostumbró a ir conmigo a la cocina y ayudarme a preparar el almuerzo. Lo	Mas também tivemos vantagens. A limpeza simplificou-se tanto que, embora levantássemos às nove e meia por exemplo, não davam onze horas e já estábamos de braços cruzados. Irene se acostumou a ir comigo à cozinha para me ajudar a preparar o almoço. Pensamos



pensamos bien, y se decidió esto: mientras yo preparaba el almuerzo, Irene cocinaría platos para comer fríos de noche.	bem, e isto ficou decidido: enquanto eu preparava o almoço, Irene cozinharía os pratos para comer frios à noite.
--	--

A escritura do conto nos deixa certas impressões, uma delas é a relação do narrador e Irene. Embora sejam irmãos, podemos notar que há um potencial grau erótico no vínculo afetivo deles. “Os dois se fecharam na casa e levam vidas de solteirões. Não é um incesto consumado, mas é evidente que existe uma relação ambígua entre os dois irmãos” (CORTÁZAR, 2002, p.34). Como na relação de Samsa e Grete, no livro *A Metamorfose*, de Kafka, verifica-se um erotismo em estado virtual entre o narrador e Irene. É, nesse sentido, que voltando a ideia de “omissões e ênfases” faço um rascunho na tentativa de sublinhar essa potencial relação incestuosa do narrador e de Irene:

### QUADRO 3

ORIGINAL	3º RASCUNHO
Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por nuestros bisabuelos en nuestra casa.	Entramos nos quarenta anos com a implícita ideia de que o nosso, simples e silencioso matrimônio necessitaria de uma ruptura genealógica.

O sintetismo apresentado nesta tradução possui alguns traços importantes para estrutura do texto. A evidente omissão de *hermanos* e *bisabuelos*, poderia causar estranhamento no leitor e, até, leva o leitor a julgar errada a escolha. Cortázar (2002, p. 34), aborda que “no processo de criação do texto surgiu a noção de “casamento de irmãos”. Quando a reli, fiquei surpreso, mas mantive-a por ter me parecido perfeitamente lógica dentro da estrutura do conto.” A partir da possibilidade criadora que a linguagem literária pode oferecer, Cortázar (1991, p. 52), percebeu que o conto “não podia ser contado com um personagem só, tinha que vestir um pouco o conto com uma situação ambígua, uma situação incestuosa [...]”

Para Rosenfeld (2014, p. 21) é “a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza.” Diante de tais constatações tento acentuar a relação ambígua entre os dois irmãos. Além disso, evidencio mais ainda a “secura” tão própria da literatura de Cortázar. Secura aqui no sentido de riqueza. Nessa continuidade, não é que estejamos sobre o problema de tradução. As palavras *hermanos* e *bisabuelos*, podem ser tranquilamente traduzidas por irmãos e bisavós respectivamente. Também não se trata de um lapso como pode ser de acontecer um descuido no processo tradutório. Trata-se de um gesto proposital, no qual uma omissão paradoxalmente tenta resultar numa ênfase. Como observa Costa:

Borges, longe dos críticos que caçam erros ou dos novos teóricos que defendem a visibilidade do tradutor, está à procura de traduções que revelem aspectos que estão em estado virtual no original mas que só podem aparecer quando se dão duas condições: que a língua tenha experimentado formas literárias diversas e que o autor traga essas formas para dentro da obra traduzida (COSTA, 2005, p. 175).

Nesse contexto, segundo Barbosa (2015, p. 149) “Julio Cortázar foi um dos precursores de uma nova forma de literatura, de estrutura não linear, que provoca e convida o leitor a participar num jogo intelectual que faz do texto um tabuleiro de xadrez, ponto de encontro de estratégias plurívocas.” Nesse contexto, este rascunho tradutório apresentado tenta evidenciar tal característica cortazariana, trocando em miúdos – o jogo. Por conseguinte, a lógica da omissão destas duas palavras estão na releitura do texto. “Não há um bom texto que não pareça invariável e definitivo se o praticarmos um número suficiente de vezes” (BORGES, 2000, p. 255).

À vista disso, observem que na introdução do conto traduzo a genealogia dos personagens tal como está no original:

#### QUADRO 4

ORIGINAL	3º RASCUNHO
Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia.	Gostávamos da casa porque além de espaçosa e antiga (hoje em dia as casas antigas sucumbem a mais vantajosa liquidação dos seus materiais) guardava as lembranças dos nossos bisavôs, o avô paterno, nossos pais e toda a infância.

Em continuidade, poderíamos inferir que a relação dos dois personagens do conto *Casa tomada* é estabelecida mediante um acatamento do fantástico. Por sentirem medo ou receio eles não procuram investigar que seres estranhos tomam a casa. Desde o começo do texto parecem que são prisioneiros um do outro. Ao passo que a casa vai sendo tomada eles são acuados em admitir a regra do jogo. A partir daí que o fantástico toma seu espaço. O leitor pode se perguntar qual foi o motivo desse acatamento. Será que o medo de esconder o “silencioso matrimônio” permitiu tal isolamento? O fantástico parece vencer os personagens. Nesse contexto, a palavra inexplicável que Borges herdou de Chesterton exercerá sua influência em uma determinada parte da tradução do conto *Casa tomada*.

Borges entendia o adjetivo inexplicável como “[...] um modo de indicar a presença do fantástico. Borges usou a palavra inexplicável com esse efeito nas suas próprias histórias, mas também, com o mesmo efeito, em algumas traduções em que o epíteto não aparece no original” (KRISTAL, 1999, p. 15, tradução nossa)<sup>25</sup>. Eis aqui esta ideia sobre o inexplicável ocasionando-se em uma ênfase:

#### QUADRO 5

ORIGINAL	3º RASCUNHO
Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o en la biblioteca.	Fui pelo corredor até ficar em frente a porta de carvalho entreaberta, e fazia a curva que levava para a cozinha quando escutei algo <b>inexplicável</b> na sala de jantar ou na biblioteca.

Este rascunho nos permite dar uma nova roupagem para frase, a partir do acréscimo propositado da palavra inexplicável. Entendemos que com a aparente evidência desta palavra o leitor poderá atentar-se à presença do fantástico e o perceberá como possível fonte inesgotável de suposições. Uma delas é o dito receio do narrador e de Irene em saber o que está acontecendo. Nesse sentido, tentar decifrar o inexplicável é, então, permanecer com “[...] todas as explicações que dele foram dadas e continuarão a sê-lo nos séculos vindouros. São

<sup>25</sup> KRISTAL, 1999, p. 15. [...] un modo de indicar la presencia de lo fantástico. Borges ha usado la palabra inexplicable con ese efecto en sus propios relatos, pero también, y con el mismo efecto, en algunas traducciones en las que el epíteto no aparece en el original.

precisamente essas explicações que constituem a melhor garantia da sua inexplicabilidade” (AGAMBEN, 1999, p. 135).

A própria literatura de Cortázar nos move em direção a um labirinto que aparece “como tentativa de expressar o indizível, sustentando a impossibilidade que limita toda linguagem e, ao mesmo tempo, insubordinando-se contra ela” (ROITMAN, 2001, p. 10).

À luz dos problemas levantados, se “a tradução é um prolongamento inevitável da literatura. Assim a literatura pede contas à tradução. Ela é o que importa mais para experiência e a transformação do traduzir” (MESCHONNIC, 2009, p. 25). De fato, quando percebemos a possibilidade criadora que o entroncamento tradução/literatura pode resultar, podemos desviar da suposta limitação do texto definitivo. Daí, a ideia de criar uma espécie de jogo genealógico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das problemáticas levantadas no decurso deste trabalho vimos que a tradução é um dos pontos cruciais para o desenvolvimento literário. Percebemos que tanto a vida de Cortázar, como a teoria de Borges sobre a tradução pode ser entendida, entre linhas, conforme a ideia antropofágica criada por Oswald de Andrade. Tanto em Cortázar, como em Borges podemos observar um olhar a partir do gênero humano. A faculdade de pensar dos dois se conformam numa contínua deglutição do estrangeiro para criação de formas próprias.

A tradução empreendida por Baudelaire dos contos de Poe ou a ideia do *inexplicável* que Borges recebeu de Chesterton são um belo exemplo das influências que os dois escritores usufruíram. Nesse sentido, tomando Cortázar como ponto de análise, poderíamos supor que a criação de *Casa tomada* foi uma espécie de duplo. A tradução de Baudelaire refletiu como um espelho para Cortázar ao traduzir *A queda da casa de Usher*, de Poe. Mera semelhança ou não que o conto *Casa tomada* tenha alguma afinidade com *A queda da casa de Usher*. Daí, a tradução ocupa um lugar de importância na criação literária. Podemos nos apoiar-se aqui ao pensamento de Pound. Tal autor “vê a tradução como a força motriz no processo criativo e como elemento central ao desenvolvimento das literaturas” (MILTON, 2010, p. 143).

Nessa perspectiva, na tentativa de ter o pensamento borgeano sobre tradução, e mais especificamente, o rascunho de Borges e Bioy do conto *A Carta Roubada* como espelho para a tradução da *Casa tomada*, acreditamos que o dever foi parcialmente cumprido – fazer do ato tradutório “um longo sorteio de omissões e ênfases”.

Ainda que esta tradução da *forma*<sup>26</sup> cortazariana seja um pequeno recorte da sua obra inferimos que o jogo latente no texto *Casa tomada* não é por acaso. Cortázar tinha fascínio pelo jogo inexplicável. A disposição da casa e a busca da narrativa em prol de um mistério marcam a fotografia do conto *Casa tomada*. Pela maneira que o texto progride, a sensação é que o compasso poético não se deixa morrer.

---

<sup>26</sup> Palavra usada por Walter Benjamin em *A Tarefa do Tradutor*.

A afinidade de Cortázar com o jazz influenciou consideravelmente a tessitura dos seus contos. Com o advento do disco, Cortázar conseguiu acompanhar incansavelmente as improvisações jazzísticas, e passou para o campo da literatura, ou seja, para as páginas toda capacidade fantástica do jazz.

Isto posto, a possibilidade ficcional do conto *Casa tomada* nos permitiu criar novas formas literárias que estavam em estado virtual para dentro do texto traduzido. Peguemos como exemplo o som *inexplicável* escutado pelo narrador do conto. Este rascunho não é mais do que o estado virtual do texto cortazariano. A tradução pode ser potencializada de várias maneiras. Nesse contexto, produzir um pensamento sobre a tradução exige um árduo processo de experiência. Refletir a partir da tarefa do traduzir resulta em um amadurecimento como sujeito histórico. Contribuir, então, com o pensamento histórico do traduzir faz-se necessário. Ainda que este estudo não dê conta dos pormenores da tradução, é de se estimar que as análises aqui produzidas tentam mostrar um saber criativo. Entendemos que a tradução do conto *Casa tomada* para este trabalho é apenas um rascunho. Poderemos realizar novas releituras e reescrituras. A linguagem abriga uma forma cíclica. Assim, acreditamos na potencialidade da tradução de se recriar a cada nova experiência tradutória.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Defesa de Kafka contra os seus intérpretes**. In: Ideia da prosa. Lisboa: Cotovia, 1999. p. 135.
- BALADÃO, J. A. . **Todos os tradutores o tradutor: literatura e tradução na obra de Julio Cortázar**. Let. Hoje, v. 52, p. 454-465, 2017.
- BARBOSA, Mafalda. **O jogo de Julio Cortázar**. Cadernos de literatura comparada, N.º 32, p. 149-158, 2015.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e seus discursos**. Tradução de Marlova Arseff; revisão da tradução de Eleonora Castelli. Alea, v. 11, n. 2, p. 341-353, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. **Las dos maneras de traducir**. Textos recobrados 1919-1929. Barcelona: Emecé. 256-259.
- \_\_\_\_\_. **Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 1**. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Outras inquisições**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANDIDO, A. ; ROSENFELD, A. ; PRADO, D. A. ; GOMES, P. E. S. **A personagem de ficção**. 13ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- COBO BORDA, Juan Gustavo. **Julio Cortázar, Tra-ductor**. In: Comunidad Andina, 2004. Disponível em: <<http://www.comunidadandina.org>>. Acesso em: 12 abril 2017.

CORTÁZAR, Julio. **Os reis**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

COSTA, Walter Carlos. **Borges, o original da tradução**. Cadernos de Tradução (UFSC), Florianópolis, n.15, p. 187-210, 2005.

BEZERRA, PAULO. Posfácio. In: DOSTOIÉSVSKI, Fiódor, 1821-1881, **Crime e castigo**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; gravuras de Evandro Carlos Jardim. – São Paulo; Editora 34, 2016 (7ª Edição). 592 p.

EIDELSZTEIN, Alfredo. **O grafo do desejo**. Vários tradutores. São Paulo: Toro Editora, 2017.

TAHAN, Malba. Apresentação. In: GALLAND, Antoine. **As mil e uma noites**. Tradução de Alberto Diniz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. **Conversas com Cortázar**. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

LAUZARDO, Aurora. **“Cortázar era um perseguidor de doubles”**. 4 dez. 2008. Disponível em: <<http://dialogoupr.com/cortazar-era-un-perseguidor-de-dobles-2/>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

LEVINE, Suzanne Jill. **Borges sobre la traducción**. Teoría de la Educación - Educación y Cultura en la Sociedad de la Información (USAL), Salamanca, n.13, p. 9-39, 2012.

MILTON, John. **Tradução: teoria e prática**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

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



RUBIRA, C. P. . **O jazz na narrativa de Julio Cortázar**. Revista Cisma, v. 1, p. 49-57, 2012.

SANTORO, C. R. . **O duplo/Um tal Julio: cronópio duplicado**. Revista Tabuleiro de Letras, v. 10, p. 105-120, 2016.

SORIA, Alexander; ALCALAY, Ammiel; CORNETTA, Jacqui; MACOMBER, Alison. **An Interview with the Editors of “Querido Pablito / Julissimo Querido”**. BECKER, Eric. M. B.29 mar. 2018. Fonte: <<https://www.wordswithoutborders.org/dispatches/article/an-interview-with-the-editors-of-querido-pablito-julissimo-querido>>. Acesso em: 20 de abr. 2018.

SOSNOWSKI, Saúl. **Obra Crítica, volume 3 / Júlio Cortázar**. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WAISMAN, Sergio. **“La traducción es un acto de resistencia periférica”**. Jul. 2005.

Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-53842-2005-07-18.html>>.

Acesso em: 30 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. **Borges y la traducción**. 1ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005.

### ANEXO – 3º RASCUNHO

ORIGINAL	3º RASCUNHO
CASA TOMADA	CASA TOMADA
<p>Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia.</p> <p>Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella, lo que era una locura pues en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse. Hacíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a las siete, y a eso de las once yo le dejaba a Irene las últimas habitaciones por reparar y me iba a la cocina. Almorzábamos al mediodía, siempre puntuales; ya no quedaba nada por hacer fuera de unos platos sucios. Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y cómo nos bastábamos para mantenerla limpia. A veces llegábamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos. Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era</p>	<p>Gostávamos da casa porque além de espaçosa e antiga (hoje em dia as casas antigas sucumbem a mais vantajosa liquidação dos seus materiais) guardava as lembranças dos nossos bisavôs, o avô paterno, nossos pais e toda a infância.</p> <p>Irene e eu nos habituamos a ficar sozinhos nela, era uma loucura, pois nessa casa podiam viver oito pessoas sem nenhum problema. Fazíamos a limpeza pela manhã, levantávamos às sete, e às onze ia preparar o almoço, enquanto a Irene limpava os últimos cômodos. Almoçávamos ao meio dia, sempre pontuais; já que restavam somente alguns pratos sujos. Ficávamos agradecidos por almoçar pensando na casa silenciosa e profunda e como nos esforçávamos para mantê-la limpa. Às vezes cogitávamos que fora ela a que não nos deixou casar. Irene rechaçou dois pretendentes sem motivo algum, para mim Maria Esther morreu antes que chegássemos a nos comprometer. Entramos nos quarenta anos com a implícita ideia de que o nosso, simples e silencioso matrimônio necessitaria de uma ruptura genealógica.</p>

necesaria clausura de la genealogía asentada por nuestros bisabuelos en nuestra casa. Nos moriríamos allí algún día, vagos y esquivos primos se quedarían con la casa y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos; o mejor, nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes de que fuese demasiado tarde.

Irene era una chica nacida para no molestar a nadie. Aparte de su actividad matinal se pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su dormitorio. No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada. Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias, tricotas para el invierno, medias para mí, mañanitas y chalecos para ella. A veces tejía un chaleco y después lo destejía en un momento porque algo no le agradaba; era gracioso ver en la canastilla el montón de lana encrespada resistiéndose a perder su forma de algunas horas. Los sábados iba yo al centro a comprarle lana; Irene tenía fe en mi gusto, se complacía con los colores y nunca tuve que devolver madejas. Yo aprovechaba esas salidas para dar una vuelta por las librerías y preguntar vanamente si había novedades en literatura francesa. Desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina.

Morreríamos ali algum dia, nossos parentes preguiçosos e rudes ficariam com a casa e a derrubariam para se enriquecer com o terreno e os tijolos; ou melhor, nós mesmos a derrubaríamos, antes que fosse tarde demais.

Irene era uma menina que não incomodava ninguém. Além de sua atividade matinal passava o resto do dia tricotando no sofá do seu quarto. Não sei porque tricotava tanto, acredito que as mulheres tricotam quando encontram nesse trabalho um grande pretexto para não fazer nada. Irene não era assim, tricotava coisas sempre necessárias, suéteres para o inverno, meias para mim, xales e coletes para ela. Às vezes tricotava um colete e depois o desfazia porque algo não a agradava; era engraçado ver no cesto o monte de lã encrespada resistindo sua forma de algumas horas. Aos sábados ia ao centro comprar lã para ela; Irene tinha fé no meu gosto, se satisfazia com as cores e nunca tive que devolver as madeixas. Eu aproveitava essas saídas para dar uma volta pelas livrarias e perguntar se havia novidades de literatura francesa. Desde 1939 não chegava nada valioso na Argentina.

Mas é da casa que me interessa falar, da casa e da irene, porque não tenho importância. Pergunto-me o que a Irene

Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia. Me pregunto qué hubiera hecho Irene sin el tejido. Uno puede releer un libro, pero cuando un pullover está terminado no se puede repetirlo sin escándalo. Un día encontré el cajón de abajo de la cómoda de alcanfor lleno de pañoletas blancas, verdes, lila. Estaban con naftalina, apiladas como en una mercería; no tuve valor para preguntarle a Irene qué pensaba hacer con ellas. No necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba plata de los campos y el dinero aumentaba. Pero a Irene solamente la entretenía el tejido, mostraba una destreza maravillosa y a mí se me iban las horas viéndole las manos como erizos plateados, agujas yendo y viniendo y una o dos canastillas en el suelo donde se agitaban constantemente los ovillos. Era hermoso.

Cómo no acordarme de la distribución de la casa. El comedor, una sala con gobelinos, la biblioteca y tres dormitorios grandes quedaban en la parte más retirada, la que mira hacia Rodríguez Peña. Solamente un pasillo con su maciza puerta de roble aislaba esa parte del ala delantera donde había un baño, la cocina, nuestros dormitorios y el living central, al cual comunicaban los dormitorios y el pasillo. Se entraba a la casa por un

teria feito sem o tricô. Alguém pode reler um livro, mas quando um suéter está terminado não se pode repeti-lo sem escândalo. Um dia encontrei em uma gaveta da cômoda de madeira muitos lenços brancos, verdes, violetas. Envolto de naftalina, empilhados como em um armarinho; não tive coragem de perguntar para Irene o que pensava fazer com eles. Não precisávamos ganhar a vida, todos os meses chegava grana dos campos e o dinheiro aumentava. Mas a Irene só se distraía com o tecido, mostrava uma destreza maravilhosa e eu estacionava no tempo vendo suas mãos como ouriços prateados, agulhas indo e vindo e uma ou duas cestas no chão onde se agitavam constantemente os novelos. Era lindo.

Como não lembrar da distribuição da casa. A sala de jantar, uma sala com gobelins, a biblioteca e três quartos grandes ficavam na parte mais afastada, em direção à Rodríguez Peña. Somente um corredor com sua maciça porta de carvalho separava essa parte da ala dianteira onde havia um banheiro, a cozinha, nossos quartos e a sala de estar central, por meio do qual se comunicavam os quartos e o corredor. Entrava-se na casa por um saguão com azulejos, e a porta cancela dava à sala de estar. De maneira que as pessoas

zaguán con mayólica, y la puerta cancel daba al living. De manera que uno entraba por el zaguán, abría la cancel y pasaba al living; tenía a los lados las puertas de nuestros dormitorios, y al frente el pasillo que conducía a la parte más retirada; avanzando por el pasillo se franqueaba la puerta de roble y mas allá empezaba el otro lado de la casa, o bien se podía girar a la izquierda justamente antes de la puerta y seguir por un pasillo más estrecho que llevaba a la cocina y el baño. Cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande; si no, daba la impresión de un departamento de los que se edifican ahora, apenas para moverse; Irene y yo vivíamos siempre en esta parte de la casa, casi nunca íbamos más allá de la puerta de roble, salvo para hacer la limpieza, pues es increíble cómo se junta tierra en los muebles. Buenos Aires será una ciudad limpia, pero eso lo debe a sus habitantes y no a otra cosa. Hay demasiada tierra en el aire, apenas sopla una ráfaga se palpa el polvo en los mármoles de las consolas y entre los rombros de las carpetas de macramé; da trabajo sacarlo bien con plumero, vuela y se suspende en el aire, un momento después se deposita de nuevo en los muebles y los pianos.

Lo recordaré siempre con claridad porque

entravam pelo saguão, abriam a cancela e passavam à sala de estar; havia aos lados as portas dos nossos quartos, e em frente o corredor que conduzia a parte mais afastada; avançando pelo corredor abria-se a porta de carvalho e mais adiante começava o outro lado da casa, ou podia virar à esquerda justamente antes da porta e seguir por um corredor mais estreito que levava à cozinha e ao banheiro. Quando a porta estava aberta avisava para quem fosse entrar que a casa era muito grande; se não, dava a impressão de um apartamento dos que se constroem hoje em dia, apenas para se mover; Irene e eu vivíamos sempre nesta parte da casa, raramente íamos mais além da porta de carvalho, salvo para fazer a limpeza, pois é incrível como se junta poeira nos móveis. Buenos Aires será uma cidade limpa, mas isso se deve aos seus habitantes e não a outra coisa. Há muita poeira no ar, só é dar uma soprada e o pó já se apalpa nos mármoles dos consoles e entre os losangos das toalhas de macramê; dá trabalho tirá-lo bem com espanador, ele voa e se suspende no ar, um momento depois se deposita novamente nos móveis e nos pianos.

Recordarei sempre com clareza porque foi simples e sem circunstâncias inúteis. Irene estava tricotando no seu quarto, por volta das oito da noite, e de repente

<p>fue simple y sin circunstancias inútiles. Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o en la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la pared antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad.</p> <p>Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:</p> <p>-Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado parte del fondo.</p> <p>Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.</p> <p>-¿Estás seguro?</p> <p>Asentí.</p> <p>-Entonces -dijo recogiendo las agujas- tendremos que vivir en este lado.</p> <p>Yo cebaba el mate con mucho cuidado, pero ella tardó un rato en reanudar su</p>	<p>lembrei de colocar no fogo a chaleira para o chimarrão. Fui pelo corredor até ficar em frente a porta de carvalho entreaberta, e fazia a curva que levava para a cozinha quando escutei algo inexplicável na sala de jantar ou na biblioteca. O som vinha impreciso e surdo, como um leve cochicho ou como derrubar a cadeira sobre o tapete. Também o ouvi, ao mesmo tempo ou um segundo depois, no fundo do corredor que trazia desde aquelas peças até a porta. Joguei-me contra a parede antes que fosse tarde demais, fechei-a com força apoiando o corpo; felizmente a chave estava posta do nosso lado e além disso puxei o trinco para maior segurança. Fui para a cozinha, aqueci a chaleira, e quando estive de volta com a cuia de chimarrão disse para Irene:</p> <p>- Tive que fechar a porta do corredor. Tomaram a parte do fundo.</p> <p>Deixou cair o tecido e me olhou com seus graves e cansados olhos.</p> <p>- Tem certeza?</p> <p>Assenti.</p> <p>- Então – disse pegando as agulhas – teremos que viver neste lado.</p> <p>Eu cevava o chimarrão com muito cuidado, mas ela demorou um instante para voltar a fazer seu trabalho. Lembre-me que fazia um colete cinza para mim; eu gostava desse colete. Os primeiros</p>
---	---

<p>labor. Me acuerdo que me tejía un chaleco gris; a mí me gustaba ese chaleco.</p> <p>Los primeros días nos pareció penoso porque ambos habíamos dejado en la parte tomada muchas cosas que queríamos. Mis libros de literatura francesa, por ejemplo, estaban todos en la biblioteca. Irene pensó en una botella de Hesperidina de muchos años. Con frecuencia (pero esto solamente sucedió los primeros días) cerrábamos algún cajón de las cómodas y nos mirábamos con tristeza.</p> <p>-No está aquí.</p> <p>Y era una cosa más de todo lo que habíamos perdido al otro lado de la casa. Pero también tuvimos ventajas. La limpieza se simplificó tanto que aun levantándose tardísimo, a las nueve y media por ejemplo, no daban las once y ya estábamos de brazos cruzados. Irene se acostumbró a ir conmigo a la cocina y ayudarme a preparar el almuerzo. Lo pensamos bien, y se decidió esto: mientras yo preparaba el almuerzo, Irene cocinaría platos para comer fríos de noche. Nos alegramos porque siempre resultaba molesto tener que abandonar los dormitorios al atardecer y ponerse a cocinar. Ahora nos bastaba con la mesa en el dormitorio de Irene y las fuentes de comida fiambre.</p>	<p>dias foram dolorosos para nós, porque havíamos deixado na casa tomada muitas coisas que queríamos. Meus livros de literatura francesa, por exemplo, estavam todos na biblioteca. Irene pensou em uma garrafa de Hesperidina de muitos anos. Frequentemente (mas isto só aconteceu nos primeiros dias) fechávamos alguma gaveta das cómodas e nos olhávamos com tristeza.</p> <p>-Não está aqui.</p> <p>E era mais uma coisa importante que havíamos deixado no outro lado da casa. Mas também tivemos vantagens. A limpeza simplificou-se tanto que, embora levantássemos às nove e meia por exemplo, não davam onze horas e já estávamos de braços cruzados. Irene se acostumou a ir comigo à cozinha para me ajudar a preparar o almoço. Pensamos bem, e isto ficou decidido: enquanto eu preparava o almoço, Irene cozinharía os pratos para comer frios à noite. Ficamos felizes porque sempre era incômodo ter que abandonar os quartos ao entardecer e ir cozinhar. Agora nos satisfazia com a mesa no quarto da Irene e as travessas de comida fria.</p> <p>Irene estava contente porque tinha mais tempo para tricotar. Eu andava um pouco perdido por causa dos livros, mas para não afligir minha irmã comecei a revisar a coleção de selos do papai, e isso me</p>
--	--

<p>Irene estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer. Yo andaba un poco perdido a causa de los libros, pero por no afligir a mi hermana me puse a revisar la colección de estampillas de papá, y eso me sirvió para matar el tiempo. Nos divertíamos mucho, cada uno en sus cosas, casi siempre reunidos en el dormitorio de Irene que era más cómodo. A veces Irene decía:</p> <p>-Fíjate este punto que se me ha ocurrido. ¿No da un dibujo de trébol?</p> <p>Un rato después era yo el que le ponía ante los ojos un cuadradito de papel para que viese el mérito de algún sello de Eupen y Malmédy. Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar.</p> <p>(Cuando Irene soñaba en alta voz yo me desvelaba en seguida. Nunca pude habituarme a esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta. Irene decía que mis sueños consistían en grandes sacudones que a veces hacían caer el cobertor. Nuestros dormitorios tenían el living de por medio, pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios.</p> <p>Aparte de eso todo estaba callado en la casa. De día eran los rumores domésticos,</p>	<p>serviu para passar o tempo. Divertia-nos muito, cada um com suas coisas, quase sempre reunidos no quarto da Irene que era o mais confortável. Às vezes a Irene falava:</p> <p>-Preste atenção neste ponto que passou comigo.</p> <p>Não dá um desenho de trevo?</p> <p>Um momento depois era eu o que colocava diante dos seus olhos um quadradinho de papel para que visse o mérito de algum selo de Eupen e Malmédy. Estávamos bem, e pouco a pouco começamos a não pensar. Pode-se viver sem pensar.</p> <p>(Quando Irene sonhava em alta voz eu acordava em seguida. Nunca pude me habituar a essa voz de estátua ou papagaio, voz que vem dos sonhos e não da garganta. Irene falava que meus sonhos consistiam em grandes sacudidas que às vezes faziam cair o cobertor. Nossos quartos tinham a sala de estar no meio, mas de noite escutava-se qualquer coisa na casa. Ouvíamos nossa respiração, a tosse, presentíamos os gestos que conduziam ao interruptor do abajur, as mútuas e frequentes insônias.</p> <p>Além disso, tudo estava silencioso na casa. De dia eram os rumores domésticos, o roçar metálico das agulhas de tricô, um rangido ao passar as folhas do álbum filatélico. A porta de carvalho, creio que</p>
--	---



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

Es casi repetir lo mismo salvo las consecuencias. De noche siento sed, y antes de acostarnos le dije a Irene que iba hasta la cocina a servirme un vaso de agua. Desde la puerta del dormitorio (ella tejía) oí ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido. A Irene le llamó la atención mi brusca manera de detenerme, y vino a mi lado sin decir palabra. Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y el baño, o en el pasillo mismo donde empezaba el

habia dito, era maciça. Na cozinha e no banheiro, que tocavam a parte tomada, começávamos a falar em voz mais alta ou Irene cantava canções de berço. Em uma cozinha há bastante barulhos da louça e vidros para que outros sons irrompam nela. Poucas vezes permitíamos ali o silêncio, mas quando voltávamos para os quartos e à sala de estar, a casa ficava calada e com a luz meio acesa, até pisávamos devagar para não nos incomodar. Creio que era por isso que de noite, quando a Irene começava a sonhar em alta voz, eu acordava em seguida.)

É quase repetir o mesmo menos as consequências. De noite sinto sede, e antes de nos deitar disse a Irene que ia até a cozinha para pegar um pouco de água. Da porta do quarto (ela tricotava) ouvi o ruído na cozinha; talvez na cozinha ou talvez no banheiro, porque a curva do corredor abafava o som. Chamou a atenção da irene minha brusca maneira de deter-me, e veio ao meu lado sem dizer nenhuma palavra. Ficamos escutando os ruídos, notando claramente que eram deste lado da porta de carvalho, na cozinha e no banheiro, ou no corredor mesmo onde começava a curva quase do nosso lado.

Sequer nos olhamos. Apertei o braço da Irene e fiz ela correr comigo até a porta cancela, sem voltarmos para trás. Os

<p>codo casi al lado nuestro.</p> <p>No nos miramos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia atrás. Los ruidos se oían más fuerte pero siempre sordos, a espaldas nuestras. Cerré de un golpe la cancel y nos quedamos en el zaguán. Ahora no se oía nada.</p> <p>-Han tomado esta parte -dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado, soltó el tejido sin mirarlo.</p> <p>-¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa? -le pregunté inútilmente.</p> <p>-No, nada.</p> <p>Estábamos con lo puesto. Me acordé de los quince mil pesos en el armario de mi dormitorio. Ya era tarde ahora.</p> <p>Como me quedaba el reloj pulsera, vi que eran las once de la noche. Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos así a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.</p>	<p>ruídos eram cada vez mais fortes, mas sempre surdos, nas nossas costas. Fechei com força a cancela e ficamos no saguão. Agora não se ouvia mais nada.</p> <p>-Tomaram esta parte -disse Irene. O tecido dependurava das suas mãos e os fios iam até a cancela e embaixo se perdiam. Quando viu que os novelos ficaram do outro lado, soltou o tecido sem olhá-lo.</p> <p>-Você teve tempo de trazer alguma coisa? -perguntei-lhe inutilmente.</p> <p>-Não, nada.</p> <p>Estávamos com o posto. Lembrei dos quinze mil pesos no armário do meu quarto. Agora já era tarde.</p> <p>Como só fiquei com o relógio de pulso, vi que eram onze da noite. Rodeei com meu braço a cintura da Irene (creio que ela estava chorando) e saímos assim para rua. Antes de irmos tive pena, fechei bem a porta de entrada e joguei a chave no esgoto. Não fosse que algum pobre diablo tivesse a intenção de roubar e se meter na casa, a essa hora e com a casa tomada.</p>
--	---