



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO
– LET
LETRAS - TRADUÇÃO ESPANHOL

**A TRADUÇÃO DE *LAS BABAS DEL DIABLO*: O DESPERTAR DAS
SENSAÇÕES OU UMA VIAGEM A CORTÁZAR**

JESSICA DE FREITAS AFONSO

BRASÍLIA-DF

2021

JESSICA DE FREITAS AFONSO

**A TRADUÇÃO DE *LAS BABAS DEL DIABLO*: O DESPERTAR DAS
SENSAÇÕES OU UMA VIAGEM A CORTÁZAR**

Trabalho de conclusão do Curso de Letras Tradução Espanhol, do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Tradução-Espanhol.

Orientador: Prof. Dr. Luis Carlos Ramos Nogueira

BRASÍLIA-DF

2021

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO
LETRAS - TRADUÇÃO ESPANHOL

JESSICA DE FREITAS AFONSO

**A TRADUÇÃO DE *LAS BABAS DEL DIABLO*: O DESPERTAR DAS
SENSAÇÕES OU UMA VIAGEM A CORTÁZAR**

Projeto Final aprovado em: ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Luis Carlos Ramos Nogueira

Prof.^a Dra. Alba Elena Escalante Alvarez

Prof.^a Dra. Lucie Joseph de Lannoy

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Eunice de Freitas Afonso, *in memoriam*, e ao meu pai, Francisco Augusto Afonso, pela educação libertadora, pelo amor e carinho. Aos meus irmãos, Domingos Pedro de Freitas Afonso e Leonardo Augusto de Freitas Afonso, por me inspirarem e me instigarem a trilhar sempre o caminho do conhecimento, cada um a sua maneira. Ao corpo docente e aos discentes do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução. Aos professores, em especial meu orientador Prof. Dr. Luis Carlos Ramos Nogueira, sempre muito solícitos, pacientes e didáticos. Os colegas, muito queridos, nunca se furtaram compartilhar ideias e aprendizados.

RESUMO

O presente Trabalho tem por objetivo propor uma tradução comentada de *Las babas de diablo*, levando em consideração as dificuldades próprias da escrita cortazariana. Para tanto, contemplamos os aspectos específicos da tradução literária frente às características particulares do autor em análise de construir sua prosa. Para realizar este trabalho, foi necessário nos aproximar do sujeito Cortázar, enquanto escritor e tradutor. Apontamos, em nossa proposta, os problemas e soluções de ordem linguística e estilística, sempre nos apoiando nas concepções dos Estudos da Tradução, em especial dos teóricos Antoine Berman (2007) e Henri Meschonnic (2006, 2010).

Palavras-chave: Tradução espanhol-português; *Las babas del diablo*; Julio Cortázar; Literatura Fantástica; Real Maravilhoso.

RESUMEN

El presente trabajo tiene por objetivo proponer una traducción comentada de *Las babas de diablo*, teniendo en cuenta las dificultades propias de la escritura cortazareana. Para ello, contemplamos los aspectos específicos de la traducción literaria frente a las características particulares del autor en análisis de construir su prosa. Para realizar el trabajo, resultó necesario acercarnos al al sujeto Cortázar, tanto como escritor y traductor. Apuntamos, en nuestra propuesta, los problemas y soluciones de orden lingüístico y estilístico, siempre con el apoyo de los conceptos de la Traductología, especialmente de los teóricos Antoine Berman (2007) y Henri Meschonnic (2006, 2010).

Palabras clave: Traducción español-portugués; Las babas del diablo; Julio Cortázar; Literatura fantástica; Real maravilloso.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 CORTÁZAR E SUA OBRA	13
1.1 Breve resumo comentado de <i>Las babas del diablo</i>	13
1.2 Cortázar Tradutor	15
1.3 Cortázar Escritor: Fantástico e Maravilhoso	16
1.3.1 O conto e a fotografia, a intersemiótica cortazariana	18
1.3.2 O papel do leitor	19
2 OS ASPECTOS LITERÁRIOS DE LAS BABAS DEL DIABLO: POSSÍVEIS PROBLEMAS DE TRADUÇÃO DE ORDEM LINGUÍSTICA E ESTILÍSTICA	21
2.1 O ritmo	21
2.2 Os topônimos	23
2.3 A narrativa	24
2.3.1 O narrador	25
2.3.2 O tempo	26
3 METODOLOGIA E ANÁLISE DOS DADOS	28
3.1 Metodologia	28
3.2 Análise dos dados	29
CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	48
APÊNDICE	51

ÍNDICE DE QUADROS

QUADRO 1 - Hilos de la Virgen / Babas del Diablo	30
QUADRO 2 - Fotógrafo aficionado	31
QUADRO 3 - Expressão “al fin y al cabo”	32
QUADRO 4 - Payaso enharinado	33
QUADRO 5 - Pronomes demonstrativos “ese” e “esa”	33
QUADRO 6 - Ordem direta das orações	34
QUADRO 7 - O que é “el agujero”?	35
QUADRO 8 - O ritmo / A menina de tranças	36
QUADRO 9 - Os topônimos / A pracinha	37
QUADRO 10 - Transposição e Modulação	38
QUADRO 11 - Descrição do rapaz	39
QUADRO 12 - O tempo de estudar	40
QUADRO 13 - Pontuação como instrumento de coesão	41
QUADRO 14 - A experiência de iniciação do rapaz	42
QUADRO 15 - Empobrecimento Qualitativo	43
QUADRO 16 - Láminas excitantes	44
QUADRO 17 - Pronomes pessoais	44

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

DRAE	<i>Diccionario de la Real Academia Española</i>
TA1	Texto Alvo 1
TA2	Texto Alvo 2
TF	Texto Fonte

INTRODUÇÃO

O conto que nos propusemos a traduzir neste trabalho, *Las babas del diablo*, do argentino Julio Cortázar, foi publicado em *Las armas secretas*, coletânea de 1959. Trata-se de um dos mais emblemáticos do escritor argentino e que chegou ao cinema adaptado pelas mãos do diretor italiano Michelangelo Antonioni, sob o título de *Blow Up*.

Segundo Juristo [s.d.], em *Las armas Secretas*, observa-se o surreal como elemento que sustenta a realidade, o cotidiano que se afasta da realidade para nos abrir a outros mundos e a obsessão pelo Outro. Essas características estão mais presentes em dois dos contos: *Las babas del diablo* e *El perseguidor*.

A narrativa ora trabalhada introduz um elemento surrealista ao contar a história de Roberto Michel, que ao revelar uma fotografia compreende ter adentrado em outra realidade, distinta da que ele queria capturar. A partir de então, ocorre uma sucessão de fatos intrigantes na construção da narrativa que leva o leitor a duvidar de tudo.

Segundo Uribe (2009), a ambiguidade é inerente às obras literárias, em maior ou menor grau. De fato, a obra em questão se abre para múltiplas possibilidades de interpretação. Isso se revela no ato de traduzi-la, já que a tradução é um processo análogo à leitura, na qual a interpretação é consumada na reescritura de outro texto. Como George Steiner colocou, em seu livro *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*, a “leitura abrangente” deve ser um constante exercício de interpretação, minuciosa e atenta. Esse exercício pode não ser percebido no ato da leitura, mas se torna evidente na prática tradutória (Cfr. PAGANINE, 2006).

Deparamo-nos, então, com o desafio de interpretar Cortázar, num conto no qual a indecisão, o desenrolar de coisas inesperadas e o sobrenatural operam, ressignificando a realidade. Como veremos, o autor faz parte de um grupo de escritores que concentram a narrativa no inesperado, no oculto, no não-dito.

Para desenvolvermos o nosso trabalho precisamos encontrar respostas para nossas inquietações, antes de tudo, no âmbito da literatura, uma vez que as questões recorrentes tradicionais a respeito da equivalência, da cultura, ou da comunicação de uma informação não satisfaziam nossa curiosidade de como traduzir Cortázar.

Desse modo, identificamos nos postulados Meschonnic (2006, 2010) e Berman (2007) alguma luz que pudesse nos orientar a respeito ao ritmo, da clarificação, do alongamento, do empobrecimento qualitativo e da homogeneização, entre outros aspectos literários na construção da grande prosa. Note-se que Meschonnic vincula a teoria da tradução literária à teoria da linguagem, e não ao campo do signo. A teoria da tradução não pode trabalhar com a linguagem de forma apartada da literatura, sob risco de estar condenada à caducidade e ao fracasso, caso se apoie inteiramente na gramática. (Cfr. RAMOS-NOGUEIRA, 2017).

Por isso, nos capítulos que aqui seguem, tentaremos abordar questões igualmente importantes da teoria da tradução e da teoria literária. Tudo isso torna a tradução de Cortázar uma provocação hermenêutica e, ao mesmo tempo, um incentivo para que mais traduções futuras desse autor observem os desafios que identificamos. Tudo isso nos parece um argumento suficiente para o desenvolvimento de nossa tarefa acadêmica.

Temos, no presente trabalho, o objetivo geral de propor uma tradução comentada de *Las babas de diablo*, levando em consideração as dificuldades próprias da escrita cortazariana. Nosso primeiro objetivo específico é apresentar o autor como expoente do Real Maravilhoso e também como tradutor. Com isso, nosso segundo objetivo específico é identificar e propor soluções para os problemas de ordem linguística e estilística, de forma não apartada.

Assim sendo, no primeiro capítulo, atentaremos para o conto e para o sujeito Cortázar, tradutor e escritor. Com sorte, poderemos perceber, na leitura de sua obra, que: “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 *apud* COSTA, 2018, p.10).

Dedicaremos o segundo capítulo a possíveis problemas de tradução do conto, em especial o ritmo, os topônimos e a narrativa. Partiu-se da perspectiva hermenêutica de que os Estudos da Tradução não estão somente a serviço da comunicação, ou de uma necessidade utilitária de compreensão de um texto. Buscou-se na tradução de *Las babas del diablo* a ida ao “outro”: “*La traducción ‘tiene horizontes más amplios, que superan la materialidad del texto concreto. La traducción es viaje, ida al otro, encuentro,*

proyección al lenguaje universal””. (VEGA, 2004, p.51, *apud* RAMOS-NOGUEIRA, 2017, p.127).

No presente trabalho essa viagem ao outro se concentra em tentar preservar a estética de Cortázar. Dito de outro modo, queremos despertar sensações. Esperamos que nosso leitor final se perca nas (ir)realidades de Cortázar. Queremos que nosso leitor final desconfie da palavra do narrador. A bem da verdade, torcemos para o que o leitor final nem sequer tenha certeza de quem seja o narrador. Pretendemos que o oculto em Cortázar não se revele e que o leitor final chegue a duvidar de sua própria certeza do que ele acredita ter compreendido. Por fim, nossa intenção é permitir que o leitor final se perca nos muitos labirintos de Cortázar.

Enquanto leitora privilegiada, a tradutora buscou refletir sobre a experiência da leitura e da tradução como um veículo que conduz à poética do autor. Não se trata aqui de esmiuçar a sua intenção, mas de tentar estabelecer uma ponte com seu universo fantástico e maravilhoso. Essa é a nossa proposta de tradução.

No terceiro capítulo, construiremos nossa prática do comentário, mediante apresentação de problemas e propostas de soluções. Buscaremos discorrer sobre o processo de tomada de decisão na construção do texto de chegada, e justificar nossas opções.

Para levar a cabo nossa tarefa, encontramos na metodologia da Tradução Comentada de Williams e Chesterman (2002) a estratégia para refletirmos sobre questões relevantes detectadas ao longo do fazer tradutório. Teceremos, enfim, nossas considerações finais acerca de todo o processo percorrido ao tentarmos alcançar nossos objetivos.

1 CORTÁZAR E SUA OBRA

O escritor e tradutor argentino Julio Cortázar (1914-1984) foi um dos mais relevantes escritores hispano-americanos do século XX. Até os quatro anos de idade, Cortázar viveu na Bélgica, Suíça e Espanha, até voltar com sua família à Argentina, onde residiu até 1951. Naquele ano, o autor se estabeleceu na França, país que serviu de ambientação para várias de suas obras. Optou pela cidadania francesa, sem renunciar à argentina, como forma de protesto à ditadura militar de seu país.

Como escritor, Cortázar se dedicou à criação de romances, ensaios, poemas e contos. A ele foi atribuído um vínculo ao movimento literário realismo maravilhoso, o qual estava em voga entre autores latino-americanos, em meados do século passado. Em seus contos, o sobrenatural constitui instrumento para estabelecer relação entre o conto e o leitor. A interpretação do leitor torna-se assim parte da construção da narrativa. (*Cfr.* BOMTEMPI, 2017).

1.1 Breve resumo comentado de *Las Babas del Diablo*

Las babas del diabo (1959) trata da história de um tradutor franco-chileno e fotógrafo amador que propõe narrar o que lhe sucedera, motivado a fazê-lo, mesmo que por uma intuição ingênua, de se livrar de uma “cosquinha” incômoda no estômago.

O conto que, segundo o eu lírico, precisa ser contado se refere, justo, a mais um fragmento inusitado, imprevisível, algo que nos foge à expectativa e nos salta à vista em meio à nossa vida cotidiana. Tal qual quando encontramos uma aranha dentro do sapato, o que é raro, e contamos aos colegas de trabalho. Essa metáfora da aranha no sapato é utilizada pelo autor para reforçar a necessidade de se livrar dessa “cosquinha” e contar a outrem algo excepcional quando ocorre, o que não sucederia no simples ato de calçar os sapatos ou respirar.

Nesse momento de ruptura para com o cotidiano se dá, por vezes, o desvendar de uma situação, de um fenômeno oculto, ou mesmo daquilo que era, então somente, aparência. Em nossa opinião, essas revelações também provocam no leitor um despertar de sensações.

Roberto Michel, nosso eu lírico, saiu para fotografar paisagens de Paris numa manhã de domingo. Ao chegar à ilha de Saint-Louis, encontrou um casal inusitado, no mínimo curioso – uma mulher loira adulta e um rapaz adolescente com ar angelical. Ao perceber que havia uma aura inquietante na cena, o fotógrafo decidiu registrá-la. Preocupou-se em capturar os elementos que comporiam a imagem perfeita: a mulher; o adolescente; o parapeito; o céu; a árvore; o movimento, a fração ideal do tempo, de maneira a não seccioná-lo com uma imagem rígida. A foto gerou certo desconforto no casal. A mulher irritada exigiu que Michel lhe entregasse o filme – o que ele se negou a fazer –, enquanto o rapaz se pôs a correr, indo embora dali.

Depois de revelar as fotos que tomara naquela manhã, Michel fixou uma ampliação daquela imagem na parede de seu apartamento. De tempos em tempos, ele parava seu trabalho de tradução para ficar observando aquela ampliação – sim, a personagem principal, é um tradutor — note-se. Até que, exatamente um mês depois de ter feito a foto, ele percebeu uma alteração na imagem: o rapaz estava, naquela projeção, de cabeça baixa, enquanto a mulher lhe acariciava o rosto. Um homem misterioso que estava em um automóvel não enquadrado na foto em questão parou diante do casal. Michel percebeu que esse homem queria capturar o rapaz e ali, de seu apartamento, olhando para a foto na parede, gritou para tentar ajudar o rapaz, para que escapasse desse rapto. Como se isso fosse possível!

E sim, o fantástico, o impossível, o impensável aconteceu. A mulher loira e o homem misterioso olharam para Michel, dando a chance para que o rapaz saísse daquela ilha correndo de volta para a cidade. Depois desse rompante, Michel se pôs a chorar e não olhou mais para aquela imagem na parede. Quando voltou a olhá-la, só podia ver o céu e as nuvens. Essa foto se tornou uma espécie de janela pregada na parede por alfinetes, por onde Michel podia observar o tempo ensolarado, às vezes chuvoso, as nuvens e os pássaros passando.

Ao longo do texto, Michel arrisca diferentes interpretações acerca daquele evento na ilha de Saint-Louis para, somente então, descobrir que se tratava de uma cena de crime. Sentiu-se completamente impotente, na medida em que se viu incapaz de intervir na situação. A única coisa que lhe restava eram suas próprias interpretações. Como um observador que somente é capaz de observar os movimentos de um mundo

que lhe é externo, nosso personagem pôde descrever, e mesmo fotografar, não somente o que de fato acontecia, mas também o que estava oculto.

1.2 Cortázar Tradutor

Cortázar, certa vez, revelou em entrevista a Bermejo (1978) que o aprendizado de línguas estrangeiras desde cedo, bem como a tradução, foi o que o ajudou em sua escrita literária. Para ele, a tradução resulta, de forma fascinante, em um trabalho paraliterário ou literário, em segundo grau. Assim, confessou:

Yo le aconsejaría a cualquier escritor joven que tiene dificultades de escritura, si fuese amigo de dar consejos, que deje de escribir un tiempo por su cuenta y que haga traducciones; que traduzca buena literatura, y un día se va a dar cuenta que él puede escribir con una soltura que no tenía antes.¹

Cortázar acumulava em Paris seus ofícios de escritor e tradutor literário, com a profissão de tradutor de organizações internacionais. Isso lhe permitia independência econômica, além de possibilidades de viajar e desenvolver suas tarefas onde e quando lhe fosse conveniente. Já algumas de suas traduções literárias célebres, podemos citar, dentre tantas: *Robinson Crusoe* (1945), de Daniel Defoe; *Obras em prosa* (1956); *Cuentos* (1963); *Aventuras de Arthur Gorgon Pym* (1968); e *Eureka* (1972), estes quatro de Edgard Allan Poe.

A tradução é tema recorrente na obra de Cortázar. Não raras as vezes, o protagonista de suas histórias é o próprio tradutor. Poderíamos citar como exemplos os romances: *O Livro de Manuel*, de 1973; *62 modelo para armar*, de 1968; e o conto *As babas do diabo*, publicado em *As Armas Secretas*, de 1959. Baladão (2017) chama a atenção para o fato de que, ao longo de sua vida, Cortázar fez referência à tradução em seus contos, relatos e ensaios. Para ela, a tradução entremeou e teceu a obra cortazariana.

A autora afirma que nem sempre um escritor consagrado tem o talento de ser um grande tradutor, nem um grande escritor tem a aptidão de traduzir. Cortázar garante

¹ CORTÁZAR, Julio. *Conversaciones con Cortázar*. [Entrevista concedida a] Ernesto González Bermejo. Edhasa, Barcelona, 1978. Disponível em: <https://www.musarara.com.br/conversaciones-con-cortazar>
Acesso em: 20/04/2021.

um lugar de destaque entre ambos os espaços. Ele, indubitavelmente, faz parte dessa grande constelação no sistema literário tradutório, estabelecendo um complexo sistema de relações entre a escrita e a tradução.

“Por esse ângulo, o ofício de tradutor de Cortázar, tanto no que se refere aos demais tradutores quanto à sua produção crítica e literária, também formaria figuras não tão visíveis, mas que se interligariam à sua existência criativa”. (BALADÃO, 2017, p.464). Em outras palavras, seu processo criativo para o fazer literário é influenciado pela tradução, e o fazer tradutório é, igualmente, influenciado pela criação literária.

Podemos inferir que a biografia de Cortázar promove uma dissolução das fronteiras existentes entre as categorias de autor e de tradutor. A tradução é seu ofício profissional, mas também opera como fio condutor para sua criação literária.

1.3 Cortázar Escritor: Fantástico e Maravilhoso

Cortázar é romancista. Além dos já mencionados *O Livro de Manuel*, de 1973; e *62 modelos para armar*, de 1968, devemos lembrar do aclamado *O Jogo da Amarelinha*, de 1963, romance no qual o escritor convida o leitor a escolher a maneira de se aventurar pela leitura, seguindo a sequência de início ao fim; ou numa ordem proposta em lista; saltando e alternando capítulos; ou na sequência que o leitor preferir.

Em se tratando de poesia, podemos encontrá-la nas coletâneas de ensaios, poemas e fotografia, dividida em dois volumes intitulada *Último Round*, de 1969, e na obra póstuma *Papéis Inesperados*, de publicada 2009, dentre outras criações.

De fato, o escritor foi, certamente, um mestre contista. Destacamos os contos publicados em: *Bestiário*, de 1951; *Final do Jogo*, de 1956; *As armas secretas*, de 1959 (onde foi publicado o conto ora analisado); e *Octaedro*, de 1974. Outra obra de impacto é a coleção de narrativas curtas *Histórias de Cronópios e de Famas*, de 1962.

Antes de qualquer tentativa de desvendar os mistérios de Cortázar, é necessário localizarmos esse grande contista em uma corrente literária, a fim de compreendermos o

modo como tece seu texto. Nesse sentido, seria possível circunscrevê-lo no âmbito da Literatura Fantástica, em especial no Real Maravilhoso..

A originalidade e inovação de Cortázar vêm à tona na criação de seus romances, contos, poemas e narrativas curtas. Seu estilo inaugurou uma nova forma de fazer literatura, pois rompe com os moldes clássicos, escapando da linearidade temporal. Devido à sua narrativa, que transita na fronteira entre real e o do fantástico, Cortázar é relacionado ao Realismo Mágico, e até mesmo ao Surrealismo.

Segundo Yurkievich (1998), Cortázar postula o amálgama do surrealismo com o existencialismo, ao tempo que funde o poético e o narrativo. Em palavras do próprio, no livro *Obra crítica*, volume 1:

Surrealismo é antes de mais nada concepção do universo, e não sistema verbal (ou anti-sistema verbal; o verbal sempre se remete ao método, ao instrumento, ao martelo de que falei no primeiro capítulo). Surrealista é o homem para quem certa realidade existe, e sua missão consiste em encontrá-la; nas pegadas de Rimbaud, não vê outro meio de atingir a supra-realidade senão a restituição, o reencontro com a inocência². (CORTÁZAR. 1998, p.78)

Centeno (2018) nos explica que o Fantástico é o não saber, ou a incredulidade. Mas, dentro do universo fantástico, há a diferença, subgêneros talvez, do texto estranho e o texto maravilhoso. Diante do texto narrado é necessário se perguntar se aquilo poderia acontecer. Se a resposta for positiva, se a razão puder explicar a história, mesmo que seja raro o que tenha acontecido, estaríamos diante de um conto estranho. Caso a resposta seja negativa, se o narrado é algo impossível, a menos que houvesse uma mudança nas leis da natureza e do tempo, então estaríamos diante de um conto maravilhoso.

Parece-nos ser o caso na obra em análise. O Real Maravilhoso aceita que existam fatos inexplicáveis, que convivam dentro de uma cultura (ou realidade) sem explicação. O real maravilhoso recupera certos elementos próprios da cultura, em especial das culturas latino-americanas, e permite compreender o mundo por meio do impossível.

² Destaca-se que Cortázar se refere à inocência como chave de acesso à realidade, encontro com a dimensão humana, sem hierarquizações cristãs ou helênicas.

Para Bomtempi (2017), a presença do sobrenatural se sobressai nos contos de Cortázar. Isso interfere na realidade dos personagens funcionando como um elemento real dentro da narrativa. A autora acrescenta que ocorre assimilação do verossímil com o inverossímil, fazendo o leitor aceitar essa inserção do irreal, pois a maneira como é tecida a narrativa estabelece um acordo tácito com o leitor, mesmo que “num espaço tão limitado como é o conto” (BOMTEMPI, 2017, p.30).

Ainda sobre a escrita fantástica de Cortázar, a autora revela que o gênero floresceu na literatura hispano-americana com a publicação de *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges, em 1935. Borges e Cortázar têm em comum uma literatura que explora o espaço urbano e que desconstrói o fantástico tradicional da literatura fantástica europeia. Ela assevera que: “Seus contos não pertencem ao fantástico em sentido estrito: [...] subvertem o fantástico tradicional e transitam entre os subgêneros fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso” (BONTEMPI, 2017, p.30).

Dito isso, veremos a seguir o que mais, além do ofício de tradutor, influenciou Cortázar a inovar no estilo da narrativa, trazendo essa fluidez entre o real e o surreal.

1.3.1 O conto e a fotografia, a intersemiótica cortazariana

Para Cortázar, o romance assemelha-se ao cinema, haja vista apresentar uma ordem aberta, sem limites, cujo olhar do autor pode ser mais abrangente devido à extensão do gênero. O conto, por sua vez, por partir de um limite físico, da limitação prévia ao espaço reduzido, como o da câmera, assemelha-se à fotografia.

Essa limitação espacial, tanto do conto, quanto da fotografia, delimita um fragmento capaz de indicar uma realidade mais ampla. O fotógrafo ou o autor do conto devem escolher como objetos acontecimentos realmente significativos, capazes de provocar no leitor uma abertura para além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. O receptor é levado a transcender o que está registrado na obra.

Ainda que não tenhamos a pretensão de nos aprofundar nesse tema, devemos evidenciar como a intersemiótica foi alicerce para o estilo cortazariano. Apaixonado pelas artes da literatura, da fotografia e do cinema, o autor e crítico não só propôs as analogias conto/fotografia, romance/cinema; como também utilizou esses elementos em

sua literatura. Como vimos, em *Las babas del diablo*, a relação entre realidade e fotografia está no cerne da trama.

Ainda sobre o conto em tela, vale lembrar de sua adaptação livre para o cinema, chamada *Blow-up*, título que sugere ampliação fotográfica ou explosão. Nessa relação das obras do escritor Julio Cortázar e do diretor Michelangelo Antonioni percebemos que não há débito entre adaptação e originalidade. Segundo Giacomini (2004), a existência de *Blow-up* faz com que surjam novas maneiras de ler *Las babas del diablo*, e vice-versa.

1.3.2 O papel do leitor

O estilo de Cortázar tem a ver com o seu pertencimento ao Real Maravilhoso, mas de uma forma muito personalizada, muito peculiar, muito própria. Para Porto (2015), o autor atribui ao leitor um papel essencial na construção do sentido da narrativa. Ainda que este não tenha uma definição precisa ou perfil ideal, as ações voltadas à construção da narrativa deveriam levar em conta o receptor do texto.

Para Cortázar, as estratégias literárias devem ser capazes de seduzir o leitor, motivá-lo para acompanhar a narrativa desde as primeiras palavras. Sobre a interlocução com o leitor, esse autor argentino sugere: “O único modo de se poder conseguir esse sequestro momentâneo do leitor é um estilo baseado na intensidade e na tensão [...]” (CORTÁZAR, 1993, p. 157. *apud* PORTO, 2015, p. 115).

Em *O Jogo da Amarelinha*, por exemplo, o leitor é alçado a uma atividade de protagonismo. Em entrevista dada ao Clarín³, publicada em sua página web em 2018, o próprio autor afirma que com o romance ele buscava uma nova maneira para estabelecer o contato da narrativa com o leitor. Dessa maneira, incitava o leitor para que ele mesmo modificasse o romance, e assumisse um papel ativo e crítico. Esse papel do leitor, especificamente no *Jogo da Amarelinha*, Cortázar denominou “leitor cúmplice”.

Dada essa atuação ativa do leitor, é importante pontuarmos a questão da interpretação, e por consequência do papel do tradutor, leitor privilegiado do texto original. De acordo com Paganine (2006), a hermenêutica é o campo do conhecimento

³ Disponível em: https://www.clarin.com/cultura/julio-cortazar-habla-rayuela_3_0YdgNeHxz.html
Acesso em: 24/04/2021.

que investiga os meandros da interpretação, e abre caminhos para reflexões sobre a fidelidade na tradução e a impossibilidade dessa tarefa. Possíveis problemas de interpretação e tradução, tanto de natureza linguística como estilística, serão debatidos nos capítulos que seguem.

2 OS ASPECTOS LITERÁRIOS DE LAS BABAS DEL DIABLO: POSSÍVEIS PROBLEMAS DE TRADUÇÃO DE ORDEM LINGUÍSTICA E ESTILÍSTICA

Hurtado Albir sustenta que, nas últimas décadas a teoria da tradução mudou de uma orientação prescritiva, ou normativa tradicional, para estudos que reivindicam descrição, mediação e explicação (Cfr. ASEFF, 2007). No presente trabalho, tentaremos relacionar a análise descritiva do conto com estudos teóricos acerca da tradução literária.

Nosso intuito é praticar a tarefa tradutória de forma consciente e gerar conhecimento por meio desse processo. Conforme postulado por Berman (2007), ao invés da relação entre prática e teoria, procuramos pensar nossa tradução enquanto experiência e reflexão. O modo de traduzir e o método aplicado serão analisados sob aspectos linguísticos do português e do espanhol, mas também se levarão em consideração os aspectos estilísticos da literatura cortazariana. Alguns desses aspectos discutiremos a seguir.

2.1 O ritmo

Meschonnic (2006) postulou que o ritmo não está em nenhuma palavra separadamente, mas sim em todas juntas. Para ele o ritmo é o gosto do sentido. O autor discorre como o ritmo e a oralidade são matéria e questão da modernidade. Partindo de uma divisão tripla entre a escrita, a fala e a oralidade, Meschonnic revela que a imitação da fala na escrita é distinta da oralidade de fato. Em *Las babas del diablo*, percebemos isso ao nos deparar com um narrador que “fala” – ou uns narradores que “falam” – com o leitor.

Para esse teórico francês, a crítica do ritmo está vinculada à poética da sociedade. Ele ainda acrescenta que toda representação da linguagem é uma estratégia, bem como toda representação da literatura também é uma estratégia. Ao analisarmos criticamente a estratégia adotada no conto de Cortázar, observamos que o ritmo da narrativa imprime tensão e prende o leitor, e, ao mesmo tempo, revela marcas daquela sociedade parisiense, na qual o conto se desenvolve.

Considerando o ritmo como questão estratégica também da tradução, veremos que o próprio Cortázar concorda que os valores formais e rítmicos estão em primeiro plano. No âmbito da tradução literária, não se trata somente de comunicar as ideias contidas no texto original. Em suas próprias palavras:

Cuando uno traduce, es decir, cuando no tiene la responsabilidad del contenido del original, su problema no son las ideas del autor porque él ya las puso allí; lo que uno tiene que hacer es trasladarlas y, entonces, los valores formales y los valores rítmico, que está sintiendo latir en el original, pasan a un primer plano. Su responsabilidad es trasladarlos, con las diferencias que haya, de un idioma al otro. Es un ejercicio extraordinario desde el punto de vista rítmico.⁴

Parece-nos que, ao elevar essa questão a uma posição de destaque, Cortázar concordaria com Meschonnic que o ritmo, e não o traslado das ideias, é o gosto do sentido. Meschonnic apresenta o ritmo “como a organização do movimento na palavra, a organização de um discurso por um sujeito e de um sujeito por seu discurso” (MESCHONNIC, 1982, p. 61-62 *apud* FERREIRA, 2012, p.100). O ritmo não é separável do sentido. De fato, ele o organiza.

Assim como Meschonnic discutiu o ritmo, é preciso ressaltar que Berman (2007) também o fez, destacando-o como aspecto importante da tradução. Ambos observaram questões de alteridade, de reconhecimento e respeito ao Outro no fazer tradutório.

Berman (*op.cit.*) postulou que a prosa é tão rítmica quanto a poesia, embora, na tradução, seja mais fácil quebrar a tensão rítmica na poesia do que na prosa. Segundo ele, a prosa, em movimento, tem um ritmo capaz de instigar o leitor, mesmo se for “mal traduzida”. Entretanto, uma tendência deformadora que pode afetar consideravelmente a tradução é a destruição dos ritmos. Ao alterar a pontuação, por exemplo, pode-se destruir a rítmica.

Esse foi, certamente, um dos grandes desafios em nossa proposta de tradução, uma vez que se procurou conciliar as estratégias e valores literários de Cortázar em português. Sempre que possível, buscamos a correção sintática e semântica de nossa língua. Note-se que o acréscimo de marcadores de pontuação, em especial de vírgulas e

⁴ CORTÁZAR, Julio. **Conversaciones con Cortázar**. [Entrevista concedida a] Ernesto González Bermejo. Edhasa, Barcelona, 1978. Disponível em: <https://www.musarara.com.br/conversaciones-con-cortazar> Acesso em: 20/04/2021.

travessões, foi adotado como estratégia na nossa construção de um texto de chegada plausível.

Isso posto, colocamos, a seguir, outro desafio da tradução desse conto, ambientado em Paris.

2.2 Os topônimos

O topônimo é como se denominam nomes próprios de lugares e de acidentes geográficos. Em *Las babas del diablo*, mesmo escrevendo em espanhol, vemos que Cortázar optou por utilizar, muitas vezes, os topônimos parisienses com a grafia francesa. Em nossa proposta, a não-tradução desses substantivos foi utilizada como estratégia de tradução, conservando o estilo do original.

Para Bechara (2011), brasileiros se mostram mais receptivos à adoção de grafias estrangeiras, em especial às francesas ou inglesas, por considerá-las como propriedades internacionais da humanidade. No artigo publicado no jornal O Dia⁵, ele afirma que há uma dupla maneira de aceitação dos topônimos por parte brasileiros e portugueses. Assim, surgem divergências do tipo de Moscou e Moscovo, Amsterdam e Amsterdão, Stuttgart e Estugarda, a primeira das quais brasileira e a segunda portuguesa.

Segundo o escritor e tradutor Fabiano Sei, em sua página web⁶, nomes de lugares não têm exatamente tradução equivalente, pois o significado literal das palavras que compõem os nomes possui pouca relação com sua função denominativa. Como exemplos, a página cita a tradução parcial do topônimo norte-americano Monte Rushmore e o marco nepalês Monte Everest. Neste último é possível observar a grafia ortograficamente aclimatada. Note-se, nos exemplos citados, que uma parte do nome carrega uma informação útil, indicando o tipo de lugar geográfico, e essa parte, segundo Sei, deve ser traduzida.

⁵ Disponível em <https://www.academia.org.br/artigos/singapura-ou-cingapura-cont> Acesso em 29/04/2021.

⁶ Disponível em <https://fabianosei.com/traducao-e-toponimos-divertido-mas-complicado/> Acesso em 29/04/2021.

No conto, vemos que Cortázar optou por essa estratégia, de traduzir parcialmente o topônimo, indicando uma informação útil, nos exemplos *isla Saint-Louis* e *hotel de Lauzun*, respectivamente *Île Saint-Louis* e *Hôtel de Lauzun* em francês. Já a *Conciergerie*, que é o vestígio principal do antigo Palácio da Cidade, Cortázar optou por chamá-la de *Conserjería*.

Exposta nossa indicação de interferir o mínimo possível e não descaracterizar o estilo do autor no caso dos topônimos, agora é necessário adentrar em características próprias da sua narrativa.

2.3 A narrativa

Para Azuaje-Alamo (2019), os desdobramentos da narrativa de *Las Babas del diablo* surgem da natureza translinguística do narrador/protagonista – tradutor franco-chileno radicado em Paris. A posição de exílio do personagem carrega as mesmas características de Cortázar – argentino, nascido na Bélgica, passou infância na Argentina e depois se radicou na França. Cortázar escrevia em espanhol, mas vivia e lia numa multiplicidade de idiomas.

Essa característica translinguística fica evidente no jogo de palavras proposto no conto, justamente quando o protagonista Roberto Michel está traduzindo ao francês “*Donc, la seconde clé réside dans la nature intrinsèque des difficultés que les sociétés*” (vide apêndice, p. 63). O que a frase diz é algo como: Então, o segundo elemento chave reside na natureza intrínseca das dificuldades que as sociedades.

Justamente nesse momento em que Michel interrompe a tradução, há um segundo elemento chave que abre uma nova interpretação da fotografia fixada na parede de seu apartamento. Não por coincidência, o momento que a oração em francês é interrompida – o que para o protagonista é uma frase que jamais será terminada –, desencadeia na narrativa uma interpretação mais aberta, que sugere ao leitor outras interpretações dos fatos que são narrados.

Ou seja, uma paralisação na tradução interlinguística do espanhol para o francês gerou uma mudança na tradução intersemiótica de Michel, que ressignificou os

acontecimentos registrados naquela manhã de domingo, representados agora de maneira diferente na fotografia.

O jogo de palavras, a indefinição no tempo e no narrador, o ritmo, as estruturas sintáticas e pontuação nem sempre claras, os aspectos ocultos, o inesperado, e as locuções são características da construção da narrativa desse conto. Como veremos, na tradução de *Las babas del diablo*, deparamo-nos com problemas que vão ao encontro do estilo da grande prosa de Cortázar. A essas peculiaridades Berman (2007) chamou de infirmitades, que se caracterizam, numa visão tradicional e etnocêntrica, como uma espécie de “não controle” da escrita em prosa; como um “problema” que precisa ser solucionado pelo tradutor.

No entanto, Berman postulou que a prosa, em sua multiplicidade, nunca pode ser dominada. Se tentássemos homogeneizar esses elementos incômodos mencionados no parágrafo anterior estaríamos provocando deformações derivadas dessa perspectiva etnocêntrica e hipertextual (Cfr. RAMOS-NOGUEIRA, 2017).

Nossa proposta segue na mesma linha de Berman. Queremos empreender uma ida ao outro, propor uma ponte que se constrói com universo fantástico e maravilhoso de Cortázar. A partir dessa perspectiva, para além da construção da narrativa, é preciso desvendar o papel do narrador em *Las babas del diablo* de Cortázar.

2.3.1 O narrador

Logo de início, o narrador admite a impossibilidade de contar sua própria história. O começo do conto se inicia com uma enorme falta de clareza sobre o texto que está a ponto de ser narrado, uma experiência ambígua da narração que será estabelecida, se será contado em primeira, segunda ou terceira pessoa, singular ou plural.

A frase inicial⁷ parece introduzir o leitor no gênero fantástico e, conforme o texto avança, parece-nos que a câmera disputa com o personagem Roberto Michel, eu lírico, a autoria dessa narração, postulando uma alternância entre narradores – primeira

⁷ *Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada.* (vide apêndice, p. 51)

e terceira pessoa. O narrador revela, ainda, que gostaria de deixar que a máquina de escrever contasse por si só o conto.

O narrador cortazariano acredita em um texto aberto à intervenção. Contar a história de diferentes perspectivas (do obturador da câmera, dos olhos de Michel, da fotografia na parede) é uma atividade que pode se iniciar de diversas maneiras, e percorrer diversos caminhos.

Entre outros elementos, o tempo desempenha um papel igualmente importante na construção da narrativa de *Las babas del diablo*.

2.3.2 O tempo

Percebe-se no texto a existência de um presente, no qual o eu lírico escreve o texto em seu apartamento, e um passado que é narrado, a manhã de domingo quando Roberto Michel saiu para fotografar paisagens de Paris um mês antes. Enquanto narra a história, o narrador-personagem realiza desvios na narrativa linear para se referir às nuvens e pássaros que ele vê passar pela janela – que agora sabemos não se tratar de uma janela real, mas sim da fotografia fixada na parede. Esses elementos no céu constituem um atestado do presente, mas em certo momento, o narrador se pergunta se as pombas que vê não seriam as mesmas vistas há um mês naquela ilha, quando a foto foi feita.⁸

Para transitar no tempo, e romper a linearidade, vemos que Cortázar se utiliza dos mesmos pronomes relativos ‘esse’ e ‘essa’, independentemente do tempo a qual se refere. Além disso, outro recurso recorrente é o uso de parênteses e travessões, que interrompem na narração do passado, para contar o que vê no céu, no presente. Essas estratégias também são utilizadas para introduzir uma caracterização de personagens.

Segundo Costa (2018), a ideia de inverter o sentido cartesiano do tempo vem desde a infância de Cortázar, que detalhou:

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,

⁸ *No había más que una pareja y, claro, palomas; quizá alguna de las que ahora pasan por lo que estoy viendo* (vide apêndice, p. 54).

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 *apud* COSTA, 2018, p. 14)

Sobre esse rompimento com a linearidade no tempo, podemos citar, ainda, uma passagem do texto na qual o narrador diz que havia chegado ali para transgredir uma ordem, intrometendo-se nisso que não tinha acontecido, mas que agora ia acontecer, agora seria cumprido⁹. Esse “agora” não se refere ao momento real, mas sim a uma narração criada pela imaginação do narrador Michel.

⁹ *Cuando vi venir al hombre, detenerse cerca de ellos y mirarlos, las manos en los bolsillos y un aire entre hastiado y exigente, patrón que va a silbar a su perro después de los retozos en la plaza, comprendí, si eso era comprender, lo que tenía que pasar, lo que tenía que haber pasado, lo que hubiera tenido que pasar en ese momento, entre esa gente, ahí donde yo había llegado a trastocar un orden, inocentemente inmiscuido en eso que no había pasado pero que ahora iba a pasar, ahora se iba a cumplir* (vide apêndice p. 64).

3 METODOLOGIA E ANÁLISE DOS DADOS

3.1 Metodologia

Para este trabalho, optamos por nos deixar guiar pelos princípios da Tradução Comentada, uma vez que vislumbrávamos a possibilidade de relatar todo nosso processo de tradução, incluindo-se nossas inquietações, nossas dúvidas e nossas soluções. Segundo Williams e Chesterman (2002) *apud* Zavaglia, Renard e Janczur, (2015) p.333:

[...]os comentários apresentados pelo tradutor podem aparecer de diferentes formas, dentre as quais discussões sobre a tarefa de traduzir, análise do texto-fonte e do contexto em que ele foi escrito ou ainda justificativas sobre os problemas enfrentados e as soluções propostas no decorrer do processo tradutório. Isto é, toda e qualquer análise crítica envolvendo os textos fonte e alvo podem caracterizar o que chamam de tradução com comentários ou anotada.

Ainda sobre essa estratégia, Aseff (2007, p. 73) afirma que “A experiência da tradução comentada é, portanto, um exercício no qual a prática da tradução alcança seu “momento reflexivo”, para não se tornar um exercício carente de conceito”. Nesse exercício, o tradutor pensa previamente o que deverá ser sua tradução, e isso é em parte modificado e transposto, vindo a modificar as experiências futuras. Quando o objetivo da tarefa de tradução é o de refletir sobre si mesma, a tradução comentada resulta numa forma satisfatória de fazê-lo. A autora completa que o objetivo é vivenciar a tarefa da tradução enquanto uma experiência, que nada mais é que a prática consciente e reflexiva.

Para além da adoção da tradução comentada, houve ainda uma necessidade de estabelecermos critérios para o desenvolvimento de nosso trabalho. Numa primeira etapa, houve a necessidade de um aprofundamento na literatura acerca de tradução literária, com ênfase na perspectiva hermenêutica, além dos sempre bem-vindos postulados de Meschonnic (2006) e Berman (2007).

Ainda nessa etapa de leitura preparatória para a tradução propriamente dita, entendemos que seria de grande valor informar-nos o máximo que fosse possível a respeito do autor do conto. Assim, somaram-se artigos e entrevistas (YouTube) sobre o estilo de Cortázar como escritor, sua localização no âmbito do Real Maravilhoso, além

de sua atuação como tradutor. Tudo isso se concretizou por meio da técnica de fichamento, uma vez que somente assim poderíamos organizar esses dados.

A segunda etapa, que ocupou a maior parte do tempo do trabalho, foi de releituras; reinterpretações; traduções e revisões do conto em análise. A revisão foi feita tanto pela tradutora, como pelo orientador, e resultou em duas versões da Tradução, ainda que a segunda versão tenha passado por ajustes posteriores, no momento de tecer os comentários.

Feito isso, seguiu-se com a elaboração de capítulos aqui contidos. O maior desafio foi o de reunir e organizar a análise dos dados. Desse modo, optamos por distribuir os problemas em quadros numerados, cujo título fosse capaz de anunciar o problema ali discutido. Tais quadros estão compostos de três colunas paralelas: a primeira intitulada Texto Fonte (TF); a segunda, Texto Alvo 1 (TA1); e a terceira, Texto Alvo 2 (TA2), correspondentes respectivamente: ao foco da discussão, devidamente contextualizado no texto fonte; à primeira e provisória tradução para a língua alvo; à segunda e definitiva tradução para a língua alvo. Todos os procedimentos ocorridos se encontram registrados em texto corrido, logo abaixo do referido quadro.

Ainda nos valem de reuniões semanais da pesquisadora com o professor orientador. Vale registrar que esse método se revelou fundamental para o aprimoramento do presente trabalho.

3.2 Análise de Dados

Neste capítulo descreveremos algumas escolhas de tradução e reformulações que se fizeram necessárias entre uma primeira e uma segunda versão do texto alvo. O foco recairá, essencialmente, sobre os aspectos estilísticos, que nos aproximem do estilo maravilhoso de Cortázar, e sobre os aspectos linguísticos das redes de relações do par espanhol-português.

Algumas escolhas de palavras e construções podem não soar habituais nas redes de relações linguísticas do português brasileiro. Entretanto, devemos esclarecer que tal

procedimento tem um propósito. Optamos pela forma não usual, no intuito de levar o leitor a mergulhar no estilo de Cortázar – a viagem ao outro.

Estamos plenamente conscientes da estranheza que nossa decisão poderá causar. Ainda assim, preferiremos o risco à estranheza do que o conforto de um texto homogêneo que ameace a integridade do estilo de Cortázar.

É preciso esclarecer que reservamos os cinco primeiros quadros para ocupar-nos de problemas que nos parecem importantes. É o caso da passagem que dá título ao conto, por exemplo, por satisfazer uma das primeiras curiosidades do leitor. Os outros quatro, parecem-nos igualmente importantes por pontuar alguns trechos característicos do real maravilhoso de Cortázar, e por isso, vêm à frente dos demais. Os Quadros 6 a 17, por sua vez, aparecem conforme ordem de ocorrência no texto (vide apêndice).

Os cinco primeiros quadros não sofreram alterações (significativas) entre a primeira e a segunda versão da tradução, pois estávamos seguros desde o primeiro momento da estratégia adotada para alcançar Cortázar. Pareceu-nos importante dispor da mesma estrutura (TF; TA1 e TA2) para todos os quadros elencados nessa análise, ainda que, novamente, nos cinco primeiros, trataremos de problemas que não sofreram alteração entre as duas versões da tradução.

Quadro 1 – Hilos de la Virgen / Babas del Diablo

Texto Fonte	Texto Alvo 1	Texto Alvo 2
Y mientras se lo decía gozaba socarronamente de cómo el chico se replegaba, se iba quedando atrás -con sólo no moverse- y de golpe (parecía casi increíble) se volvía y echaba a correr, creyendo el pobre que caminaba y en realidad huyendo a la carrera, pasando al lado del auto, perdiéndose como un hilo de la Virgen en el aire de la mañana.	E, enquanto eu dizia isso, desfrutava dissimuladamente da forma como o rapaz se esquivava, ia ficando para trás – sem se mover – e, de repente (parecia quase incrível) voltava e se punha a correr, acreditando o coitado que caminhava, enquanto na realidade estava fugindo às pressas, passando ao lado do carro, perdendo-se como um fio da Virgem no ar da manhã.	E, enquanto eu dizia isso, desfrutava dissimuladamente da forma como o rapaz se esquivava, ia chegando para trás – sem se mover – e, de repente (parecia quase incrível) voltava e se punha a correr, acreditando o coitado que caminhava, enquanto na realidade estava fugindo às pressas, passando ao lado do carro, perdendo-se como um fio da Virgem no ar da manhã.

Pero los hilos de la Virgen se llaman también babas del diablo, y Michel tuvo que aguantar minuciosas imprecaciones, oírse llamar entrometido e imbécil, mientras se esmeraba deliberadamente en sonreír y declinar, con simples movimientos de cabeza, tanto envió barato.	Mas os fios da Virgem também são chamados de babas do diabo, e Michel teve que aguentar minuciosas súplicas, ouvir ser chamado de intrometido e imbecil, enquanto se esmerava deliberadamente em sorrir e declinar, com simples movimento de cabeça, tanta banalidade.	Mas os fios da Virgem também são chamados de babas do diabo, e Michel teve que aguentar minuciosas súplicas, ouvir ser chamado de intrometido e imbecil, enquanto se esmerava deliberadamente em sorrir e declinar, com simples movimento de cabeça, tanta banalidade.
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Primeiramente pensou-se na tradução com equivalentes em português para as expressões “fio(s) da Virgem” e “babas do diabo”. Reescrever a passagem com expressões típicas do português brasileiro, que demonstrassem alguma analogia à metáfora proposta pelo autor, pareceu-nos que seria uma interferência demasiada agressiva à estética de Cortázar, além de impactar significativamente o sentido.

Por isso, optamos por inserir nota do tradutor (vide apêndice p. 60), contendo a explicação que as expressões “*hilos de la Virgen*” ou “*babas del diablo*” se tratam de leves fios de teia de aranha. Na busca por esses significados, as principais referências foram postagens em um site¹⁰ de uma editora espanhola de livros (Guadarramistas), num fórum de debates de línguas e linguagem, além de um artigo acadêmico de antropologia visual (As babas do diabo, percursos da imprevisibilidade na paisagem, escrito por Rafael Azevedo Lima, apresentado no II Encontro de Antropologia Visual da América Amazônica, realizado entre os dias 25 e 27 de outubro de 2016, Belém/PA), embora este também use o fórum WordReference¹¹ como referência.

Quadro 2 – Fotógrafo aficionado

Texto Fonte	Texto Alvo 1	Texto Alvo 2
Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas, salió del número 11 de la rue Monsieur	Roberto Michel, franco-chileno, tradutor e fotógrafo aficionado em horas vagas, saiu do número 11 da Rue	Roberto Michel, franco-chileno, tradutor e fotógrafo aficionado nas horas vagas, saiu do número 11 da Rue

¹⁰ Disponível em: <https://guadarramistas.com/2013/10/08/hilos-de-la-virgen-o-babas-del-diablo/> Acesso em 25/03/2021

¹¹ Disponível em: <https://forum.wordreference.com/threads/hilo-de-la-virgen-babas-del-diablo.233629/> Acesso em 25/03/2021

LePrince el domingo 7 de noviembre del año en curso (ahora pasan dos más pequeñas, con los bordes plateados)	Monsieur LePrince no domingo 7 de novembro do ano em curso (agora vão passando duas menores, com as bordas prateadas).	Monsieur LePrince no domingo 7 de novembro do ano em curso (agora vão passando duas menores, com as bordas prateadas).
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Nessa passagem se vê a escolha de “fotógrafo aficionado”, em detrimento da escolha por fotógrafo amador; pois, ainda que esta última seja mais comum, o sintagma aficionado nos aproxima do texto original e da estética cortazariana. O Dicionário Priberam da Língua Portuguesa traz definições sinônimas para os adjetivos, mas o aficionado, além da prática não profissional de um ofício por prazer, também tem o entendimento de determinada atividade¹². Entendemos que essa é uma característica relevante do personagem.

Quadro 3 – Expressão “al fin y al cabo”

Texto Fonte	Texto Alvo 1	Texto Alvo 2
[...] y he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo	[...] e comecei por essa ponta, a de trás, a do começo, que ao fim e ao cabo, é a melhor das pontas quando se quer contar algo	[...] e iniciei por essa ponta, a de trás, a do começo, que, ao fim e ao cabo, é a melhor das pontas para quando se quer contar algo
Que yo sepa nadie ha explicado esto, de manera que lo mejor es dejarse de pudores y contar, porque al fin y al cabo nadie se avergüenza de respirar o de ponerse los zapatos; [...]	Que eu saiba, ninguém explicou isso, de maneira que o melhor é deixar os pudores e contar, porque, ao fim e ao cabo, ninguém se envergonha de respirar ou de calçar os sapatos; [...]	Que eu saiba, ninguém explicou isso, de maneira que é melhor deixar de pudores e contar, porque, ao fim e ao cabo, ninguém se envergonha de respirar ou de calçar os sapatos; [...]
Las costumbres son como grandes herbarios, al fin y al cabo una ampliación de ochenta por sesenta se parece a una pantalla donde proyectan cine, [...]	Os costumes são como grandes herbários, ao fim e ao cabo, uma ampliação de oitenta por sessenta se parece com uma tela onde se projeta um filme, [...]	Os costumes são como grandes herbários, ao fim e ao cabo, uma ampliação de oitenta por sessenta se parece com uma tela onde se projeta um filme, [...]

¹² Que ou quem pratica ou é entendido em arte que não exerce profissionalmente. AFICIONADO. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [online], 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/aficionado> Acesso em 13/04/2021.

A expressão “ao fim e ao cabo” é utilizada três vezes no conto e é mais comum em Portugal. Ao pesquisarmos o sintagma em questão, sua localização foi identificada, majoritariamente, em sites portugueses. Ainda assim, optou-se por utilizá-la na tradução, nas três ocorrências. A repetição dessa construção parece-nos proposital a ponto evidenciar uma preferência do autor.

Quadro 4 – Payaso enharinado

Texto Fonte	Texto Alvo 1	Texto Alvo 2
Pero todo el resto era fiyo, payaso enharinado u hombre sin sangre, con la piel apagada y seca, los ojos metidos en lo hondo y los agujeros de la nariz negros y visibles, más negros que las cejas o el pelo o la corbata negra.	Mas todo o resto era fixo, palhaço enfarinhado ou homem sem sangue, com a pele apagada e seca, os olhos enfiados no fundo e os buracos do nariz negros e visíveis, mais escuros que as sobrelhas ou os cabelos ou a gravata preta.	Mas todo o resto era fixo, palhaço enfarinhado ou homem sem sangue, com a pele apagada e seca, os olhos enfiados no fundo e os buracos do nariz negros e visíveis, mais escuros que as sobrelhas ou os cabelos ou a gravata preta.
Me tiraban a la cara la burla más horrible, la de decidir frente a mi impotencia, la de que el chico mirara otra vez al payaso enharinado y yo comprendiera que iba a aceptar [...]	Jogavam em minha cara a zombaria mais horrível, a de decidir perante a minha impotência, a de que o rapaz olhava outra vez para o palhaço enfarinhado e eu compreendesse que ia aceitar [...]	Jogavam em minha cara a zombaria mais horrível, a de decidir perante a minha impotência, a de que o rapaz olhasse outra vez para o palhaço enfarinhado e eu compreendesse que ia aceitar [...]

Por sua vez, o sintagma “palhaço enfarinhado”, com duas ocorrências no conto, foi traduzido palavra por palavra. Essa decisão foi tomada após termos chegado à conclusão de que o autor poderia descrever o homem de alguma forma mais corriqueira, como “pessoa pálida”, “de cara esbranquiçada”, mas ele optou pela metáfora da maquiagem do palhaço. Assim, optamos por seguir a mesma linha de atuação de Cortázar, ainda que o resultado possa parecer estranho em português brasileiro.

Quadro 5 – Pronomes demonstrativos “ese” e “esa”

Texto Fonte	Texto Alvo 1	Texto Alvo 2
Todo el viento de esa mañana [...]	Todo o vento dessa manhã [...]	Todo o vento dessa manhã [...]

[...] pero sí ese árbol, necesario para quebrar un espacio demasiado gris...	[...] mas sim essa árvore, necessária para quebrar um espaço demasiadamente cinza...	[...] mas sim essa árvore, necessária para quebrar um espaço demasiadamente cinza...
[...] alguien que de ninguna manera podía ser ese chico.	[...] alguém que de nenhuma maneira poderia ser esse rapaz.	[...] alguém que de nenhuma maneira poderia ser esse rapaz.
[...] lo que hubiera tenido que pasar en ese momento, entre esa gente, ahí donde yo había llegado a trastocar un orden,	[...] o que deveria ter acontecido nesse momento, entre essa gente, ali onde eu havia chegado para transgredir uma ordem,	[...] o que deveria ter acontecido nesse momento, entre essa gente, ali onde eu havia chegado para transgredir uma ordem,

Ressalta-se que Cortázar se utiliza ao longo do texto dos pronomes relativos ‘ese’ e ‘esa’: “*en ese primer momento*”; “*ese árbol*”; “*ese hombre y ese niño*”; “*esa cosquilla molesta*”; “*esa mañana*”; “*esa mujer*”, etc.; transitando entre o presente e passado. Ainda que, normalmente, os pronomes relativos aquele e aquela são utilizados para períodos anteriores mais longínquos; optou-se por manter essa dubiedade na tradução. Dessa forma mantivemos, queremos crer, o destaque da incerteza se o narrador descreve o que ocorreu na manhã de domingo (passado) ou o que está vendo na fotografia da parede enquanto narra o conto (presente).

Nos próximos quadros, analisaremos também variações entre a primeira e a segunda versão da tradução, justificando as escolhas definitivas.

Quadro 6 – Ordem direta das orações

Texto Fonte	Texto Alvo 1	Texto Alvo 2
Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros.	Se fosse possível dizer: eu viram subir a lua, ou, os fundos dos meus olhos nos doem, e, sobretudo assim, tu a mulher loira eram as nuvens que seguem corrente diante de meus teus seus nossos vossos seus rostos	Se fosse possível dizer: eu viram a lua subir, ou, o fundo dos meus olhos nos doem, e, sobretudo assim, tu a mulher loira eram as nuvens que seguem correndo diante de meus teus seus nossos vossos seus rostos.

Com esse período é possível abrir uma linha de reflexão sobre o modo como Cortázar plasma no texto a sua confusão/indecisão no que diz respeito à forma como

criará sua narrativa. Isso inclui, fatalmente, o uso (e o abuso) dos pronomes de complemento indireto/reflexivo + complemento direto, recurso que, em espanhol, soa totalmente comum aos ouvidos dos falantes. Note-se em outra passagem, mais adiante, o uso do dativo de interesse (*me les reí en la cara* – vide apêndice p. 61).

Desse modo, reescrever o conto em português torna-se um desafio: como repetir a mesma proeza de Cortázar na língua de chegada (que não utiliza os pronomes da mesma forma que a espanhola)? Como imprimir elegância e despreensão ao mesmo tempo, sem poder usar as mesmas “armas”?

Optou-se na segunda versão da tradução, terceira coluna Texto Alvo 2 (TA2 de agora em diante), pela ordem direta na oração “eu viram a lua subir”, pois, ainda que propositalmente não haja correção gramatical no texto fonte, não se trata de uma sopa de palavras. As orações confusas têm sentido, e, em português, a ordem direta imprime o sentido sem acabar com a dubiedade proposta no texto fonte.

Consequentemente, também foi necessário utilizar ordem direta e sujeito ativo na oração “o fundo dos meus olhos nos doem”, mantendo certa correção sintática (sujeito e predicado), porém com confusão de concordância. Em português, não funcionaria uma oração com os dois pronomes juntos “nos me doem”. Novamente, vimos que a nossa língua não tem as mesmas armas, como a possibilidade de utilizar tantos pronomes, conforme mencionado.

Nessa oração, também corrigimos o sujeito – o fundo dos meus olhos – em TA2, que, como no original, está no singular. Entendemos, novamente, que a falta de concordância verbo-nominal é propositalmente mantida na tradução, mesmo optando pela ordem direta.

Quadro 7 - O que é “el agujero”?

Texto Fonte	Texto Alvo 1	Texto Alvo 2
La perfección, sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Contax 1.1.2) y a lo mejor puede ser que una	A perfeição, sim, porque aqui na solitária que se tem que contar é também uma máquina (de outra espécie, uma Contax 1.1.2) e talvez pode ser que uma máquina	A perfeição, sim, porque o obturador que tem que contar é também uma máquina (de outra espécie, uma Contax 1.1.2) e talvez pode ser que uma máquina

máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella -la mujer rubia- y las nubes.	saiba mais de outra máquina que eu, tu, ela a mulher loira e as nuvens.	saiba mais de outra máquina que eu, tu, ela - a mulher loira - e as nuvens.
---------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------

Nesse trecho, o autor introduz a dubiedade de quem é o narrador da história. Por muitas vezes, percebe-se que cabe ao personagem, eu lírico, Roberto-Michel, esse papel. Mas por vezes, parece ser a máquina fotográfica quem se encarrega de fazê-lo. No trecho imediatamente anterior o eu lírico informa que gostaria que a máquina de escrever datilografasse por conta própria esse conto¹³. Diante dessa dubiedade de quem, afinal, é o narrador da história, foi bastante difícil entender o que era “*el agujero que hay que contar*”.

Primeiramente, buscou-se por sinônimos em dicionários, sites e aplicativos de memória de tradução, e pensou-se na possibilidade de “na solitária que se tem que contar”, conforme Texto Alvo 1 (TA1 de agora em diante). Mas, ao percebermos que se tratava de uma parte ou mecanismo da máquina fotográfica Contax 1.1.2, foram necessárias buscas em sites especializados de fotografia, e buscas por imagens. Uma das possibilidades levantadas era de que se tratava do diafragma da câmera. Entretanto, entendendo que é o obturador o responsável por abrir-se e fechar-se para permitir a passagem da luz, optamos pela tradução “porque o obturador que tem que contar” (TA2).

Quadro 8 – O ritmo / A menina de tranças

Texto Fonte	Texto Alvo 1	Texto Alvo 2
No se trata de estar acechando la mentira como cualquier reporter, y atrapar la estúpida silueta del personajón que sale del número 10 de Downing Street, pero de todas maneras cuando se anda con la cámara hay como el deber de estar atento, de no perder ese brusco y	Não se trata de ficar espreitando a mentira como qualquer repórter, e capturar a estúpida silhueta do grande personagem que sai do número 10 da Downing Street, mas sim do dever de estar atento de todas as maneiras quando se anda com a câmera, de não perder esse brusco e	Não se trata de ficar espreitando a mentira como qualquer repórter, e capturar a estúpida silhueta do grande personagem que sai do número 10 da Downing Street, mas, de qualquer forma, quando a gente anda com uma câmera, existe um tipo de dever de estar atento, de

¹³ *Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección* (vide apêndice, p. 51).

delicioso rebote de un rayo de sol en una vieja piedra, o la carrera trenzas al aire de una chiquilla que vuelve con un pan o una botella de leche.	delicioso rebote de um raio de sol em uma velha pedra, ou a corrida das tranças ao vento de uma menininha que volta com um pão ou uma garrafa de leite.	não perder esse brusco e delicioso reflexo de um raio de sol em uma velha pedra, ou a corrida de uma menininha com as tranças ao vento voltando com um pão ou uma garrafa de leite.
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Num primeiro momento, conforme TA1, tentou-se não interferir no ritmo mantendo a pontuação mais próxima do original. Afinal de contas, nosso posicionamento é o de interferir o mínimo possível a fim de não descaracterizar o estilo de Cortázar. Entretanto, viu-se a necessidade de incluir (TA2) a locução adverbial deslocada “de qualquer forma” e a oração subordinada “quando a gente anda com uma câmera” entre vírgulas. A adoção literal da tradução de “rebote” (TA1) também foi alterada para a forma mais usual do português “reflexo de um raio de sol” (TA2).

Já a última oração sofreu mais alterações, optou-se por inverter a oração, a fim de esclarecer, na segunda versão (TA2), que o sujeito passivo da oração é a menina que corre, e não suas tranças. Mais comum em português, utilizou-se o gerúndio na descrição da ação “voltando com um pão ou uma garrafa de leite”, e suprimiu-se o uso do pronome ‘que’.

Quadro 9 - Os topônimos / A pracinha

Texto Fonte	Texto Alvo 1	Texto Alvo 2
Después seguí por el Quai de Bourbon hasta llegar a la punta de la isla, donde la íntima placita (íntima por pequeña y no por recatada, pues da todo el pecho al río y al cielo) me gusta y me regusta.	Depois, seguí pelo Quai de Bourbon até chegar à ponta da ilha, onde a íntima pracinha (íntima por ser pequena e não por ser recatada, pois dá todo o peito ao rio e ao céu) me agrada e encanta.	Depois, segui pelo Quai de Bourbon até chegar à ponta da ilha, onde há uma íntima pracinha (íntima por ser pequena e não por ser recatada, pois está de peito aberto ao rio e ao céu), que eu gosto – gosto muito.

Nesse período podemos destacar primeiramente a opção por não traduzir topônimos, para nos manter coerente com a proposta inicial de não descaracterizar

Cortázar. Note-se que o escritor preferiu a grafia “Quai de Bourbon” em francês, e assim o fizemos em nossa tradução.

Já na descrição da pracinha, a escolha de tradução foi mudar a expressão “dá todo o peito” (TA1) para “está de peito aberto” (TA2). Por fim, a inserção de travessão, que é utilizado no texto original para descrever ações e características dos personagens ou lugares, foi como viabilizamos na segunda versão (TA2) a tradução de “*me gusta y me regusta*”, que passou a ser “que eu gosto – gosto muito”. Em outras palavras, tentamos reproduzir o estilo de Cortázar em nosso texto de chegada.

Quadro 10 – Transposição e Modulação

Texto Fonte	Texto Alvo 1	Texto Alvo 2
Del chico recuerdo la imagen antes que el verdadero cuerpo (esto se entenderá después), mientras que ahora estoy seguro que de la mujer recuerdo mucho mejor su cuerpo que su imagen. Era delgada y esbelta, dos palabras injustas para decir lo que era, y vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso.	Do rapaz, lembro-me da aparência antes que do verdadeiro corpo (isso se entenderá depois), enquanto que agora estou certo que da mulher me lembro muito melhor de seu corpo que de sua aparência. Era magra e esbelta, duas palavras injustas para dizer o que era, e vestia um casaco de pele quase preto, quase comprido, quase bonito.	Do rapaz, lembro-me antes da aparência do que do verdadeiro corpo (isso se entenderá depois), enquanto que agora me lembro, com certeza, muito melhor do corpo da mulher do que de sua aparência. Era magra e esbelta, duas palavras injustas para descrevê-la, e vestia um casaco de pele quase preto, quase comprido, quase bonito.

A estratégia selecionada nesse trecho foi a inserção de vírgulas no primeiro período, além de modificar a oração “*estoy seguro que*” e “*estou certo que*” (TA1) para a locução adverbial “com certeza” (TA2). O complemento nominal “da mulher” também foi realocado para ordem direta “do corpo da mulher” (TA2). Esses procedimentos encontram respaldo na sistematização e descrição dos procedimentos de tradução propostas por Vinay e Darbelnet (Cfr. RAMOS-NOGUEIRA, 2017), especialmente no que diz respeito à transposição e à modulação. A transposição consiste em substituir uma classe de palavra por outra sem alterar o sentido da mensagem; enquanto que a modulação consiste na variação da forma da mensagem, operando uma troca no ponto de vista.

Do segundo período do trecho selecionado destaca-se a opção de traduzir *negro* para preto. A palavra aparece várias vezes ao longo do texto (nuvem preta, carro preto, casaco quase preto, olhos pretos, etc.). A partir de nossa perspectiva, estabelecemos que quando se trata especificamente da cor, optou-se por ‘preto’, numa tentativa de evitar que houvesse uma conotação além da simples descrição da cor. Por sua vez, ao descrever o que o homem de chapéu cinza tinha no lugar dos olhos, optou-se por ‘buracos negros’¹⁴, pois se entende que é uma metáfora que está relacionada, de certa forma, ao buraco negro, região do espaço com um campo gravitacional tão intenso que nem mesmo a luz consegue escapar de dentro dele¹⁵.

Quadro 11 – Descrição do rapaz

Texto Fonte	Texto Alvo 1	Texto Alvo 2
Seamos justos, el chico estaba bastante bien vestido y llevaba unos guantes amarillos que yo hubiera jurado que eran de su hermano mayor, estudiante de derecho o ciencias sociales; era gracioso ver los dedos de los guantes saliendo del bolsillo de la chaqueta. Largo rato no le vi la cara, apenas un perfil nada tonto -pájaro azorado, ángel de Fra Filippo, arroz con leche- y una espalda de adolescente que quiere hacer judo y que se ha peleado un par de veces por una idea o una hermana.	Sejamos justos, o rapaz estava bastante bem vestido e usava umas luvas amarelas que eu juraria que eram de seu irmão mais velho, estudante de direito ou ciências sociais; era engraçado ver os dedos das luvas saindo do bolso da jaqueta. Por um longo tempo não vi seu rosto, apenas um perfil nada bobo – pássaro perplexo, anjo de Fra Filippo, arroz doce – e as costas de um adolescente que quer fazer judô e que já brigou algumas vezes por uma ideia ou pela irmã.	Sejamos justos, o rapaz estava bastante bem vestido e usava umas luvas amarelas que eu poderia jurar que eram de seu irmão mais velho, estudante de direito ou ciências sociais; era engraçado ver os dedos das luvas saindo do bolso do blazer. Por um longo tempo não vi seu rosto, apenas um perfil nada vaidoso – pássaro perplexo, anjo de Fra Filippo, cantiga infantil – e as costas de um adolescente que quer fazer judô e que já brigou algumas vezes por uma ideia ou pela irmã.

A primeira troca necessária foi na tradução de “*chaqueta*”, pois com um olhar mais atento foi possível perceber que o rapaz andava bastante bem vestido. Observando

¹⁴ [...] começou a se aproximar do homem que me olhava com os buracos negros que tinha no lugar dos olhos [...] (vide apêndice p. 66).

¹⁵ HELERBROCK, Rafael. "O que são buracos negros?"; *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/fisica/o-que-sao-buracos-negros.htm>. Acesso em 30/03/2021.

por esse ângulo, sua vestimenta não poderia ser uma simples jaqueta (TA1), estilo informal, se não um blazer (TA2). Outra modificação necessária foi na tradução “perfil nada bobo” (TA1), uma vez que encontramos no *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE, de agora em diante), o uso coloquial do adjetivo ‘*tonto*’ com a acepção de ‘*presumido o vanidoso*’.

Nesse período o autor usa os travessões para inserir uma descrição de características ingênuas, angelicais e infantis do personagem. Por esse motivo, observou-se que ‘*arroz com leche*’ não se tratava aqui da sobremesa feita de arroz, leite e açúcar (TA1), mas sim de uma canção infantil¹⁶. Para chegar a essa conclusão, buscou-se na internet pela letra da canção e foram encontradas uma versão chilena e uma argentina. Esta, provavelmente, seria a que se referiu Cortázar. Na tradução (TA2) optamos por retirar a metáfora, clarificando a descrição pueril do rapaz, ainda que estejamos conscientes de que se trata de uma tendência deformadora (*Cfr.* Berman, 2007).

Quadro 12 – O tempo de estudar

Texto Fonte	Texto Alvo 1	Texto Alvo 2
En su casa (su casa sería respetable, sería almuerzo a las doce y paisajes románticos en las paredes, con un oscuro recibimiento y un paragüero de caoba al lado de la puerta) llovería despacio el tiempo de estudiar, de ser la esperanza de mamá, de parecerse a papá, de escribir a la tía de Avignon.	Em casa (sua casa devia ser respeitável, o almoço devia ser servido às doze, com paisagens românticas nas paredes, com um hall de entrada escuro e um guarda-chuva de mogno ao lado da porta) choveria devagar o tempo de estudar, de ser a esperança da mamãe, de se parecer ao papai, de escrever à tia de Avignon.	Em casa, (a casa dele devia ser respeitável, com o almoço servido às doze, com paisagens românticas nas paredes, com um hall de entrada escuro e um porta guarda-chuva de mogno ao lado da porta) cairia devagar o tempo de estudar, de ser a esperança da mamãe, de se parecer com o papai, de escrever à tia de Avignon.

A passagem se apresentou como um considerável desafio de tradução. Observa-se na estética da escrita de Cortázar o poder de tornar a leitura instigante e fascinante. O desafio em questão levanta a necessidade de equilibrar a poética do autor com a

¹⁶ YANNUCCI, Lisa; PALOMARES; Monique. Arroz con leche. *Mamas Lisa´s Word*, 1996-2021. Disponível em: <https://www.mamalisa.com/?t=ss&p=1264> Acesso em 08/04/2021

compreensão do leitor do texto de chegada. Houve reconsideração no uso oração reduzida de participípio: ao invés de “o almoço devia ser servido às doze” (TA1) para “com almoço servido às doze” (TA2).

Por sua vez, se num primeiro momento (TA1) buscou-se certa literalidade na oração “*llovería despacio el tiempo de estudiar,...*”, pensando em manter a marca poética da prosa; observou-se num segundo momento que a compreensão dessa passagem ficaria comprometida. Assim, optamos pelo sentido conotativo de *llover*¹⁷ ao invés da forma usual no português “passaria o tempo”. Esclarece-se então que o tempo cai sobre o rapaz em abundância (TA2), já que ainda é muito jovem.

Quadro 13 – Pontuação como instrumento de coesão

Texto Fonte	Texto Alvo 1	Texto Alvo 2
La mujer esperaba eso porque estaba ahí para esperar eso, o quizá el chico llegó antes y ella lo vio desde un balcón o desde un auto, y salió a su encuentro, provocando el diálogo con cualquier cosa, segura desde el comienzo de que él iba a tenerle miedo y a querer escaparse, y que naturalmente se quedaría, engallado y hosco, fingiendo la veteranía y el placer de la aventura.	A mulher esperava por isso, porque estava ali para esperar por isso, ou talvez o rapaz tenha chegado antes, e ela o viu de uma sacada ou de um carro, e saiu a seu encontro, provocando o diálogo com qualquer assunto, certa desde o princípio de que ele ia sentir medo dela e vontade de escapar, e que naturalmente ficaria, arrogante e tosco, fingindo-se veterano e prazeroso pela aventura.	A mulher esperava por isso, porque estava ali para esperar por isso, ou talvez o rapaz tenha chegado antes, e ela o viu de uma sacada ou de um carro, e saiu a seu encontro, provocando o diálogo com qualquer assunto, certa desde o princípio de que ele ia sentir medo dela e vontade de escapar, e que naturalmente ficaria – arrogante e ríspido – fingindo-se veterano e prazeroso pela aventura.

Nesse bloco, nossa preocupação recaiu sobre o fato de não tínhamos a intenção de comprometer o ritmo original de Cortázar. Ainda assim, vimo-nos obrigados a realizar ajustes. Dessa forma, optou-se por não dividir o longo período em frases menores, mas alterações na pontuação se mostraram inevitáveis. A alteração se torna evidente na inserção dos travessões “ficaria – arrogante e ríspido – fingindo-se veterano” (TA2) para conferir coesão sintática ao período. Uma vez mais, voltamos a

¹⁷ *Dicho de algunas cosas, como trabajos, desgracias, etc.: Venir, caer sobre alguien con abundancia.* (DRAE).

nos valer da própria estratégia de Cortázar no que diz respeito ao uso dos travessões em nosso texto traduzido. Salientamos ainda que, na segunda versão (TA2), optamos pela tradução de “ríspido” ao invés de “tosco”, mantendo a estética do original.

Quadro 14 - A experiência de iniciação do rapaz

Texto Fonte	Texto Alvo 1	Texto Alvo 2
Cerrando los ojos, si es que los cerré, puse en orden la escena, los besos burlones, la mujer rechazando con dulzura las manos que pretenderían desnudarla como en las novelas, en una cama que tendría un edredón lila, y obligándolo en cambio a dejarse quitar la ropa, verdaderamente madre e hijo bajo una luz amarilla de opalinas, y todo acabaría como siempre, quizá, pero quizá todo fuera de otro modo, y la iniciación del adolescente no pasara, no la dejaran pasar, de un largo proemio donde las torpezas, las caricias exasperantes, la carrera de las manos se resolviera quién sabe en qué, en un placer por separado y solitario, en una petulante negativa mezclada con el arte de fatigar y desconcertar tanta inocencia lastimada.	Fechando os olhos, se é que os fechei, pus a cena em ordem, os beijos brincalhões, a mulher rechaçando com doçura as mãos que pretendiam despi-la como nos romances, numa cama com um edredom lilás, e em troca obrigando-o a deixar que lhe tirasse a roupa, verdadeiramente mãe e filho sob uma luz amarela opala, e tudo se acabaria como sempre, talvez, mas talvez tudo fosse de outro modo, e a iniciação do adolescente não passasse, não deixariam que passasse, de uma longa preliminar na qual as torpezas, as carícias exasperantes, a corrida de mãos sabe-se em que se resolveria em um prazer separado e solitário, numa petulante negativa misturada com a arte de fatigar e desconcentrar tanta inocência machucada.	Fechando os olhos, se é que os fechei, pus a cena em ordem, os beijos brincalhões, a mulher docemente rechaçando as mãos que pretendiam despi-la como nos romances, numa cama com um edredom lilás, e em troca obrigando-o a deixar que lhe tirasse a roupa, verdadeiramente mãe e filho sob uma luz amarela de opalina, e tudo se acabaria como sempre, talvez, mas talvez tudo fosse de outro modo, e a iniciação do adolescente não passasse, não deixariam que passasse de uma longa preliminar na qual as torpezas, as carícias exasperantes, o correr das mãos se resolveria sabe-se lá como, talvez em um prazer separado e solitário, numa petulante negativa misturada com a arte de fatigar e desconcertar tanta inocência machucada.

Esse trecho, além de exemplificar a opção do autor por períodos muito longos, foi um dos que mais sofreu alteração entre a primeira e a segunda versão (TA1 e TA2, respectivamente). Primeiramente, trocou-se a locução adverbial com doçura (TA1), por docemente (TA2). Depois, entendeu-se que a melhor tradução para “*luz amarilla de*

opalinas” devia enfatizar o vidro opalino (de um abajur, talvez) em “luz amarela de opalina” (TA2).

Em seguida, a “corrida de mãos” (TA1) foi substituída pelo “correr das mãos” (TA2), que descreveria a forma como um adolescente inexperiente fazia carícias de forma desastrosa, com pressa. E por fim, foi necessário ressaltar a possibilidade de que toda a experiência de iniciação do rapaz talvez acabasse num ato masturbatório “que se resolveria sabe-se lá como, talvez em um prazer separado e solitário” (TA2).

Numa primeira interpretação houve uma compreensão equivocada de que “a corrida de mãos sabe-se em que” (TA1) se referia à manipulação dos órgãos sexuais. Mais uma vez, a estética insinuante, provocativa, instigante de Cortázar nos levou à dificuldade de decidir qual a melhor forma de traduzir o texto. Inclusive, chegamos a duvidar se tínhamos autonomia suficiente para fazê-lo, para escolher um caminho.

Quadro 15 - Empobrecimento Qualitativo

Texto Fonte	Texto Alvo 1	Texto Alvo 2
Estaba la mujer, estaba el chico, rígido el árbol sobre sus cabezas, el cielo tan fijo como las piedras del parapeto, nubes y piedras confundidas en una sola materia inseparable (ahora pasa una con bordes afilados, corre como en una cabeza de tormenta).	Estava a mulher, estava o rapaz, a árvore rígida sobre suas cabeças, o céu tão fixo como as pedras do parapeito, nuvens e pedras mescladas em uma só matéria inseparável (agora vai passando uma com as bordas afiladas, corre como numa encabeçada tempestade).	Estava a mulher, estava o rapaz, a árvore rígida sobre suas cabeças, o céu tão fixo como as pedras do parapeito, nuvens e pedras mescladas em uma só matéria inseparável (agora vai passando uma com as bordas afiladas, corre como num temporal).

Nesse período é possível observar como o autor se utiliza dos parênteses para inserir um acontecimento que é presente para o narrador (nuvens passando enquanto escreve o conto) dentro da narração do momento passado que ele presenciou.

Aqui, o problema de tradução com o qual nos deparamos foi a expressão “*cabeza de tormenta*”. A tradução “encabeçada tempestade” (TA1) pareceu-nos demasiadamente literal e estranha na língua portuguesa. Aplicamos, em certa medida, o que Berman (2007, p.53) chamou de Empobrecimento Qualitativo, que é a substituição

de expressões e modos de dizer do original que não têm a mesma riqueza sonora nem significante. Assim, nos contivemos e nos limitamos a dizer simplesmente que a nuvem “corre como num temporal” (TA2).

Quadro 16 – Láminas excitantes

Texto Fonte	Texto Alvo 1	Texto Alvo 2
El resto sería tan simple, el auto, una casa cualquiera, las bebidas, las láminas excitantes, las lágrimas demasiado tarde, el despertar en el infierno.	O resto seria tão simples, o carro, uma casa qualquer, as bebidas, as lâminas excitantes, as lágrimas tarde demais, o despertar no inferno.	O resto seria tão simples, o carro, uma casa qualquer, as bebidas, as imagens excitantes, as lágrimas tarde demais, o despertar no inferno.

A reescrita necessária foi na tradução de “*láminas excitantes*”. Na primeira tradução (TA1) se havia entendido tratar de objetos cortantes. Porém, com um olhar mais atento, foi possível perceber que o personagem do rapaz seria sequestrado e submetido e a “*imagens excitantes*” (TA2) para em seguida sofrer um abuso (sexual possivelmente) e verter lágrimas já tarde de mais, quando não pudesse mais escapar desse “inferno”.

De acordo com os princípios da hermenêutica, a interpretação faz parte do fazer tradutório, e é uma das grandes responsabilidades: o tradutor como primeiro intérprete (leitor privilegiado). E assim o fizemos na passagem, chegando à conclusão de que se tratavam de imagens excitantes.

Quadro 17 – Pronomes pessoais

Texto Fonte	Texto Alvo 1	Texto Alvo 2
Por segunda vez se les iba, por segunda vez yo lo ayudaba a escaparse, lo devolvía a su paraíso precario.	Pela segunda vez escapava deles, pela segunda vez eu ajudava-o a escapar, devolvia ele a seu paraíso precário.	Pela segunda vez escapava deles, pela segunda vez eu o ajudava a escapar, eu o devolvia a seu paraíso precário.

Novamente, o uso dos pronomes causou a necessidade de readequação na tradução, para que a estética não fosse comprometida. Isso fica nítido na primeira oração “*Por segunda vez se les iba*”, para qual se optou pela contração de preposição e pronome pessoal “Pela segunda vez escapava deles” (TA1 e TA2), tal como resulta mais usual em português brasileiro.

Já na terceira oração, foi necessário explicitar o sujeito – o eu lírico – para que não ficasse tão coloquial e oralizado como na primeira versão “devolvia ele a seu paraíso” (TA1). Além disso, com a tradução “eu o devolvia a seu paraíso” (TA2) foi possível evitar que a passagem tivesse um efeito cacofônico “devolvia-o a seu paraíso”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Berman (2007) apresenta a malha textual da grande prosa como um conjunto de dimensões que conferem o triunfo do texto original. Nesse conjunto estão as estratégias do escritor que dão riqueza e elevam o status literário da obra. No presente trabalho, analisamos algumas das estratégias de Cortázar: o ritmo e oralidade; a participação ativa do leitor; os termos e locuções que caracterizam o estilo cortazariano; a riqueza de significantes; entre outras.

Tentamos, em nossa tradução comentada, plasmar a heterogeneidade da obra, a preferência de Cortázar por certos tipos de oração que imprimem o indefinido, a dubiedade do tempo e do narrador, a superposição da narrativa, intercalando o real e o surreal. Acreditamos que o texto de chegada poderia instigar o leitor, causando-lhe um despertar de sensações, como no texto original. Procuramos, a nosso modo, reescrever *As Babas do Diabo* – como decidimos traduzir o título – com intensidade e tensão rítmica semelhantes às do mestre contista argentino. Esse foi nosso objetivo geral.

Para atingir nosso primeiro objetivo específico, o de nos aproximar do sujeito Cortázar e sua obra, buscamos refletir sobre seu ofício de tradutor e como Cortázar imprimiu um tanto de si, dessa tarefa que era sua fonte de renda, na sua obra literária. Não deixamos de fora, é claro, a sua localização na Literatura Fantástica latino-americana, e como ele inovou com seu estilo *Real Maravilhoso*, que explora a cultura das sociedades no espaço urbano.

Ao praticar a tarefa tradutória de forma consciente e reflexiva, queremos crer, atingimos nosso segundo objetivo específico: identificar, analisar e propor soluções para os problemas de ordem linguística e estilística na narrativa. Como aqui exploramos, não podemos visitar Cortázar pensando em termos dicotômicos autor/tradutor. Cortázar e o próprio conto *As Babas do Diabo* dissolvem essas duas categorias, com seu narrador-personagem, com jogos de palavras, com o aspecto oculto e dúbio do texto.

Dessa forma, perguntamo-nos se conseguimos, de fato, “a ida ao outro”, ou seja, levar o leitor do texto traduzido ao estilo e ao universo sobrenatural de Cortázar. Pensamos, primeiramente, que nosso papel estava fixado em ser o primeiro intérprete, o leitor privilegiado da obra. No entanto, ao longo da construção do trabalho, não

pudemos nos eximir da nossa tarefa de criação literária necessária para tradução. Note-se que, em muitos momentos, deixamo-nos influenciar pelo fazer literário cortazariano e o imitamos, descaradamente, ao introduzir dados por meio de travessões e parêntesis, como uma nuvem, ou um pássaro, que vai passando despercebidamente.

Partindo do ponto de vista de que a literatura de Cortázar se localiza no Fantástico, com características do subgênero do Real Maravilhoso, foi necessário encontrar formas eficientes de tradução de metáforas e expressões idiomáticas que mantivessem o texto de chegada mais próximo possível do autor original. E esse processo criativo nos alçou a sermos igualmente autores – do texto de chegada, de nossa proposta de tradução.

Por fim, podemos concluir que alcançamos os nossos objetivos propostos inicialmente. Esperamos, com esse trabalho, incentivar que outras pesquisas sobre o enigmático universo de Julio Cortázar possam ser desenvolvidas no âmbito da Tradução Literária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASEFF, Marvola Gonsales. **Tradução Comentada de El Imperio Jesuítico, de Leopoldo Lugones**: uma experiência de tradução da letra. 2007. Tese (Literatura) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

AZUAJE-ALAMO, Manuel. Narración, exilio, y el traductor translingüístico: Navegando lo traducible y lo intraducible en «Las babas del diablo» de Julio Cortázar, **Cuadernos CANELA**, 30, p. 121-134. Universidad de Harvard, Estados Unidos, maio 2019.

BALADÃO, Janaína de Azevedo. Todos os tradutores o tradutor: literatura e tradução na obra de Julio Cortázar. **Let. Hoje** (Porto Alegre), v. 52, n. 4, p. 454-465, out.-dez. 2017.

BECHARA, Evanildo. Singapura ou Cingapura? **Academia Brasileira de Letras**, 2011. Disponível em <https://www.academia.org.br/artigos/singapura-ou-cingapura-cont> Acesso em 29/04/2021.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo** / Antoine Berman; tradução Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini; revisores Luana Ferreira de Freitas, Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Orlando Luiz de Araújo. - 2. ed. - Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

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

CENTENO, Daniel. **Relatos Magar**, 2018. Diferencia entre realismo mágico y real maravilloso. Disponível em: <https://relatosmagar.com/diferencia-entre-realismo-magico-y-real-maravilloso/> Acesso em 31/01/2021.

Cintia&Martine. HILO DE LA VIRGEN / BABAS DEL DIABLO: WordReference Language Forums, 2006. Disponível em: <https://forum.wordreference.com/threads/hilo-de-la-virgen-babas-del-diablo.233629/> Acesso em 25/03/2021.

CONCIERGERIE. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Conciergerie>> Acesso em: 20/04/2021.

CORTÁZAR, Julio. **Las armas secretas**. Biblioteca de la Literatura Universal, 2000.

_____. **Conversaciones con Cortázar**. [Entrevista concedida a] Ernesto González Bermejo. Edhasa, Barcelona, 1978. Disponível em: <https://www.musarara.com.br/conversaciones-con-cortazar> Acesso em: 20/04/2021.

_____. **Los Relatos: 1. ritos**. Madrid : Alianza, 1976.

_____. **Obra crítica, volume 1**. Edição de Saúl Yurkievich; tradução Paulina Wacht e Ari Roitman. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

COSTA, Silas Nogueira. **Um Rascunho do Conto Casa Tomada, de Cortázar:** construindo a prática do comentário sob a perspectiva borgeana do traduzir. 2018. Monografia (Letras - tradução espanhol) Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

Diccionario de la lengua española [online], 2020. Disponível em: <https://dle.rae.es/> Acesso em 13/04/2021.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [online], 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org> Acesso em 13/04/2021.

FERREIRA, Alice Maria Araújo. Noções fundamentais para se pensar a poética do traduzir de Meschonnic. **Traduzires**, v. 1, p. 95-102, maio 2012.

FURIÓ, María José. Las babas del diablo, de Julio Cortázar. Los falsos amigos. **El Trujamán – Revista diaria de traducción**. Centro Virtual Cervantes, jan. 2012.

GIACOMINI, Jair Marcos. **A Fotografia em *Las babas del diablo* e em *Blow-up: marcas de indecisão***. 2004. Dissertação de mestrado (Literatura Comparada) - Instituto de Letras - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

GOLOBOFF, Mario. **Cortázar: Notas para uma biografia**. São Paulo: Editora DSOP, 2014.

HELERBROCK, Rafael. O que são buracos negros? **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilescuela.uol.com.br/o-que-e/fisica/o-que-sao-buracos-negros.htm> Acesso em 30/03/2021.

HILOS de la virgen o babas del diablo. **Guadarramistas**, 2013. Disponível em: <https://guadarramistas.com/2013/10/08/hilos-de-la-virgen-o-babas-del-diablo/> Acesso em 25/03/2021.

JULIO CORÁZAR. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Julio_Cort%C3%A1zar#Novelas> Acesso em: 20/04/2021.

JULIO CORTÁZAR y el lector “cómplice” que lee su novela “Rayuela”. **Clarín**, 2018. Disponível em: https://www.clarin.com/cultura/julio-cortazar-habla-rayuela_3_0YdgNeHxz.html Acesso em: 24/04/2021.

JURISTO, Juan Angel. Las armas secretas / Julio Cortázar. **Esfera de los libros**. El Mundo, Madrid.

LIMA, Rafael Azevedo. **As babas do diabo, percursos da imprevisibilidade na paisagem**. In: **ENCONTRO DE ANTROPOLOGIA VISUAL DA AMÉRICA AMAZÔNICA**, nº2, 2016, Belém, p. 1-12.

LUCAS, Kinnto. Las babas del diablo: una fotografía de la “otredad”. **América latina en movimiento**, 24 abr. 2018. Disponível em: <https://www.alainet.org/es/articulo/192023> Acesso em 17/03/2021.

MESCHONNIC, Henri. **Linguagem, ritmo e vida**. Trad. Cristiano Florentino Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006.

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

NEMES, Ana. Fotografia: diafragma e obturador, os olhos da câmera. **Tecmundo**, 2011. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/internet/8354-fotografia-diafragma-e-obturador-os-olhos-da-camera.htm> Acesso em 13/04/2021.

PAGANINE, Carolina. **Tradução e Interpretação: uma perspectiva hermenêutica**. Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

PORTO, Luana Teixeira. O conto na visão de Julio Cortázar: atenção à criação literária, lugar de destaque para o leitor. **Revista Estação Literária**, v. 14, p. 111-120, dez. 2015.

PREGO, Omar. **O Fascínio das Palavras: entrevistas com Julio Cortázar** / Omar prego; tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

RAMOS-NOGUEIRA, Luis Carlos. **La traducción de la fraseología en la obra de Carlos Ruiz Zafon en par lingüístico español-portugués**. 2017. Tese (Linguística Geral e Teoria da Literatura) Universidade de Granada, Granada, 2017.

RAYUELA (novela). Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: [https://es.wikipedia.org/wiki/Rayuela_\(novela\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Rayuela_(novela)) Acesso em: 20/04/2021.

ROMERO, Felipe. Entrevista a Julio Cortázar. Youtube, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uBuEmMIIBPo&ab_channel=FelipeRomero Acesso em 11/02/2021.

SEI, Fabiano. **Tradizer**, 2018. Tradução e topônimos: divertido, mas complicado. Disponível em <https://fabianosei.com/traducao-e-toponimos-divertido-mas-complicado/> Acesso em 29/04/2021.

URIBE, Santiago Espinosa. **Rayuela: la ilusión del laberinto**. 2009. Dissertação (Estudos Literários) – Pontificia Universidade Javeriana, Bogotá, 2009.

WILLIAMS, Jenny; CHESTERMAN, Andrew. **The Map: a beginner's guide to doing research in Translation Studies**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2002.

YANNUCCI, Lisa; PALOMARES; Monique. Arroz con leche. **Mamas Lisa's Word**, 1996-2021. Disponível em: <https://www.mamalisa.com/?t=ss&p=1264> Acesso em 08/04/2021.

ZAVAGLIA, A., RENARD. C. M. C., JANCZUR, C. A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção. **Aletria**, v.25, n.2, Belo Horizonte, p. 331-352, 2015.

APÊNDICE

Texto Fonte	2º Texto Alvo
<p data-bbox="288 331 552 365">Las babas del diablo</p> <p data-bbox="225 409 783 768">Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos.</p> <p data-bbox="225 777 783 1870">Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección. Y no es un modo de decir. La perfección, sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Contax 1.1.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella -la mujer rubia- y las nubes. Pero de tonto sólo tengo la suerte, y sé que si me voy, esta Remington se quedará petrificada sobre la mesa con ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas movibles cuando no se mueven. Entonces tengo que escribir. Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que todo esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme (ahí pasa otra, con un borde gris) y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento, porque de alguna manera tengo que arrancar y he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo).</p> <p data-bbox="225 1879 783 2016">De repente me pregunto por qué tengo que contar esto, pero si uno empezara a preguntarse por qué hace todo lo que hace, si uno se preguntara</p>	<p data-bbox="871 331 1118 365">As Babas do Diabo</p> <p data-bbox="807 409 1366 768">Nunca se saberá como contar isto, se em primeira pessoa, ou em segunda, usando a terceira do plural, ou inventando continuamente formas que não servirão para nada. Se fosse possível dizer: eu viram a lua subir, ou, o fundo dos meus olhos nos doem, e, sobretudo assim, tu a mulher loira eram as nuvens que seguem correndo diante de meus teus seus nossos vossos seus rostros. Que diabos.</p> <p data-bbox="807 777 1366 1910">Posto a contar, se pudesse ir beber um chope por aí e que a máquina seguisse sozinha (porque escrevo à máquina), seria a perfeição. E não é um modo de dizer. A perfeição, sim, porque o obturador que tem que contar é também uma máquina (de outra espécie, uma Contax 1.1.2) e talvez pode ser que uma máquina saiba mais de outra máquina que eu, tu, ela - a mulher loira - e as nuvens. Mas de bobo só tenho a sorte, e sei que se eu for embora, esta Remington ficará petrificada sobre a mesa com esse ar de duplamente quietas que as coisas móveis têm quando não se movem. Então, tenho que escrever. Algum de nós tem que escrever, se é que tudo isso vai ser contado. Melhor que seja eu que estou morto, que estou menos comprometido que o resto; eu que não vejo mais que as nuvens e posso pensar sem me distrair, escrever sem me distrair (aí vai passando outra, com bordas cinzas) e lembrar-me sem me distrair, eu que estou morto (ou vivo, não se trata de enganar ninguém, logo será visto quando o momento chegar, porque de alguma maneira tenho que dar o pontapé inicial e iniciei por essa ponta, a de trás, a do começo, que, ao fim e ao cabo, é a melhor das pontas para quando se quer contar algo).</p> <p data-bbox="807 1919 1366 2016">De repente, me pergunto por que tenho que contar isto, mas se a gente começa a se perguntar por que faz tudo</p>

solamente por qué acepta una invitación a cenar (ahora pasa una paloma, y me parece que un gorrión) o por qué cuando alguien nos ha contado un buen cuento, en seguida empieza como una cosquilla en el estómago y no se está tranquilo hasta entrar en la oficina de al lado y contar a su vez el cuento; recién entonces uno está bien, está contento y puede volverse a su trabajo. Que yo sepa nadie ha explicado esto, de manera que lo mejor es dejarse de pudores y contar, porque al fin y al cabo nadie se avergüenza de respirar o de ponerse los zapatos; son cosas, que se hacen, y cuando pasa algo raro, cuando dentro del zapato encontramos una araña o al respirar se siente como un vidrio roto, entonces hay que contar lo que pasa, contarlo a los muchachos de la oficina o al médico. Ay, doctor, cada vez que respiro... Siempre contarlo, siempre quitarse esa cosquilla molesta del estómago.

Y ya que vamos a contarle pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo 7 de noviembre, justo un mes atrás. Uno baja cinco pisos y ya está en el domingo, con un sol insospechado para noviembre en París, con muchísimas ganas de andar por ahí, de ver cosas, de sacar fotos (porque éramos fotógrafos, soy fotógrafo). Ya sé que lo más difícil va a ser encontrar la manera de contarle, y no tengo miedo de repetirme. Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes, y a veces una paloma) o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad, y entonces no es la verdad salvo para mi estómago, para estas ganas de salir corriendo y acabar de alguna manera con esto, sea lo que fuere.

Vamos a contarle despacio, ya se irá viendo qué ocurre a medida que lo escribo. Si me sustituyen, si ya no sé qué decir, si se acaban las nubes y empieza alguna otra cosa (porque no puede ser que esto sea estar viendo continuamente nubes que pasan, y a veces una paloma), si algo de

que faz, se a gente se pergunta apenas por que aceita um convite para jantar (agora vai passando uma pomba, e acho que um pardal) ou por que quando alguém nos contou um bom conto, logo começa tipo uma cosquinha no estômago que não se tranquiliza até entrar no escritório ao lado e contar, por sua vez, o conto; aí então a gente sente bem, fica contente e pode voltar ao trabalho. Que eu saiba, ninguém explicou isso, de maneira que é melhor deixar de pudores e contar, porque, ao fim e ao cabo, ninguém se envergonha de respirar ou de calçar os sapatos; são coisas que se faz, e quando algo estranho acontece, quando dentro do sapato encontramos uma aranha, ou ao respirar a gente sente algo como um vidro quebrado, então é preciso contar o que acontece, contar aos rapazes do escritório ou ao médico. Ai, doutor, cada vez que respiro... Sempre contar, sempre se livrar dessa cosquinha incômoda do estômago.

E já que vamos contar, ponhamos um pouco de ordem, descemos as escadas desta casa até o domingo, sete de novembro, exatamente um mês atrás. A gente desce cinco andares e já está no domingo, com um sol inesperado para novembro em Paris, com muita vontade de andar por aí, de ver coisas, de tirar fotos (porque éramos fotógrafos, sou fotógrafo). Já sei que o mais difícil vai ser encontrar a forma de contar, e não tenho medo de me repetir. Vai ser difícil porque ninguém sabe bem quem é que está verdadeiramente contando, se sou eu ou isso que ocorreu, o que estou vendo (nuvens e, às vezes, uma pomba) ou se simplesmente conto uma verdade que é somente minha, e então não é a verdade, salvo para meu estômago, para esta vontade de sair correndo e acabar de alguma maneira com isso, seja lá o que for.

Vamos contar devagar, já vamos ver o que acontece à medida que eu escrevo. Se me substituírem, se eu já não souber o que dizer, se acabarem-se as nuvens e começa alguma outra coisa (porque não

todo eso... Y después del «si», ¿qué voy a poner, cómo voy a clausurar correctamente la oración? Pero si empiezo a hacer preguntas no contaré nada; mejor contar, quizá contar sea como una respuesta, por lo menos para alguno que lo lea.

Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas, salió del número 11 de la rue Monsieur LePrince el domingo 7 de noviembre del año en curso (ahora pasan dos más pequeñas, con los bordes plateados). Llevaba tres semanas trabajando en la versión al francés del tratado sobre recusaciones y recursos de José Norberto Allende, profesor en la Universidad de Santiago. Es raro que haya viento en París, y mucho menos un viento que en las esquinas se arremolinaba y subía castigando las viejas persianas de madera tras de las cuales sorprendidas señoras comentaban de diversas maneras la inestabilidad del tiempo en estos últimos años. Pero el sol estaba también ahí, cabalgando el viento y amigo de los gatos, por lo cual nada me impediría dar una vuelta por los muelles del Sena y sacar unas fotos de la Conserjería y la Sainte-Chapelle. Eran apenas las diez, y calculé que hacia las once tendría buena luz, la mejor posible en otoño; para perder tiempo derivé hasta la isla Saint-Louis y me puse a andar por el Quai d'Anjou, miré un rato el hotel de Lauzun, me recité unos fragmentos de Apollinaire que siempre me vienen a la cabeza cuando paso delante del hotel de Lauzun (y eso que debería acordarme de otro poeta, pero Michel es un porfiado), y cuando de golpe cesó el viento y el sol se puso por lo menos dos veces más grande (quiero decir más tibio, pero en realidad es lo mismo), me senté en el parapeto y me sentí terriblemente feliz en la mañana del domingo.

Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños, pues exige disciplina, educación estética, buen

pode ser que isto seja estar vendo continuamente as nuvens que passam, e às vezes uma pomba), se algo de tudo isso... E depois do “se”, o que vou por, como vou encerrar corretamente a oração? Mas se começo a fazer perguntas, não contarei nada; melhor contar, quizá contar seja como uma resposta, pelo menos para alguém que a leia.

Roberto Michel, franco-chileno, tradutor e fotógrafo aficionado nas horas vagas, saiu do número 11 da Rue Monsieur LePrince no domingo 7 de novembro do ano em curso (agora vão passando duas menores, com as bordas prateadas). Levava três semanas trabalhando na versão ao francês do tratado sobre recusas e recursos de José Norberto Allende, professor da Universidade de Santiago. É estranho que haja vento em Paris, e muito menos um vento que nas esquinas fazia redemoinhos e subia castigando as velhas persianas de madeira atrás das quais surpreendidas senhoras comentavam de diversas maneiras sobre a instabilidade do tempo nesses últimos anos. Mas o sol estava bem aí, cavalgando o vento e amigo dos gatos, motivo pelo qual nada me impediria de dar uma volta pelos cais do Sena e tirar umas fotos da Conciergerie e da Sainte-Chapelle. Era apenas dez horas da manhã e calculei que até as onze teria boa luz, a melhor possível no outono; para matar o tempo encaminhei-me até a ilha de Saint-Louis e me pus a andar pelo Quai d'Anjou, fitei por um tempo o hotel de Lauzun, recitei uns fragmentos de Apollinaire que sempre me vêm à cabeça quando passo em frente do hotel de Lauzun (e isso porque eu deveria me lembrar de outro poeta, mas Michel é um teimoso), e quando de repente cessou o vento e o sol se pôs pelo menos duas vezes maior (quero dizer, mais morno, mas na realidade é o mesmo), sentei no parapeito e me senti terrivelmente feliz na manhã de domingo.

Entre as muitas maneiras de combater o nada, uma das melhores é tirar fotografias, atividade que deveria ser

ojo y dedos seguros. No se trata de estar acechando la mentira como cualquier reporter, y atrapar la estúpida silueta del personajón que sale del número 10 de Downing Street, pero de todas maneras cuando se anda con la cámara hay como el deber de estar atento, de no perder ese brusco y delicioso rebote de un rayo de sol en una vieja piedra, o la carrera trenzas al aire de una chiquilla que vuelve con un pan o una botella de leche. Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa (ahora pasa una gran nube casi negra), pero no desconfiaba, sabedor de que le bastaba salir sin la Contax para recuperar el tono distraído, la visión sin encuadre, la luz sin diafragma ni 1/250. Ahora mismo (qué palabra, ahora, qué estúpida mentira) podía quedarme sentado en el pretil sobre el río, mirando pasar las pinazas negras y rojas, sin que se me ocurriera pensar fotográficamente las escenas, nada más que dejándome ir en el dejarse ir de las cosas, corriendo inmóvil con el tiempo. Y ya no soplabla viento.

Después seguí por el Quai de Bourbon hasta llegar a la punta de la isla, donde la íntima placita (íntima por pequeña y no por recatada, pues da todo el pecho al río y al cielo) me gusta y me regusta. No había más que una pareja y, claro, palomas; quizá alguna de las que ahora pasan por lo que estoy viendo. De un salto me instalé en el parapeto y me dejé envolver y atar por el sol, dándole la cara, las orejas, las dos manos (guardé los guantes en el bolsillo). No tenía ganas de sacar fotos, y encendí un cigarrillo por hacer algo; creo que en el momento en que acercaba el fósforo al tabaco vi por primera vez al muchachito.

Lo que había tomado por una pareja se parecía mucho más a un chico con su madre, aunque al mismo tiempo me daba cuenta de que no era un chico con su madre, de que era una pareja en el sentido que damos siempre a las parejas cuando las vemos apoyadas en los parapetos o

ensinada cedo às crianças, pois exige disciplina, educação estética, olho bom e dedos seguros. Não se trata de ficar espreitando a mentira como qualquer repórter, e capturar a estúpida silhueta do grande personagem que sai do número 10 da Downing Street, mas, de qualquer forma, quando a gente anda com uma câmera, existe um tipo de dever de estar atento, de não perder esse brusco e delicioso reflexo de um raio de sol em uma velha pedra, ou a corrida de uma menininha com as tranças ao vento voltando com um pão ou uma garrafa de leite. Michel sabia que o fotógrafo opera sempre como uma permutação de seu modo pessoal de ver o mundo enquanto a câmera lhe impõe insidiosa (agora vai passando uma grande nuvem quase preta), mas não desconfiava, sabendo que bastava sair sem a Contax para recuperar o tom distraído, a visão sem enquadramento, a luz sem diafragma nem 1/250. Agora mesmo (que palavra, agora, que estúpida mentira) eu podia ficar sentado na mureta sobre o rio, olhando passar as embarcações pretas e vermelhas, sem que me ocorresse pensar nas cenas fotograficamente, apenas me deixando ir pelo deixar-se ir das coisas, correndo imóvel com o tempo. E o vento já não soprava.

Depois, segui pelo Quai de Bourbon até chegar à ponta da ilha, onde há uma íntima pracinha (íntima por ser pequena e não por ser recatada, pois está de peito aberto ao rio e ao céu), que eu gosto – gosto muito. Não havia ninguém além de um casal e, claro, pombas, talvez alguma das que estou vendo passar agora. Num salto, instalei-me no parapeito e me deixei envolver e atar pelo sol, dando-lhe a cara, as orelhas, as mãos (guardei as luvas no bolso). Não estava com vontade de tirar fotos, e acendi um cigarro para fazer alguma coisa; creio que no momento que aproximava o fósforo do cigarro, vi pela primeira vez o rapazinho.

O que eu havia tomado por um casal parecia ser muito mais um garoto com sua mãe, ainda que, ao mesmo tempo, eu

abrazadas en los bancos de las plazas. Como no tenía nada que hacer me sobraba tiempo para preguntarme por qué el muchachito estaba tan nervioso, tan como un potrillo o una liebre, metiendo las manos en los bolsillos, sacando en seguida una y después la otra, pasándose los dedos por el pelo, cambiando de postura, y sobre todo por qué tenía miedo, pues eso se lo adivinaba en cada gesto, un miedo sofocado por la vergüenza, un impulso de echarse atrás que se advertía como si su cuerpo es tuviera al borde de la huida, con teniéndose en un último y lastimoso decoro.

Tan claro era todo eso, ahí a cinco metros -y estábamos solos contra el parapeto, en la punta de la isla-, que al principio el miedo del chico no me dejó ver bien a la mujer rubia. Ahora, pensándolo, la veo mucho mejor en ese primer momento en que le leí la cara (de golpe había girado como una veleta de cobre, y los ojos, los ojos estaban ahí), cuando comprendí vagamente lo que podía estar ocurriéndole al chico y me dije que valía la pena quedarse y mirar (el viento se llevaba las palabras, los apenas murmullos). Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía, en tanto que oler, o (pero Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a gusto). De todas maneras, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena. Y, claro, todo esto es más bien difícil.

Del chico recuerdo la imagen antes que el verdadero cuerpo (esto se entenderá después), mientras que ahora estoy seguro que de la mujer recuerdo mucho mejor su cuerpo que su imagen. Era delgada y esbelta, dos palabras injustas para decir lo que era, y vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso. Todo el viento de esa mañana (ahora soplaba apenas, y no hacía frío) le había pasado

comprendía que não se tratava de um filho com sua mãe, que era um casal no sentido que damos sempre aos casais quando os vemos apoiados nos parapeitos e abraçados nos bancos das praças. Como eu não tinha nada para fazer e me sobrava tempo para me indagar o porquê do rapazinho estar tão nervoso, tanto como um potrinho ou uma lebre, enfiando as mãos nos bolsos, tirando em seguida, uma e depois a outra, passando os dedos pelos cabelos, mudando de postura, e, sobretudo, por que estava com medo, pois isso era possível adivinhar em cada gesto, um medo sufocado pela vergonha, um impulso de jogar-se para trás que se percebia como se seu corpo estivesse à beira da fuga, contendo-se em um último e doloroso decoro.

Tão claro era tudo isso, ali a cinco metros – e estávamos sós contra o parapeito, na ponta da ilha – que a princípio o medo do rapaz não me deixou ver bem a mulher loira. Agora, pensando bem, vejo-a muito melhor nesse primeiro momento que li seu rosto (de repente havia se girado como um cata-vento de cobre, e os olhos, os olhos estavam ali), quando compreendi vagamente o que podia estar acontecendo com o rapaz e falei a mim mesmo que valia a pena ficar e olhar (o vento levava as palavras, os quase murmúrios). Creio que sei olhar, se é que sei alguma coisa, e que todo olhar exala falsidade, porque é o que nos atira mais para fora de nós mesmos, sem a menor garantia, ao passo que cheirar, ou (mas Michel se bifurca facilmente, não se deve deixá-lo declamar à vontade). De qualquer maneira, se de antemão já se prevê a falsidade, olhar se torna possível; bastando talvez escolher bem entre o olhar e o olhado, despir as coisas de tanta roupa alheia. E, claro, tudo isso é bem mais difícil.

Do rapaz, lembro-me antes da aparência do que do verdadeiro corpo (isso se entenderá depois), enquanto que agora me lembro, com certeza, muito melhor do corpo da mulher do que de sua aparência.

por el pelo rubio que recortaba su cara blanca y sombría -dos palabras injustas- y dejaba al mundo de pie y horriblemente solo delante de sus ojos negros, sus ojos que caían sobre las cosas como dos águilas, dos saltos al vacío, dos ráfagas de fango verde. No describo nada, trato más bien de entender. Y he dicho dos ráfagas de fango verde.

Seamos justos, el chico estaba bastante bien vestido y llevaba unos guantes amarillos que yo hubiera jurado que eran de su hermano mayor, estudiante de derecho o ciencias sociales; era gracioso ver los dedos de los guantes saliendo del bolsillo de la chaqueta. Largo rato no le vi la cara, apenas un perfil nada tonto -pájaro azorado, ángel de Fra Filippo, arroz con leche- y una espalda de adolescente que quiere hacer judo y que se ha peleado un par de veces por una idea o una hermana. Al filo de los catorce, quizá de los quince, se le adivinaba vestido y alimentado por sus padres, pero sin un centavo en el bolsillo, teniendo que deliberar con los camaradas antes de decidirse por un café, un coñac, un atado de cigarrillos. Andaría por las calles pensando en las condiscípulas, en lo bueno que sería ir al cine y ver la última película, o comprar novelas o corbatas o botellas de licor con etiquetas verdes y blancas. En su casa (su casa sería respetable, sería almuerzo a las doce y paisajes románticos en las paredes, con un oscuro recibimiento y un paraguero de caoba al lado de la puerta) llovería despacio el tiempo de estudiar, de ser la esperanza de mamá, de parecerse a papá, de escribir a la tía de Avignon. Por eso tanta calle, todo el río para él (pero sin un centavo) y la ciudad misteriosa de los quince años, con sus signos en las puertas, sus gatos estremecedores, el cartucho de papas fritas a treinta francos, la revista pornográfica doblada en cuatro, la soledad como un vacío en los bolsillos, los encuentros felices, el fervor por tanta cosa incomprendida pero iluminada por un amor total, por la disponibilidad parecida

Era magra e esbelta, duas palavras injustas para descrevê-la, e vestia um casaco de pele quase preto, quase comprido, quase bonito. Todo o vento dessa manhã (agora mal soprava, e não fazia frio) havia passado por seu cabelo loiro que recortava seu rosto branco e sombrio – duas palavras injustas – e deixava o mundo de pé e horrivelmente sozinho diante de seus olhos pretos, seus olhos que caíam sobre as coisas como duas águias, dois saltos no vazio, duas rajadas de lodo verde. Não descrevo nada, trato mais de entender melhor. E eu disse duas rajadas de lodo verde.

Sejamos justos, o rapaz estava bastante bem vestido e usava umas luvas amarelas que eu poderia jurar que eram de seu irmão mais velho, estudante de direito ou ciências sociais; era engraçado ver os dedos das luvas saindo do bolso do blazer. Por um longo tempo não vi seu rosto, apenas um perfil nada vaidoso – pássaro perplexo, anjo de Fra Filippo, cantiga infantil – e as costas de um adolescente que quer fazer judô e que já brigou algumas vezes por uma ideia ou pela irmã. À beira dos quatorze, talvez quinze, provavelmente vestido e alimentado por seus pais, mas sem um centavo no bolso, tendo que deliberar com os amigos antes de se decidir por um café, um conhaque, um maço de cigarros. Talvez andasse pelas ruas pensando nas colegas de estudo, em como seria bom ir ao cinema e ver o último lançamento, ou comprar romances ou gravatas ou garrafas de licor com rótulos verdes e brancos. Em casa, (a casa dele devia ser respeitável, com o almoço servido às doze, com paisagens românticas nas paredes, com um hall de entrada escuro e um porta guarda-chuva de mogno ao lado da porta) cairia devagar o tempo de estudar, de ser a esperança da mamãe, de se parecer com o papai, de escrever à tia de Avignon. Por isso, tantas ruas, todo o rio para ele (mas sem um centavo) e a cidade misteriosa dos quinze anos, com seus símbolos nas portas, seus gatos assustadores, o saco de batatas fritas a 30

al viento y a las calles.

Esta biografía era la del chico y la de cualquier chico, pero a éste lo veía ahora aislado, vuelto único por la presencia de la mujer rubia que seguía hablándole. (Me cansa insistir, pero acaban de pasar dos largas nubes desflecadas. Pienso que aquella mañana no miré ni una sola vez el cielo, porque tan pronto presentí lo que pasaba con el chico y la mujer no pude más que mirarlos y esperar, mirarlos y...). Resumiendo, el chico estaba inquieto y se podía adivinar sin mucho trabajo lo que acababa de ocurrir pocos minutos antes, a lo sumo media hora. El chico había llegado hasta la punta de la isla, vio a la mujer y la encontró admirable. La mujer esperaba eso porque estaba ahí para esperar eso, o quizá el chico llegó antes y ella lo vio desde un balcón o desde un auto, y salió a su encuentro, provocando el diálogo con cualquier cosa, segura desde el comienzo de que él iba a tenerle miedo y a querer escaparse, y que naturalmente se quedaría, engallado y hosco, fingiendo la veteranía y el placer de la aventura. El resto era fácil porque estaba ocurriendo a cinco metros de mí y cualquiera hubiese podido medir las etapas del juego, la esgrima irrisoria; su mayor encanto no era su presente, sino la previsión del desenlace. El muchacho acabaría por pretextar una cita, una obligación cualquiera, y se alejaría tropezando y confundido, queriendo caminar con desenvoltura, desnudo bajo la mirada burlona que lo seguiría hasta el final. O bien se quedaría, fascinado o simplemente incapaz de tomar la iniciativa, y la mujer empezaría a acariciarle la cara, a despeinarlo, hablándole ya sin voz, y de pronto lo tomaría del brazo para llevárselo, a menos que él, con una desazón que quizá empezara a teñir el deseo, el riesgo de la aventura, se animase a pasarle el brazo por la cintura y a besarla. Todo esto podía ocurrir, pero aún no ocurría, y perversamente Michel esperaba, sentado en el pretil, aprontando casi sin darse cuenta la cámara para sacar una foto

francos, a revista pornográfica dobrada em quatro, a solidão como um vazio nos bolsos, os encontros felizes, o fervor por tanta coisa incompreendida, mas iluminada por um amor total e pela disponibilidade parecida com o vento e com as ruas.

Esta era a biografia do rapaz, e de qualquer rapaz, mas eu via este agora isolado, tornado único pela presença da mulher loira que seguia falando com ele. (Lamento insistir, mas acabam de passar duas nuvens compridas puídas. Acho que naquela manhã não olhei nem uma vez para o céu, porque, assim que pressenti o que estava acontecendo com o rapaz e a mulher, não pude fazer nada além de olhar para eles e esperar, olhar e...). Resumindo, o rapaz estava inquieto e dava para adivinhar sem muito trabalho o que acabara de acontecer poucos minutos antes, no máximo meia hora. O rapaz havia chegado até a ponta da ilha, viu a mulher e a achou admirável. A mulher esperava por isso, porque estava ali para esperar por isso, ou talvez o rapaz tenha chegado antes, e ela o viu de uma sacada ou de um carro, e saiu a seu encontro, provocando o diálogo com qualquer assunto, certa desde o princípio de que ele ia sentir medo dela e vontade de escapar, e que naturalmente ficaria – arrogante e ríspido – fingindo-se veterano e prazeroso pela aventura. O resto era fácil porque estava acontecendo a cinco metros de mim e qualquer um poderia medir as etapas do jogo, a esgrima irrisória; seu maior encanto não era o presente, mas a previsão do desenlace. O rapaz acabaria usando como pretexto um compromisso, uma obrigação qualquer, e se distanciaria tropezando e confuso, querendo caminhar com desenvoltura, despido sob o olhar debochado que o seguiria até o final. Ou até ficaria, sentindo fascínio ou simplesmente incapacidade de tomar a iniciativa; e a mulher começaria a acariciar seu rosto, a despenteá-lo, falando já sem voz, e de repente tomaria ele pelo braço para levá-lo, a menos que ele, com uma

pintoresca en un rincón de la isla con una pareja nada común hablando y mirándose.

Curioso que la escena (la nada, casi: dos que están ahí, desigualmente jóvenes) tuviera como un aura inquietante. Pensé que eso lo ponía yo, y que mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad. Me hubiera gustado saber qué pensaba el hombre del sombrero gris sentado al volante del auto detenido en el muelle que lleva a la pasarela, y que leía el diario o dormía. Acababa de descubrirlo porque la gente dentro de un auto detenido casi desaparece, se pierde en esa mísera jaula privada de la belleza que le dan el movimiento y el peligro. Y sin embargo el auto había estado ahí todo el tiempo, formando parte (o deformando esa parte) de la isla. Un auto: como decir un farol de alumbrado, un banco de plaza. Nunca el viento, la luz del sol, esas materias siempre nuevas para la piel y los ojos, y también el chico y la mujer, únicos, puestos ahí para alterar la isla, para mostrármela de otra manera. En fin, bien podía suceder que también el hombre del diario estuviera atento a lo que pasaba y sintiera como yo ese regusto maligno de toda expectativa. Ahora la mujer había girado suavemente hasta poner al muchachito entre ella y el parapeto, los veía casi de perfil y él era más alto, pero no mucho más alto, y sin embargo ella lo sobraba, parecía como cernida sobre él (su risa, de repente, un látigo de plumas), aplastándolo con sólo estar ahí, sonreír, pasear una mano por el aire. ¿Por qué esperar más? Con un diafragma dieciséis, con un encuadre donde no entrara el horrible auto negro, pero sí ese árbol, necesario para quebrar un espacio demasiado gris...

Levanté la cámara, fingí estudiar un enfoque que no los incluía, y me quedé al acecho, seguro de que atraparía por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompasa pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción

inquietude que já começara a tingir o desejo, o risco da aventura, animasse a passar o braço em sua cintura e beijá-la. Tudo isso poderia ocorrer, mas ainda não ocorria, e perversamente Michel esperava sentado na mureta, preparando, quase sem se dar conta, a câmera para tirar uma foto pitoresca num rincão da ilha com um casal nada comum conversando e se entreolhando.

Era curioso que a cena (o nada, quase: duas pessoas que estavam ali, desigualmente jovens) tivesse uma espécie de aura inquietante. Pensei que isso era colocado por mim, e que a minha foto, se eu a tirasse, restituiria as coisas a sua tola verdade. Eu teria gostado de saber o que pensava o homem de chapéu cinza sentado ao volante do carro parado no cais que leva à passarela, que estava lendo o jornal ou dormindo. Acabava de descobri-lo, porque as pessoas dentro de um carro parado quase sempre desaparecem, perdem-se nessa mísera jaula privada da beleza dada pelo movimento e pelo perigo. E, não obstante, o carro tinha estado ali o tempo todo, formando parte (ou deformando essa parte) da ilha. Um carro: da mesma forma um poste de luz, um banco de praça. Nunca o vento, a luz do sol, essas matérias sempre novas para a pele e para os olhos, e também o rapaz e a mulher, únicos, colocados ali para alterar a ilha, para que me fosse mostrada de outro jeito. Enfim, bem podia ser que o homem do jornal também estivesse atento ao que acontecia e sentiria, assim como eu, esse sabor maligno de toda expectativa. Agora, a mulher havia girado suavemente até colocar o rapazinho entre ela e o parapeito, eu os via quase de perfil, e ele era mais alto, mas não muito mais alto, e, no entanto, ela aparentava maior, parecia que estava erguida sobre ele (sua risada, de repente, um chicote de plumas), esmagando-o somente por estar ali, por sorrir, por passear uma mão pelo ar. Por que esperar mais? Com um diafragma dezesseis, com um enquadramento onde não entrasse o horrível carro preto, mas

esencial. No tuve que esperar mucho. La mujer avanzaba en su tarea de maniatar suavemente al chico, de quitarle fibra a fibra sus últimos restos de libertad, en una lentísima tortura deliciosa. Imaginé los finales posibles (ahora asoma una pequeña nube espumosa, casi sola en el cielo), preví la llegada a la casa (un piso bajo probablemente, que ella saturaría de almohadones y de gatos) y sospeché el azoramiento del chico y su decisión desesperada de disimularlo y de dejarse llevar fingiendo que nada le era nuevo. Cerrando los ojos, si es que los cerré, puse en orden la escena, los besos burlones, la mujer rechazando con dulzura las manos que pretenderían desnudarla como en las novelas, en una cama que tendría un edredón lila, y obligándolo en cambio a dejarse quitar la ropa, verdaderamente madre e hijo bajo una luz amarilla de opalinas, y todo acabaría como siempre, quizá, pero quizá todo fuera de otro modo, y la iniciación del adolescente no pasara, no la dejaran pasar, de un largo proemio donde las torpezas, las caricias exasperantes, la carrera de las manos se resolviera quién sabe en qué, en un placer por separado y solitario, en una petulante negativa mezclada con el arte de fatigar y desconcertar tanta inocencia lastimada. Podía ser así, podía muy bien ser así; aquella mujer no buscaba un amante en el chico, y a la vez se lo adueñaba para un fin imposible de entender si no lo imaginaba como un juego cruel, deseo de desear sin satisfacción, de excitarse para algún otro, alguien que de ninguna manera podía ser ese chico.

Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes. Pero esa mujer invitaba a la invención, dando quizá las claves suficientes para acertar con la verdad. Antes de que se fuera, y ahora que llenaría mi recuerdo durante muchos días, porque soy propenso a la rumia, decidí no perder un momento más. Metí todo en el visor

sim essa árvore, necessária para quebrar um espaço demasiadamente cinza...

Levantei a câmara, fingi estudar um enfoque que não os incluía, e fiquei à espreita, certo de que captaria por fim o gesto revelador, a expressão que resume tudo, a vida que o movimento mede com um compasso, mas é destruída com uma imagem rígida ao seccionar o tempo, se não escolhermos a imperceptível fração essencial. Não tive que esperar muito. A mulher avançava em sua tarefa de maniatar suavemente ao rapaz, de tirar fibra por fibra seus últimos restos de liberdade, em uma lentíssima tortura deliciosa. Imaginei os finais possíveis (agora se aproxima uma pequena nuvem espumosa, quase sozinha no céu), previ a chegada em casa (um andar baixo provavelmente, que ela saturaria de almofadas e gatos) e suspeitei do susto do rapaz e de sua decisão desesperada de dissimular e deixar-se levar fingindo que nada lhe era novo. Fechando os olhos, se é que os fechei, pus a cena em ordem, os beijos brincalhões, a mulher docemente rechaçando as mãos que pretendiam despi-la como nos romances, numa cama com um edredom lilás, e em troca obrigando-o a deixar que lhe tirasse a roupa, verdadeiramente mãe e filho sob uma luz amarela de opalina, e tudo se acabaria como sempre, talvez, mas talvez tudo fosse de outro modo, e a iniciação do adolescente não passasse, não deixariam que passasse de uma longa preliminar na qual as torpezas, as carícias exasperantes, o correr das mãos se resolveria sabe-se lá como, talvez em um prazer separado e solitário, numa petulante negativa misturada com a arte de fatigar e desconcertar tanta inocência machucada. Podia ser assim, podia muito bem ser assim; aquela mulher não buscava um amante no rapaz, ao passo que se apoderava dele para um fim impossível de entender sem que se imaginasse aquilo como um jogo cruel, desejo de desejar sem satisfação, de se excitar para outro, alguém que de nenhuma maneira poderia ser esse

(con el árbol, el pretil, el sol de las once) y tomé la foto. A tiempo para comprender que los dos se habían dado cuenta y que me estaban mirando, el chico sorprendido y como interrogante, pero ella irritada, resueltamente hostiles su cuerpo y su cara que se sabían robados, ignominiosamente presos en una pequeña imagen química.

Lo podría contar con mucho detalle, pero no vale la pena. La mujer habló de que nadie tenía derecho a tomar una foto sin permiso, y exigió que le entregara el rollo de película. Todo esto con una voz seca y clara, de buen acento de París, que iba subiendo de color y de tono a cada frase. Por mi parte se me importaba muy poco darle o no el rollo de película, pero cualquiera que me conozca sabe que las cosas hay que pedírmelas por las buenas. El resultado es que me limité a formular la opinión de que la fotografía no sólo no está prohibida en los lugares públicos, sino que cuenta con el más decidido favor oficial y privado. Y mientras se lo decía gozaba socarronamente de cómo el chico se replegaba, se iba quedando atrás -con sólo no moverse- y de golpe (parecía casi increíble) se volvía y echaba a correr, creyendo el pobre que caminaba y en realidad huyendo a la carrera, pasando al lado del auto, perdiéndose como un hilo de la Virgen en el aire de la mañana.

Pero los hilos de la Virgen se llaman también babas del diablo, y Michel tuvo que aguantar minuciosas imprecaciones, oírse llamar entrometido e imbécil, mientras se esmeraba deliberadamente en sonreír y declinar, con simples movimientos de cabeza, tanto envío barato. Cuando empezaba a cansarme, oí golpear la portezuela de un auto. El hombre del sombrero gris estaba ahí, mirándonos. Sólo entonces comprendí que jugaba un papel en la comedia.

Empezó a caminar hacia nosotros, llevando en la mano el diario que había pretendido leer. De lo que mejor me

rapaz.

Michel é culpado de literatura, de fabricações irreais. O que mais gosta é de imaginar exceções, indivíduos fora da espécie, monstros nem sempre repugnantes. Mas essa mulher era um convite à invenção, dando talvez as pistas suficientes para chegar à verdade. Antes que fosse embora, e agora que preencheria minha memória durante muitos dias, porque sou propenso à ruminação, decidi não perder nem mais um momento. Enfie tudo do visor (com a árvore, a mureta, o sol das onze) e tirei a foto. A tempo para compreender que os dois haviam notado e que estavam me olhando, o rapaz surpreso e tipo interrogante, ela, em contraponto, irritada, seu corpo e seu rosto decididamente hostis porque sabiam que foram roubados, ignominiosamente presos em uma pequena imagem química.

Poderia descrever tudo detalhadamente, mas não vale a pena. A mulher disse que ninguém tinha direito de tirar uma foto sem permissão, e exigiu que eu lhe entregasse o rolo de filme. Tudo isso com uma voz seca e clara, com bom sotaque de Paris, que ia subindo de cor e tom a cada frase. De minha parte, pouco me importava entregar-lhe o rolo de filme ou não, mas qualquer um que me conheça sabe que deve me pedir as coisas com jeito. O resultado é que me limitei a formular a opinião de que a fotografia não só é permitida em lugares públicos, bem como conta com decidido benefício oficial e privado. E, enquanto eu dizia isso, desfrutava dissimuladamente da forma como o rapaz se esquivava, ia chegando para trás – sem se mover – e, de repente (parecia quase incrível) voltava e se punha a correr, acreditando o coitado que caminhava, enquanto na realidade estava fugindo às pressas, passando ao lado do carro, perdendo-se como um fio da Virgem¹⁸ no ar da manhã.

Mas os fios da Virgem também são

¹⁸ Trata-se de fios de teia de aranha que pequenas espécies lançam para se transportar, utilizando a ação do vento ou de correntes térmicas, chamados de “*hilos de la Virgen*” ou “*babas del diablo*”.

acuerdo es de la mueca que le ladeaba la boca, le cubría la cara de arrugas, algo cambiaba de lugar y forma porque la boca le temblaba y la mueca iba de un lado a otro de los labios como una cosa independiente y viva, ajena a la voluntad. Pero todo el resto era fijo, payaso enharinado u hombre sin sangre, con la piel apagada y seca, los ojos metidos en lo hondo y los agujeros de la nariz negros y visibles, más negros que las cejas o el pelo o la corbata negra. Caminaba cautelosamente, como si el pavimento le lastimara los pies; le vi zapatos de charol, de suela tan delgada que debía acusar cada aspereza de la calle. No sé por qué me había bajado del pretil, no sé bien por qué decidí no darles la foto, negarme a esa exigencia en la que adivinaba miedo y cobardía. El payaso y la mujer se consultaban en silencio: hacíamos un perfecto triángulo insoportable, algo que tenía que romperse con un chasquido. Me les reí en la cara y eché a andar, supongo que un poco más despacio que el chico. A la altura de las primeras casas, del lado de la pasarela de hierro, me volví a mirarlos. No se movían, pero el hombre había dejado caer el diario; me pareció que la mujer, de espaldas al parapeto, paseaba las manos por la piedra, con el clásico y absurdo gesto del acosado que busca la salida.

Lo que sigue ocurrió aquí, casi ahora mismo, en una habitación de un quinto piso. Pasaron varios días antes de que Michel revelara las fotos del domingo; sus tomas de la Conserjería y de la Sainte-Chapelle eran lo que debían ser. Encontró dos o tres enfoques de prueba ya olvidados, una mala tentativa de atrapar un gato asombrosamente encaramado en el techo de un mingitorio callejero, y también la foto de la mujer rubia y el adolescente. El negativo era tan bueno que preparó una ampliación; la ampliación era tan buena que hizo otra mucho más grande, casi como un afiche. No se le ocurrió (ahora se lo pregunta y se lo pregunta) que sólo las fotos de la Conserjería merecían tanto

chamados de babas do diabo, e Michel teve que aguentar minuciosas súplicas, ouvir ser chamado de intrometido e imbecil, enquanto se esmerava deliberadamente em sorrir e declinar, com simples movimento de cabeça, tanta banalidade. Quando eu começava a me cansar, ouvi a portinhola de um carro batendo. O homem de chapéu cinza estava ali, olhando para nós. Só então compreendi que ele desempenhava um papel nessa comédia.

Começou a caminhar em nossa direção, segurando na mão o jornal que tinha pretendido ler. O que mais me lembro é da careta que contornava sua boca, cobria sua cara de rugas, algo que mudava de forma e lugar porque a boca tremia e a careta ia de um lado a outro dos lábios como uma coisa independente e viva, alheia a sua vontade. Mas todo o resto era fixo, palhaço enfarinhado ou homem sem sangue, com a pele apagada e seca, os olhos enfiados no fundo e os buracos do nariz negros e visíveis, mais escuros que as sobrancelhas ou os cabelos ou a gravata preta. Caminhava cautelosamente, como se o pavimento machucasse seus pés; vi seus sapatos de verniz, de sola tão fina que devia acusar cada aspereza da rua. Não sei por que eu havia descido da mureta, não sei bem por que decidi não entregar a foto, negando a essa exigência que supunha medo e covardia. O palhaço e a mulher se consultavam em silêncio: formávamos um perfeito triângulo insuportável, algo que precisava se romper com um estalo. Rindo na cara deles, comecei a andar, suponho que um pouco mais devagar que o rapaz. Na altura das primeiras casas, do lado da passarela de ferro, voltei a fitá-los. Não se moviam, mas o homem havia deixado cair o jornal; parecia que a mulher, de costas para o parapeito, passeava as mãos pela pedra, com o clássico e absurdo gesto do acosado que busca a saída.

O que se segue aconteceu aqui, quase agora mesmo, num quarto dum quinto andar. Passaram-se vários dias antes que

<p>trabajo. De toda la serie, la instantánea en la punta de la isla era la única que le interesaba; fijó la ampliación en una pared del cuarto, y el primer día estuvo un rato mirándola y acordándose, en esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la perdida realidad; recuerdo petrificado, como toda foto, donde nada faltaba, ni siquiera y sobre todo la nada, verdadera fijadora de la escena. Estaba la mujer, estaba el chico, rígido el árbol sobre sus cabezas, el cielo tan fijo como las piedras del parapeto, nubes y piedras confundidas en una sola materia inseparable (ahora pasa una con bordes afilados, corre como en una cabeza de tormenta). Los dos primeros días acepté lo que había hecho, desde la foto en sí hasta la ampliación en la pared, y no me pregunté siquiera por qué interrumpía a cada rato la traducción del tratado de José Norberto Allende para reencontrar la cara de la mujer, las manchas oscuras en el pretil. La primera sorpresa fue estúpida; nunca se me había ocurrido pensar que cuando miramos una foto de frente, los ojos repiten exactamente la posición y la visión del objetivo; son esas cosas que se dan por sentadas y que a nadie se le ocurre considerar. Desde mi silla, con la máquina de escribir por delante, miraba la foto ahí a tres metros, y entonces se me ocurrió que me había instalado exactamente en el punto de mira del objetivo. Estaba muy bien así; sin duda era la manera más perfecta de apreciar una foto, aunque la visión en diagonal pudiera tener sus encantos y aun sus descubrimientos. Cada tantos minutos, por ejemplo cuando no encontraba la manera de decir en buen francés lo que José Alberto Allende decía en tan buen español, alzaba los ojos y miraba la foto; a veces me atraía la mujer, a veces el chico, a veces el pavimento donde una hoja seca se había situado admirablemente para valorizar un sector lateral. Entonces descansaba un rato de mi trabajo, y me incluía otra vez con gusto en aquella mañana que empapaba la foto, recordaba irónicamente la imagen colérica</p>	<p>Michel revelasse as fotos do domingo; aquelas tiradas da Conciergerie e da Sainte-Chapelle eram o que deveria ser. Encontrou dois ou três enfoques de teste já esquecidos, uma tentativa ruim de apanhar um gato assustadoramente trepado no teto de um mictório público, e também a foto da mulher loira e do adolescente. O negativo era tão bom que preparou uma ampliação; a ampliação era tão boa que fez outra muito maior, quase como um pôster. Não lhe havia passado pela cabeça (agora se pergunta e se pergunta) que só as fotos da Conciergerie mereciam tanto trabalho. De toda a série, a instantânea na ponta da ilha era a única que lhe interessava; fixou a ampliação numa parede do quarto, e no primeiro dia passou um tempo olhando-a e se lembrando, nessa operação comparativa e melancólica da recordação frente à realidade perdida; recordação petrificada, como toda foto, onde nada faltava, nem sequer – e sobretudo – o nada, verdadeiro fixador da cena. Estava a mulher, estava o rapaz, a árvore rígida sobre suas cabeças, o céu tão fixo como as pedras do parapeito, nuvens e pedras mescladas em uma só matéria inseparável (agora vai passando uma com as bordas afiadas, corre como num temporal). Nos dois primeiros dias, aceitei o que tinha feito, desde a foto em si até a ampliação na parede, e não me perguntei sequer porque eu interrompia de tempo em tempo a tradução do tratado de José Norberto Allende para reencontrar o rosto da mulher, as manchas escuras na mureta. A primeira surpresa foi estúpida; nunca havia parado para pensar que, quando olhamos uma foto de frente, os olhos repetem exatamente a posição e a visão da objetiva; são essas coisas entendidas por favas contadas, e que ninguém pára para considerar. Desde minha cadeira, com a máquina de escrever na minha frente, olhava a foto ali a três metros, e então percebi que eu havia me instalado exatamente no ponto da mira da objetiva. Estava muito bem assim; sem dúvida era a maneira mais perfeita de apreciar uma foto, ainda que a visão</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

de la mujer reclamándome la fotografía, la fuga ridícula y patética del chico, la entrada en escena del hombre de la cara blanca. En el fondo estaba satisfecho de mí mismo; mi partida no había sido demasiado brillante, pues si a los franceses les ha sido dado el don de la pronta respuesta, no veía bien por qué había optado por irme sin una acabada demostración de privilegios, prerrogativas y derechos ciudadanos. Lo importante, lo verdaderamente importante era haber ayudado al chico a escapar a tiempo (esto en caso de que mis teorías fueran exactas, lo que no estaba suficientemente probado, pero la fuga en sí parecía demostrarlo). De puro entrometido le había dado oportunidad de aprovechar al fin su miedo para algo útil; ahora estaría arrepentido, menoscabado, sintiéndose poco hombre. Mejor era eso que la compañía de una mujer capaz de mirar como lo miraban en la isla; Michel es puritano a ratos, cree que no se debe corromper por la fuerza. En el fondo, aquella foto había sido una buena acción.

No por buena acción la miraba entre párrafo y párrafo de mi trabajo. En ese momento no sabía por qué la miraba, por qué había fijado la ampliación en la pared; quizá ocurra así con todos los actos fatales, y sea ésa la condición de su cumplimiento. Creo que el temblor casi furtivo de las hojas del árbol no me alarmó, que seguí una frase empezada y la terminé redonda. Las costumbres son como grandes herbarios, al fin y al cabo una ampliación de ochenta por sesenta se parece a una pantalla donde proyectan cine, donde en la punta de una isla una mujer habla con un chico y un árbol agita unas hojas secas sobre sus cabezas.

Pero las manos ya eran demasiado. Acababa de escribir: *Donc, la seconde clé réside dans la nature intrinsèque des difficultés que les sociétés* - y vi la mano de la mujer que empezaba a cerrarse despacio, dedo por dedo. De mí no quedó nada, una frase en francés que jamás habrá de terminarse, una máquina de escribir que

diagonal pudesse ter seus encantos e ainda seus descobrimentos. A cada tantos minutos, por exemplo quando não encontrava a maneira boa de dizer em francês o que José Alberto Allende dizia tão bem em espanhol, alçava os olhos e fitava a foto; às vezes era atraído pela mulher, às vezes pelo rapaz, às vezes pelo pavimento onde uma folha seca havia se situado admiravelmente para valorizar um setor lateral. Então, descansava um pouco do meu trabalho, e me incluía outra vez com prazer naquela manhã que embebia a foto, recordava ironicamente a imagem colérica da mulher me exigindo a fotografia, a fuga ridícula e patética do rapaz, a entrada em cena do homem da cara branca. No fundo estava satisfeito comigo mesmo; minha saída não tinha sido demasiadamente brilhante, pois se os franceses receberam o dom da pronta resposta, não via bem por que eu havia optado por ir embora sem uma demonstração acabada de privilégios, prerrogativas e direitos de cidadania. O importante, o verdadeiramente importante, era ter ajudado o rapaz a escapar a tempo (isso caso minhas teorias fossem exatas, o que não estava suficientemente provado, mas que a fuga em si parecia demonstrar). De simples intrometido, teve a oportunidade de aproveitar seu medo afinal para algo útil; agora poderia estar arrependido, menosprezado, sentindo-se pouco homem. Melhor isso que a companhia de uma mulher capaz de olhar como o olhavam na ilha; Michel é puritano às vezes, crê que não se deve corromper à força. No fundo, aquela foto tinha sido uma boa ação.

Não por boa ação a olhava entre parágrafo e parágrafo de meu trabalho. Neste momento não sabia por que eu a ficava olhando, por que havia fixado a ampliação na parede; talvez ocorra assim com todos os atos fatais, e seja essa a condição de seu cumprimento. Creio que o tremor quase furtivo das folhas da árvore não me alarmou, que continuei uma frase já começada e a terminei completa. Os

cae al suelo, una silla que chirría y tiembla, una niebla. El chico había agachado la cabeza, como los boxeadores cuando no pueden más y esperan el golpe de desgracia; se había alzado el cuello del sobretodo, parecía más que nunca un prisionero, la perfecta víctima que ayuda a la catástrofe. Ahora la mujer le hablaba al oído, y la mano se abría otra vez para posarse en su mejilla, acariciarla y acariciarla, quemándola sin prisa. El chico estaba menos azorado que receloso, una o dos veces atisbó por sobre el hombro de la mujer y ella seguía hablando, explicando algo que lo hacía mirar a cada momento hacia la zona donde Michel sabía muy bien que estaba el auto con el hombre del sombrero gris, cuidadosamente descartado en la fotografía pero reflejándose en los ojos del chico y (cómo dudarle ahora) en las palabras de la mujer, en las manos de la mujer, en la presencia vicaria de la mujer. Cuando vi venir al hombre, detenerse cerca de ellos y mirarlos, las manos en los bolsillos y un aire entre hastiado y exigente, patrón que va a silbar a su perro después de los retozos en la plaza, comprendí, si eso era comprender, lo que tenía que pasar, lo que tenía que haber pasado, lo que hubiera tenido que pasar en ese momento, entre esa gente, ahí donde yo había llegado a trastocar un orden, inocentemente inmiscuido en eso que no había pasado pero que ahora iba a pasar, ahora se iba a cumplir. Y lo que entonces había imaginado era mucho menos horrible que la realidad, esa mujer que no estaba ahí por ella misma, no acariciaba ni proponía ni alentaba para su placer, para llevarse al ángel despeinado y jugar con su terror y su gracia deseosa. El verdadero amo esperaba, sonriendo petulante, seguro ya de la obra; no era el primero que mandaba a una mujer a la vanguardia, a traerle los prisioneros maniatados con flores. El resto sería tan simple, el auto, una casa cualquiera, las bebidas, las láminas excitantes, las lágrimas demasiado tarde, el despertar en el infierno. Y yo no podía hacer nada, esta

costumes são como grandes herbários, ao fim e ao cabo, uma ampliação de oitenta por sessenta se parece com uma tela onde se projeta um filme, onde, na ponta de uma ilha, uma mulher fala com um rapaz e uma árvore agita umas folhas secas sobre suas cabeças.

Mas as mãos já eram demais. Acabava de escrever: *Donc, la seconde clé réside dans la nature intrinsèque des difficultés que les sociétés* – e vi a mão da mulher que começava a se fechar devagar, dedo por dedo. De mim nada restou, uma frase em francês que jamais será terminada, uma máquina de escrever que cai ao solo, uma cadeira que chia e treme, uma névoa. O rapaz havia abaixado a cabeça, como os boxeadores quando não aguentam mais e esperam o golpe final; havia erguido a gola do sobretudo, mais que nunca, parecia um prisioneiro, a perfeita vítima que colabora com a catástrofe. Agora, a mulher lhe falava ao ouvido, e a mão se abria outra vez para pousar em sua bochecha, acariciando e acariciando, queimando-a sem pressa. O rapaz estava menos aflito que receoso, uma ou duas vezes espiou sobre o ombro da mulher e ela seguia falando, explicando algo que o fazia olhar a cada momento em direção a área onde Michel sabia muito bem que estava o carro com o homem de chapéu cinza, cuidadosamente descartado na fotografia, mas refletido nos olhos do rapaz e (como duvidar agora) nas palavras da mulher, nas mãos da mulher, na presença da abadessa. Quando vi o homem vir, detendo-se próximo a eles e os olhando, com as mãos nos bolsos e um ar entre entediado e exigente, tutor que ia assoviar para seu cão depois das cambalhotas na praça, compreendi, se isso era compreender, o que devia acontecer, o que devia ter acontecido, o que deveria ter acontecido nesse momento, entre essa gente, ali onde eu havia chegado para transgredir uma ordem, inocentemente me intrometendo nisso que não tinha acontecido, mas que agora ia acontecer, agora seria cumprido. É o que eu então

<p>vez no podía hacer absolutamente nada. Mi fuerza había sido una fotografía, ésa, ahí, donde se vengaban de mí mostrándome sin disimulo lo que iba a suceder. La foto había sido tomada, el tiempo había corrido; estábamos tan lejos unos de otros, la corrupción seguramente consumada, las lágrimas vertidas, y el resto conjetura y tristeza. De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención. Me tiraban a la cara la burla más horrible, la de decidir frente a mi impotencia, la de que el chico mirara otra vez al payaso enharinado y yo comprendiera que iba a aceptar, que la propuesta contenía dinero o engaño, y que no podía gritarle que huyera, o simplemente facilitarle otra vez el camino con una nueva foto, una pequeña y casi humilde intervención que desbaratará el andamiaje de baba y de perfume. Todo iba a resolverse allí mismo, en ese instante; había como un inmenso silencio que no tenía nada que ver con el silencio físico. Aquello se tendía, se armaba. Creo que grité, que grité terriblemente, y que en ese mismo segundo supe que empezaba a acercarme, diez centímetros, un paso, otro paso, el árbol giraba cadenciosamente sus ramas en primer plano, una mancha del pretil salía del cuadro, la cara de la mujer, vuelta hacia mí como sorprendida, iba creciendo, y entonces giré un poco, quiero decir que la cámara giró un poco, y sin perder de vista a la mujer empezó a acercarse al hombre que me miraba con los agujeros negros que tenía en el sitio de los ojos, entre sorprendido y rabioso miraba queriendo clavarme en el aire, y en ese instante alcancé a ver como un gran pájaro fuera de foco que pasaba de un solo vuelo delante de la imagen, y me apoyé en la pared de mi cuarto y fui feliz porque el</p>	<p>havia imaginado era bem menos horrível que a realidade, essa mulher que não estava ali por vontade própria, não acariciava, nem propunha, nem alentava para seu prazer, para levar ao anjo despenteado e brincar com seu terror e sua graça desejável. O verdadeiro amo esperava, sorrindo petulante, já certo da obra; não era o primeiro que mandava uma mulher à frente, para trazer-lhe os prisioneiros manietados com flores. O resto seria tão simples, o carro, uma casa qualquer, as bebidas, as imagens excitantes, as lágrimas tarde demais, o despertar no inferno. E eu não podia fazer nada, desta vez não podia fazer absolutamente nada. Minha força tinha sido uma fotografia, esta, aí, onde se vingavam de mim, mostrando sem dissimular o que ia acontecer. A foto havia sido tirada, o tempo havia corrido, estávamos tão longe uns dos outros, a corrupção certamente consumada, as lágrimas vertidas, e o resto conjetura e tristeza. De repente, a ordem se invertia, eles estavam vivos, movendo-se, decidiam e eram decididos, iam a seu futuro; e eu deste lado, prisioneiro de outro tempo, de um quarto no quinto andar, de não saber quem eram essa mulher, esse homem e esse menino, de ser nada mais que a lente de minha câmara, algo rígido, incapaz de intervenção. Jogavam em minha cara a zombaria mais horrível, a de decidir perante a minha impotência, a de que o rapaz olhasse outra vez para o palhaço enfarinhado e eu compreendesse que ia aceitar, que a proposta continha dinheiro ou enganação, e que eu não podia gritar para que ele fugisse, ou, simplesmente, facilitar novamente o caminho para ele, com uma nova foto, uma pequena e quase humilde intervenção que estraçalhasse o andaime de baba e de perfume. Tudo ia se resolver ali mesmo, nesse instante; havia um tipo de silêncio imenso que não tinha nada a ver com o silêncio físico. Aquilo se estendia e se armava. Acho que gritei, que gritei terrivelmente, e que nesse mesmo segundo soube que começava a me</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

chico acababa de escaparse, lo veía corriendo, otra vez en foco, huyendo con todo el pelo al viento, aprendiendo por fin a volar sobre la isla, a llegar a la pasarela, a volverse a la ciudad. Por segunda vez se les iba, por segunda vez yo lo ayudaba a escaparse, lo devolvía a su paraíso precario. Jadeando me quedé frente a ellos; no había necesidad de avanzar más, el juego estaba jugado. De la mujer se veía apenas un hombro y algo de pelo, brutalmente cortado por el cuadro de la imagen; pero de frente estaba el hombre, entreabierta la boca donde veía temblar una lengua negra, y levantaba lentamente las manos, acercándolas al primer plano, un instante aún en perfecto foco, y después todo él un bulto que borraba la isla, el árbol, y yo cerré los ojos y no quise mirar más, y me tapé la cara y rompí a llorar como un idiota.

Ahora pasa una gran nube blanca, como todos estos días, todo este tiempo incontable. Lo que queda por decir es siempre una nube, dos nubes, o largas horas de cielo perfectamente limpio, rectángulo purísimo clavado con alfileres en la pared de mi cuarto. Fue lo que vi al abrir los ojos y secármelos con los dedos: el cielo limpio, y después una nube que entraba por la izquierda, paseaba lentamente su gracia y se perdía por la derecha. Y luego otra, y a veces en cambio todo se pone gris, todo es una enorme nube, y de pronto restallan las salpicaduras de la lluvia, largo rato se ve llover sobre la imagen, como un llanto al revés, y poco a poco el cuadro se aclara, quizá sale el sol, y otra vez entran las nubes, de a dos, de a tres. Y las palomas, a veces, y uno que otro gorrión.

aproximar, dez centímetros, um passo, outro passo, a árvore girava cadenciosamente seus ramos em primeiro plano, uma mancha da mureta saía do quadro, a cara da mulher, voltada em minha direção, como se estivesse surpreendida, ia crescendo, e então girei um pouco, quer dizer, a câmara girou um pouco, e, sem perder de vista à mulher, começou a se aproximar do homem que me olhava com os buracos negros que tinha no lugar dos olhos, entre surpreso e raivoso, olhava querendo me fixar no ar, e nesse instante consegui ver um tipo de pássaro grande fora de foco que passava num vôo só diante da imagem, e me apoiei na parede do meu quarto e fui feliz porque o rapaz acabava de escapar, eu o via correndo, outra vez em foco, fugindo com todo cabelo ao vento, aprendendo por fim a voar sobre a ilha, a chegar à passarela, a voltar à cidade. Pela segunda vez escapava deles, pela segunda vez eu o ajudava a escapar, eu o devolvía a seu paraíso precário. Ofegante, fiquei de frente para eles; não havia necessidade de avançar mais, o jogo estava jogado. Da mulher mal se via um ombro e parte do cabelo, brutalmente cortado pelo o enquadramento da imagem; mas de frente estava o homem, a boca entreaberta onde se via tremer uma língua negra, e levantava lentamente as mãos, aproximando-as do primeiro plano, um instante ainda em perfeito foco, e depois ele todo transformado num vulto que apagava a ilha, a árvore, e eu fechei os olhos e não quis mais olhar, tapei o rosto e desatei a chorar como um idiota.

Agora vai passando uma grande nuvem branca, como todos estes dias, todo este tempo incontável. O que fica por dizer é sempre uma nuvem, duas nuvens, ou longas horas de céu perfeitamente limpo, retângulo puríssimo cravado com alfinetes na parede do meu quarto. Foi o que vi ao abrir meus olhos e secá-los com os dedos: o céu limpo, e depois uma nuvem que entrava pela esquerda, passeava lentamente com graça e se perdia pela

	<p>direita. E logo era outra, e às vezes, ao contrário, tudo se torna cinza, tudo é uma enorme nuvem, e de repente estalam os respingos da chuva, longo tempo se vê chover sobre a imagem, como um choro ao revés, e pouco a pouco o quadro se esclarece, talvez sai o sol, e outra vez entram as nuvens, duas, três. E as pombas, às vezes, e um ou outro pardal.</p>
--	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------