



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Departamento de Letras Estrangeiras Modernas
Bacharelado em Tradução

Clarissa Rosas

La fiesta brava:

tradução anotada e comentada de um conto mexicano

João Pessoa – PB

agosto de 2013



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Departamento de Letras Estrangeiras Modernas
Bacharelado em Tradução

Autora: Clarissa Rosas

Orientador: Prof. Daniel Antônio de Sousa Alves

Coorientadora: Prof.^a Maria Luiza Teixeira Batista

La fiesta brava:
tradução anotada e comentada de um conto mexicano

Trabalho realizado e apresentado como requisito para a conclusão do curso de Bacharelado em Tradução da Universidade Federal da Paraíba, sob orientação do Prof. MSc. Daniel Antônio de Sousa Alves e coorientação da Prof.^a Dr.^a Maria Luiza Teixeira Batista, durante o período de 2013.1 para obtenção do título de Bacharel em Tradução.

João Pessoa – PB

agosto de 2013

Catálogo da Publicação na Fonte.

Universidade Federal da Paraíba.

Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Rosas, Clarissa.

La fiesta brava: tradução anotada e comentada de um conto mexicano /
Clarissa Rosas. - João Pessoa, 2013.

65 f.

Monografia (Graduação em Tradução) – Universidade Federal da
Paraíba - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.

Orientador: Prof. Ms. Daniel Antônio de Sousa Alves.

Co-orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Luiza Teixeira Batista.

CLARISSA ROSAS

LA FIESTA BRAVA – TRADUÇÃO ANOTADA E
COMENTADA DE UM CONTO MEXICANO

BANCA EXAMINADORA



Prof^o Mestre Daniel Alves



Prof^o Mestre Andrea Kamann



Prof^o Mestre Christiane Diniz

João Pessoa

2013

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Gerusa Rosas, por todo o apoio no decorrer desses longos anos e, em especial, pelas discussões e opiniões em diversos momentos da elaboração desta tradução; e a meu pai, Elbio Troccoli, por ter-me ensinado a língua espanhola e revisto os textos deste trabalho, contribuindo para seu desenvolvimento com ótimas sugestões – além das pertinentes orientações relativas à vida acadêmica.

Ao professor Daniel Alves, pelo acompanhamento e dedicação competente ante a orientação deste trabalho; à professora Luiza Batista, pelas importantes colaborações no transcorrer da redação do texto; e às professoras Andrea Kahmann, Christiane Diniz e Ana Cristina Cardoso, por terem aceitado o convite para compor a banca avaliadora.

Aos professores Maura Dourado e Roberto Carlos de Assis, por todo o esforço inicial quando da criação do Bacharelado em Tradução e pela competência com a qual nos introduziram nas áreas dos Estudos da Tradução e da Linguística; e aos professores Ana Cristina Cardoso, Andrea Kahmann, Daniel Alves, Tânia Liparini e Luciane Leinnitz, pela dedicação com a qual têm ministrado as disciplinas e contribuído para nossa formação e a construção do nosso curso.

Aos professores Marie-Hélène Torres e Walter Costa, da UFSC, pela disponibilidade em participar do nosso primeiro Seminário sobre Tradução Literária, no qual tive a oportunidade de apresentar meu estudo preliminar para a elaboração desta tradução, e em especial por suas observações e sugestões na ocasião, as quais contribuíram muito para o desenvolvimento deste trabalho.

Aos meus queridos Arthur Melo e Priscila Novais, pela amizade inestimável nestes últimos quatro anos, pela companhia, apoio e incentivo, pelas parcerias nos trabalhos e nas traduções, pelas dicas de congressos e publicações (Pris), pela companhia para os açáís (Arthur), e por tanta coisa que eu nem saberia dizer.

A Gustavo Duarte Alves, pelo apoio e encorajamento ao longo do curso; a Walter Dias, pelas longas conversas e instigantes vislumbres do futuro; a Pedro Faissal, por todo o suporte e força; e a Patieene Passoni e Ernani Henrique Júnior, pela amizade e disposição para as breves consultas sobre uma palavra ou outra.

À primeira turma do Bacharelado em Tradução, em especial a Priscila Novais, Arthur Melo, Caio Martino, Romulo Sousa, M.^a Verônica Santos, Eliete Medeiros, Jonathan Vieira, Flaviana Oliveira, Flora Figueiredo, Rodolfo Pimentel, Lyrss Marinho, Bruno Sherman e Gidalte Lúcio, pela convivência engrandecedora e discussões estimulantes nas aulas; e ainda aos colegas do TCC Naiara Brito e Thiago Oliveira, pelas contribuições em diversos momentos.

À professora Ana Rosa Domenella, da Universidad Autónoma Metropolitana do México, que me introduziu na literatura fantástica hispano-americana, apresentou-me aos contos de Pacheco e dispôs-se a dar todo seu apoio a minha empreitada; e aos colegas do curso de Letras Hispánicas Xavier Elorriaga, Yilletzi Vieyra, Ayocuan Topiltzin e Andrés Garcia, pela disposição para esclarecer-me termos e expressões mexicanas que escapavam às minhas pesquisas.

Ao Santander Universidades, que me concedeu a bolsa de estudos para um semestre de intercâmbio estudantil no México; e a Elbio Troccoli, Gerusa Rosas, Neuma Barros, Gustavo Duarte Alves, Ninha Duarte e Ademar Alves, que me deram todo o apoio para a viagem, o que me possibilitou entrar em contato com essa cultura e literatura fascinantes e acabou por fazer-me trilhar um caminho inesperado.

RESUMO

O presente trabalho consiste em uma tradução anotada e comentada do conto “La fiesta brava”, do autor mexicano José Emilio Pacheco (1939-), para o português brasileiro. A tradução é precedida por um estudo preliminar sobre o conto em questão, composto por i) uma contextualização na qual se discutem a importância do autor, sua incursão no gênero narrativo, a exemplaridade do conto escolhido e o tema fantástico; ii) um aporte teórico acerca da teoria do conto e da literatura fantástica; e iii) uma pequena análise do texto. Em seguida, são expostas algumas considerações sobre o ato tradutório e o projeto definido para esta tradução. Por fim, apresenta-se a tradução do conto, seguida dos comentários.

Palavras-chave: Tradução literária; literatura mexicana; literatura fantástica.

RESUMEN

Este trabajo consiste en una traducción anotada y comentada del cuento “La fiesta brava”, del autor mexicano José Emilio Pacheco (1939-), para el portugués brasileño. La traducción es precedida por un estudio preliminar sobre el cuento en cuestión, que comprende i) una contextualización en la que se discute la importancia del autor, su incursión en el género narrativo, la ejemplaridad del cuento escogido y el tema fantástico; ii) un aporte teórico acerca de la teoría del cuento y de la literatura fantástica; y iii) un breve análisis del texto. En seguida, se exponen algunas consideraciones sobre el acto traductorio y el proyecto definido para esta traducción. Finalmente, se presenta la traducción del cuento, seguida de los comentarios.

Palabras-clave: Traducción literaria; literatura mexicana; literatura fantástica.

ABSTRACT

This monograph consists of an annotated and commented translation of the short story “La fiesta brava”, written by Mexican author José Emilio Pacheco (1939-), into Brazilian Portuguese. The translation is preceded by a preliminary study on the short story, comprising i) a contextualization that concerns the importance of the author, his incursion into the narrative genre, the exemplarity of the chosen short story and the fantastic theme; ii) a theoretical framework on the theory of the short story and the fantastic literature; and iii) a brief analysis of the text. Then, some considerations about the act of translating and the project defined for this translation are discussed. Finally, the translation of the short story is presented, followed by commentaries.

Keywords: Literary translation; Mexican literature; fantastic literature.

SUMÁRIO

1. Ponto de partida.....	6
2. Sobre o gênero textual: teoria do conto	10
3. Sobre a literatura fantástica: aporte teórico.....	13
4. Sobre <i>La Fiesta Brava</i> : uma breve análise	16
5. Projeto de tradução	21
6. Texto de chegada, texto de partida e notas de tradução	25
7. Comentários	58
8. Considerações finais.....	62
9. Referências bibliográficas	63
10. Anexo.....	65

1. Ponto de partida

Este trabalho tem como objetivo final apresentar uma tradução comentada do conto “La fiesta brava”, do autor mexicano José Emilio Pacheco, para o português brasileiro. Levando-se em conta que a tradução é um processo que envolve leitura, interpretação e retextualização, a decisão por uma tradução comentada se justifica na medida em que torna explícito o arcabouço teórico, contextual e ideológico que está na base do processo tradutório ao mesmo tempo em que se propõe a responder questões básicas como “quem traduz”, “o quê”, “para quem” e “por que”.

Para começar a responder tais perguntas, esclarecemos que o objeto de estudo foi escolhido em função de uma característica específica: o texto conta com muitos elementos históricos e culturais do México, o que o torna culturalmente rico. Essa característica, ainda que ofereça dificuldades particulares para a tradução – como as referências a acontecimentos e lugares amplamente conhecidos pelo público-alvo mexicano e, a princípio, desconhecidos pelo público-alvo brasileiro – se presta particularmente à proposta aqui apresentada, a qual pretende realizar uma tradução que tenha como premissa a valorização de itens culturais.

O autor, José Emilio Pacheco, é um poeta, romancista, contista, ensaísta e tradutor mexicano, nascido em 1939 na Cidade do México. Mais conhecido pela poesia que pela prosa, seu estilo narrativo tem como base as relações afetivas, a violência, a memória, a infância, os mitos e os preconceitos da sociedade mexicana. A partir daí, conforme aponta Fuentes (1994, p. 218), pode-se inferir um caráter primordialmente intimista em sua narrativa; contudo, Pacheco se detém em questões que vão além da dimensão individual, localizando-se em um plano histórico e social.

Muitos de seus relatos se inserem na literatura fantástica, como é o caso do conto estudado: o autor cria um jogo entre o real/natural e o irreal/sobrenatural, geralmente com o propósito de questionar valores políticos e sociais. Assim, o elemento fantástico nos contos de Pacheco não constitui um escape inofensivo, podendo assumir uma orientação abertamente política. No caso, em “La fiesta brava”, o autor implicitamente critica a presença de elementos norte-americanos no México, os quais podem ser entendidos como uma invasão cultural. Nesse conto é marcante, além desse aspecto, a presença do passado asteca.

Em artigo acerca do itinerário narrativo de Pacheco, Ruffinelli (1994, p. 177) afirma que a prosa do autor tem uma tendência apocalíptica que o insere em uma longa tradição latino-americana, representada pelo descontentamento e pela transferência de conflitos sociais para o campo da literatura. Nesse sentido, aponta-se que a crítica aos Estados Unidos, que subjaz em “La fiesta brava”, já transparece na coletânea de contos *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, publicada em 1958. Pode-se mencionar, por exemplo, o conto “La catástrofe”, aí contido: nele, Pacheco constrói um relato político-ficcional, pautado na invasão norte-americana de 1847 e na invasão cultural cotidiana vivenciada em seu momento atual através da desnacionalização e do consumismo. Segundo esse mesmo autor (1994, p. 182-183), a maior parte dos textos sociais de Pacheco reflete a alienação do sentimento mexicano ante um país que se desvanece entre as mãos, no qual a identidade se torna cada vez mais distante e perdida.

Aponte (1994, p. 197), em artigo sobre o perfil de Pacheco enquanto contista, indica que, dentre os contos deste autor, “La fiesta brava” é o mais complexo estruturalmente. A história se constrói como uma boneca russa, inserindo um conto fantástico dentro de outro, os quais se inter-relacionam por meio de um desfecho engenhoso e acabam por produzir, segundo a autora, uma obra-prima do gênero. Acerca do lugar que Pacheco ocupa, enquanto contista, na literatura mexicana contemporânea, a autora afirma que

Lendo Pacheco, se reconhece a presença de um contista muito hábil, que logra uma surpreendente unidade de visão em narrações de distintos tipos. [...]

Pacheco pertence a uma tradição. Se considerarmos que as grandes figuras do conto mexicano são Arreola, Rulfo e Fuentes, podemos esperar encontrar certo parentesco entre sua obra e a de Pacheco (como entre ela e a de muitos jovens contistas mexicanos). (1994, p. 198)¹

A crítica de Aponte, publicada nos idos dos anos 1990, encontra ecos nas décadas seguintes, confirmando a importância de Pacheco no sistema literário mexicano. O autor continua sendo muito estudado: como exemplo, apontamos um recente Congresso Internacional de Literatura Latino-americana, realizado na Cidade do México. Nessa ocasião, foram referências e receberam homenagem especial Juan José Arreola e José Emilio Pacheco, com sessões de artigos dedicadas a cada um deles. Segundo Verani (2006, p. 71), em artigo publicado nos anais desse congresso,

¹ Tradução nossa de: Leyendo a Pacheco uno reconoce la presencia de un cuentista muy diestro, que logra una sorprendente unidad de visión en narraciones de distintos tipos. [...] Pacheco pertenece a una tradición. Si consideramos que las grandes figuras del cuento mexicano son Arreola, Rulfo y Fuentes, podemos esperar encontrar cierto parentesco entre su obra y la de Pacheco (como entre ella y la de muchos jóvenes cuentistas mexicanos).

A destreza de Pacheco para integrar o acontecimento individual com o imaginário mexicano, transformando as vivências e as crenças compartilhadas em uma resposta ética e estética, contribui em grande medida para o reconhecimento internacional de sua obra literária.²

De maneira complementar, Franco (2006) defende, em artigo publicado no mesmo volume, que, alinhando-se ao gênero fantástico, numa postura que reconhece a herança de Carlos Fuentes ao mesmo tempo em que se distancia dela – o que se deduz a partir de diversas referências intertextuais explícitas, como as que aparecem em “La fiesta brava” –, Pacheco “[...] renovou o gênero e se converteu em um enlace imprescindível com a nova tradição literária mexicana nesse âmbito” (2006, p. 908).³

Com relação ao reconhecimento internacional de sua obra literária, vale a pena destacar que, apesar das diversas traduções que recebeu em todo o mundo, especialmente no gênero lírico, as únicas traduções de sua obra que constam em língua portuguesa são na variante europeia – e, ainda assim, não se inclui nesse grupo o livro que contém o conto em estudo. Levando-se em conta que Pacheco nunca foi traduzido no Brasil e é representativo da literatura contemporânea mexicana, a qual até hoje não tem muita difusão no mercado editorial brasileiro, considera-se que esse é um nicho que ainda não está saturado e pode despertar o interesse de um público específico. Sendo assim, é possível que essa tradução venha a encontrar um campo fértil para a propagação da cultura mexicana no Brasil.

Tendo em vista que a academia é justamente o local em que se podem desenvolver projetos visando antes às contribuições ao campo científico e ao enriquecimento cultural que ao retorno econômico do projeto, esse foi o pensamento que guiou a escolha do objeto de estudo e o desenvolvimento do trabalho. Assim, embora o conto escolhido não seja de domínio público, o que implica dizer que sua publicação no Brasil dependeria não apenas do interesse de uma editora brasileira como também do autor e/ou da editora que detém seus direitos autorais, acreditamos que não deveria ser essa a questão a nortear a escolha do conto a ser traduzido, que foi finalmente escolhido por ser rico em elementos históricos e culturais.

² Tradução nossa de: La destreza de Pacheco para integrar el acontecer individual con el imaginario cultural mexicano, transformando lo vivido y las creencias compartidas en una respuesta ética y estética, contribuye en gran medida al reconocimiento internacional de su obra literaria.

³ Tradução nossa de: [...] renovó el género y se convirtió en un enlace imprescindible con la nueva tradición literaria mexicana en ese ámbito.

Até agora, discorreremos sobre o que está sendo traduzido, para quem e por que. Resta saber, então, quem traduz. Entendemos que textos são eventos comunicativos e que uma tradução é uma recriação de um desses eventos, não uma mera transposição entre códigos linguísticos. Sendo assim, em um dado contexto sócio-discursivo, há uma gama de significados possíveis que podem ser construídos a partir da leitura de um texto; em decorrência, há também uma gama de retextualizações possíveis para este texto. E, se o processo tradutório envolve interpretação e retextualização, cada tradução é resultado de uma leitura única, feita por determinado tradutor em um dado momento. Percebemos, assim, a necessidade de localizar *quem* traduz e *quando* o faz.

A questão “quem é o tradutor?” deve ser colocada firmemente ante uma tradução, conforme defende Berman (1995, p. 73). O autor aponta que, à diferença da questão “quem é o autor?”, que tem como finalidade obter dados biográficos, psicológicos, existenciais, etc., o questionamento acerca do tradutor não pretende expor sua vida, mas fornecer outro tipo de informações. Assim, Berman elenca diversas perguntas que devem ser respondidas, tais como se o tradutor é ou não nativo, se a tradução é sua única profissão, se ele é também autor, se traduz outros idiomas, se é bilíngue e de que tipo, se escreve sobre a prática da tradução, dentre outras. Tentaremos, aqui, responder esses questionamentos.

A tradutora é brasileira e esteve na Cidade do México de janeiro a junho de 2012 através de um programa de intercâmbio estudantil, tendo a oportunidade de estudar a Literatura Fantástica Hispano-americana. Nessa ocasião, entrou em contato com a obra de José Emilio Pacheco e desenvolveu um estudo sobre a fusão entre o real e o ficcional em dois contos fantásticos: “La fiesta brava”, de Pacheco, e “Continuidad de los parques”, de Cortázar. Seu interesse pela cultura e literatura mexicanas data desta época. É concluinte do Bacharelado em Tradução da Universidade Federal da Paraíba e arquiteta/urbanista formada pela mesma instituição, atuando nas duas áreas. Filha de um uruguaio, sempre se comunicou com o pai na língua espanhola. Dedicou-se especialmente à tradução espanhol-português, mas trabalha também com inglês e francês.

No que diz respeito à estrutura do trabalho, a princípio é apresentado um estudo preliminar sobre o conto em questão, composto por i) uma contextualização, aqui esboçada, na qual se discutem a importância do autor, sua incursão no gênero narrativo, a exemplaridade do conto escolhido e o tema fantástico; ii) um aporte teórico acerca da teoria do conto e da literatura fantástica; e iii) uma pequena análise

sobre o conto. Em seguida, são expostas algumas considerações sobre o ato tradutório e o projeto definido para esta tradução. Em uma próxima etapa, figura o texto de chegada, ladeado pelo texto de partida e acompanhado de notas da tradutora. Por fim, seguem os comentários e as considerações finais.

Os comentários apresentados tratam de questões tradutórias, como situações previstas ou imprevistas no projeto de tradução, uso da pontuação, registro de linguagem adotado nos diálogos, repetições lexicais que constroem redes de significados, intertextualidade, tradução de topônimos e de mexicanismos e uso do itálico no texto traduzido. As notas, que são apresentadas juntamente ao texto de chegada, pretendem dar conta de questões histórico-culturais e lexicais.

2. Sobre o gênero textual: teoria do conto

Diversas são as acepções da palavra “conto”, as nomenclaturas adotadas para esse gênero textual em diferentes países e as teorias que pretendem defini-lo e/ou prescrevê-lo. Fazendo uso de uma definição bastante ampla, que ainda será aqui refinada, pode-se dizer que o conto é uma narrativa ficcional breve. Não tem, portanto, compromisso com a realidade, o que significa que os limites entre realidade e ficção nesse gênero não são necessariamente precisos. Conforme aponta Gotlib (2006, p. 11-12), no conto “há, naturalmente, graus de proximidade ou afastamento do real”. Seu aspecto ficcional constitui uma de suas características, em adição à qual se faz importante notar que os contos

[...] são modos peculiares de uma época da história. E modos peculiares de um autor, que, deste e não de outro modo, organiza a sua estória, como organiza outras, de outros modos, de outros gêneros. Como são também modos peculiares de uma face ou de uma fase da produção deste contista, num tempo determinado, num determinado país. (GOTLIB, 2006, p. 82)

Levando-se em conta o caráter histórico-cultural da narrativa de Pacheco explicitado na introdução deste trabalho, esses modos peculiares por meio do qual um autor organiza seu texto se destacam em relação a nosso objeto de estudo no que diz respeito à forma particular de Pacheco construir uma obra de ficção repleta de itens que dialogam cultural e historicamente com seu contexto de produção. Esse, contudo, não é o motivo pelo qual decidimos discutir aqui a teoria do conto: os aspectos principais a serem considerados, para nossa análise, são a *brevidade* e a *objetividade* do conto.

A esse respeito, recorreram Edgar Allan Poe e Julio Cortázar, que não só foram exímios contistas como buscaram teorizar sobre esse gênero textual. Com relação à brevidade do conto, Poe (1984, p. 572) chega a definir um limite para a leitura: de meia hora a duas horas de leitura atenta e ininterrupta, tempo durante o qual a alma do leitor está sob o controle do escritor, livre de influências externas. Sob essas circunstâncias, ler o texto de uma só vez possibilitaria ao leitor obter da obra um efeito único, uma unidade de impressão. Portanto,

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que pareça com totalidade é imediatamente destruído. (POE, 1999, p. 103)

Assim, Poe define não apenas o tamanho possível para um conto (ainda que, para o leitor brasileiro, contos longos não sejam tão comuns e duas horas de leitura representem já uma novela), mas também características particulares como o efeito único e a objetividade – esta última aparece em sua defesa de uma narrativa construída com o epílogo sempre em vista, essencial para que o enredo, os incidentes e até mesmo o tom da obra estejam direcionados para este fim (POE, 1999, p. 101). Segundo Alazraki (2001), a denominação “conto” está ligada à definição desse gênero feita por Poe e deve indicar unicamente as narrativas que se enquadram nesses aspectos. O autor afirma que

desde Poe não podemos falar indiscriminadamente de “contos” para nos referir a narrativas breves: será conto apenas aquele que esteja de acordo com o preceito definido pelo mestre norte-americano. [...] desde Poe o relato breve adquire uma fisionomia, uma coerência e um equilíbrio estrutural que exclui formas invertebradas, anteriores ou posteriores. E se para as primeiras reservamos o nome de contos, falamos das segundas como “relatos” (ALAZRAKI, 2001, p. 266).⁴

De maneira complementar à definição de Poe, Cortázar (1974, p. 151) aponta para o fato de que o limite do romance é o esgotamento da matéria romanceada, enquanto que o conto parte da limitação física de espaço. Como também indica Gotlib (2006, p. 35), “trata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos”. Para atender a tal demanda de objetividade, o que se espera é que o contista proceda à eliminação de tudo o que não é essencial, visando sempre o desfecho e economizando nos meios narrativos, de modo que nenhum elemento fique sobrando. Isto é:

⁴ Tradução nossa de: desde Poe no podemos hablar indiscriminadamente de “cuentos” para referirnos a narraciones breves: será cuento solamente aquel que se avenga a la preceptiva fijada por el maestro norteamericano. [...] desde Poe el relato breve adquiere una fisionomía, una coherencia y un equilibrio estructural que excluye formas invertebradas, anteriores o posteriores. Y si para las primeras reservamos el nombre de cuentos, hablamos de las segundas como “relatos”.

o contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário. E isto que assim expresso parece uma metáfora, exprime, contudo, o essencial do método. O tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal [...] (CORTÁZAR, 2006, p. 152)

Corroborando a importância da brevidade e da economia dos meios narrativos no conto, Gotlib (2006, p. 42-44) aponta que Tchekhov, outro grande contista que também discorre sobre esse gênero, defende um ponto de vista similar ao de Poe e ao de Cortázar: no conto, é melhor dizer de menos que demais. Nesse sentido, igualmente Tchekhov considera necessária a unidade de impressão, através da qual o leitor é mantido sempre em suspense, e afirma que, “[...] para conseguir compactar os elementos do conto, ou apresentá-los com concisão, o autor tem de controlar a tendência aos excessos e ao supérfluo. O autor tem de se conter” (*apud* GOTLIB, 2006, p. 43).

Por fim, em complementação às questões discutidas levantamos a tese de Piglia (2004) de que um conto sempre conta duas histórias – o que diz respeito à forma “clássica” de conto, já que a contemporaneidade tem experimentado outras teses e formas. Para tanto, o autor aponta que o conto é um relato visível que encerra um relato secreto, o qual se narra de forma elíptica e fragmentária. Desse modo, o efeito surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície, e a arte do contista está justamente em saber cifrar uma história dentro de outra (2004, p. 89-90). A seguinte proposição de Piglia, pois, parece muito apropriada a nosso objeto de estudo, já que este apresenta duas histórias que se inter-relacionam e se fundem:

Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de interseção são o fundamento da construção. (2004, p. 90)

Nesta seção, apontamos alguns aspectos da teoria do conto que contribuem para uma compreensão mais aprofundada de nosso objeto de estudo, em especial no que diz respeito à brevidade e à objetividade de seu gênero textual. Esperamos que essa discussão, em conjunto com os conceitos acerca de seu gênero literário, que serão discutidos em seguida, sirva como base para analisar o conto em questão e fundamentar o projeto de tradução que será definido, de forma a apoiar algumas decisões tradutórias.

3. Sobre a literatura fantástica: aporte teórico

De acordo com Alazraki, “definir como literatura fantástica uma obra pela mera presença de um elemento fantástico não é conducente; equivaleria a definir uma obra como tragédia apenas porque contém um ou mais elementos trágicos ou a definir um conto pela brevidade de seu texto” (2001, p. 267).⁵ Na busca por definir esse gênero, o autor ressalta as diferenças entre a produção do século XX e a do século XIX, onde se encaixam os contos de terror, mistério e morte de Poe. Se antes o fantástico se voltava a causar medo, agora provoca perplexidade, inquietude, ambiguidade.

Esses são os aspectos geralmente considerados pelos teóricos da literatura fantástica. Para a definição desse gênero, Barrenechea (1972, p. 393) propõe, em cotejo com a teoria de Todorov, um sistema de três categorias construído a partir de dois parâmetros: a existência implícita ou explícita de acontecimentos anormais ou irreais e seus contrários; e a problematização ou não problematização desse contraste. As categorias resultantes desses parâmetros seriam que i) tudo o que é narrado entra na ordem do natural; ii) tudo o que é narrado entra na ordem do não-natural; e iii) há uma mescla das duas ordens. Tendo em vista esses parâmetros, pode-se dizer que a literatura fantástica está na problematização do contraste entre o normal e o anormal. Partindo dessa premissa, Barrenechea afirma que

Assim, a literatura fantástica ficaria definida como a que apresenta na forma de problemas feitos a-naturais, a-normais ou irreais. Pertencem a ela as obras que colocam o centro de interesse na violação da ordem terrena, natural ou lógica e, portanto, na confrontação de uma ou outra ordem dentro do texto, de forma explícita ou implícita (*ibid*).⁶

Ainda, Barrenechea (1972, p. 401) propõe que se considerem duas categorias na literatura fantástica a nível semântico, que são i) a existência de outros mundos, maléficos ou benéficos, de natureza indefinida; e ii) as relações entre os elementos

⁵ Tradução nossa de: Definir como literatura fantástica una obra por la mera presencia de un elemento fantástico es inconducente; equivaldría a definir una obra como tragedia solamente porque contiene uno o más elementos trágicos, o a definir un cuento por la brevedad de su texto.

⁶ Tradução nossa de: Así la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problemas hechos a-naturales, a-normales o irreales. Pertencen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita.

deste mundo, que rompem a ordem reconhecida: tempo, espaço, causalidade, distinção sujeito/objeto. Ademais, a semântica global do texto se construiria através de i) a existência de mundos paralelos ao natural, que não questionam a existência do nosso mundo, mas provocam forças desconhecidas que nos ameaçam; e ii) a postulação da realidade do que acreditávamos ser imaginário e, portanto, a irrealidade do que acreditamos ser real, gerando dúvidas acerca de nossa própria consistência. Para que isso ocorra, elementos dentro da narrativa confirmam a existência de outros mundos possíveis ou provocam estranheza no mundo real.

Roas (2011, p. 15), de forma quase complementar ao pensamento de Barrenechea, aponta que é preciso contrastar o fenômeno aparentemente sobrenatural com nossa concepção do real para poder qualificá-lo de fantástico. Contudo, as representações da realidade dependem do modelo de mundo do qual parte uma cultura, de modo que as noções de real e irreal, de possível ou impossível são definidas em relação a determinadas crenças – conceito que se mostra particularmente interessante quando aplicado à tradução. Na definição de Roas, o irreal e o impossível são o que se chamaria sobrenatural. Assim, o autor afirma que

[...] a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. E o sobrenatural é aquilo que transgredir as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, segundo tais leis. [...] O relato fantástico coloca o leitor frente ao sobrenatural, mas não como uma evasão; muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazer com que ele perca a segurança frente ao mundo real (2001, p. 8).⁷

De acordo com Roas (2001, p. 9), o relato fantástico provoca a incerteza na percepção da realidade, pois propõe a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa. Essa incerteza se configura como uma impossibilidade de explicar um evento ocorrido no relato e foi descrita por Todorov (1970) justamente como o espaço no qual se desenvolve a literatura fantástica. Segundo o autor,

⁷ Tradução nossa de: [...] la literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural. Y lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes. [...] El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real.

O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; desde que se escolha uma ou outra resposta, se abandona o fantástico para se entrar em um gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por alguém que conhece apenas as leis naturais face a um evento aparentemente sobrenatural (1970, p.29).⁸

Com relação à percepção da realidade, mencionada no parágrafo anterior, Cortázar defende que o fantástico é “a indicação súbita de que, à margem das leis aristotélicas e da nossa mente racional, existem mecanismos perfeitamente válidos, vigentes, que nosso cérebro lógico não capta, mas que em certos momentos irrompem e se fazem sentir” (BERMEJO, 2002, p. 37). O fantástico, então, é visto por Cortázar como algo muito simples, que pode estar inserido na realidade cotidiana e pode acontecer sem grande impacto.

Assim, o fantástico está inscrito na realidade, mas ao mesmo tempo se configura como uma ameaça a essa realidade na qual está inserido. Para tanto, a realidade na literatura fantástica tem de ser construída com base na verossimilhança, necessária para que o leitor acredite que o mundo apresentado na narrativa corresponde ao seu e, desse modo, possa ser impactado pelo acontecimento que rompe a lógica de seu mundo. Nesse sentido, Roas aponta que

A verossimilhança não é um simples acessório estilístico, mas algo que o gênero mesmo exige; trata-se de uma necessidade construtiva necessária para o desenvolvimento satisfatório do relato. E não apenas isso: toda história fantástica é apresentada, ademais, como um acontecimento real para conseguir convencer o leitor da análoga “realidade” do fenômeno sobrenatural (2001, p. 25).⁹

A análise de “La fiesta brava” será realizada levando-se em conta os conceitos de construção do fantástico na literatura aqui apresentados e a precedente discussão acerca da teoria do conto, ambos necessários à compreensão do objeto de estudo enquanto gênero literário e textual, respectivamente, e à construção de sentido para o conto trabalhado, o que pode ser entendido como a primeira etapa do processo tradutório. O projeto de tradução que será definido após a análise, por conseguinte, levará em conta esses aspectos.

⁸ Tradução nossa de: Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.

⁹ Tradução nossa de: La verosimilitud no es un simple accesorio estilístico sino que es algo que el mismo género exige, se trata de una necesidad constructiva necesaria para el desarrollo satisfactorio del relato. Y no solo eso, sino que toda historia fantástica es presentada, además, como un suceso real para conseguir convencer al lector de la análoga “realidad” del fenómeno sobrenatural.

4. Sobre *La Fiesta Brava*: uma breve análise

O volume *El principio del placer* foi publicado em 1972 e é a coleção de relatos mais conhecida de Pacheco, pela qual o autor recebeu o prêmio Xavier Villaurrutia¹⁰ em 1973. Trata-se de uma compilação de seis contos, entre os quais os dois primeiros podem ser classificados como realistas. Os outros quatro, em contrapartida, estão inseridos no contexto da literatura fantástica. “La fiesta brava” está incluído nesse volume e, como já foi apontado, é um desses relatos fantásticos. O texto é relativamente longo, contando 31 páginas, e se constrói através de um jogo entre um plano que se apresenta como real e outro, que se apresenta como ficcional.

O conto está estruturado em três níveis: i) a princípio, apresenta-se uma nota, supostamente publicada em um jornal, que comunica o desaparecimento do escritor Andrés Quintana e oferece uma recompensa por informações acerca de seu paradeiro; ii) em seguida, apresenta-se um conto fantástico intitulado “La fiesta brava”, escrito pelo personagem Andrés Quintana; e, iii) por fim, apresenta-se o relato de Pacheco sobre Andrés Quintana nas horas seguintes à escritura desse conto interno.

A narrativa em questão, portanto, apresenta dois planos de realidade ficcional: há o plano do leitor que lê o conto de Pacheco, intitulado “La fiesta brava”, e há o plano de seu personagem principal, o escritor Andrés Quintana, que escreve um conto homônimo. Nessa conjuntura, pode-se apontar que, até dado momento, como se vai demonstrar em seguida, um desses planos se apresenta como real (o relato de Pacheco sobre Quintana, apoiado pela nota em jornal comunicando seu desaparecimento), enquanto que o outro se apresenta como ficcional (o conto fantástico de Quintana).

Quintana escreve esse conto a pedido de um velho amigo da universidade, do qual está afastado há muitos anos, para compor o conteúdo de uma nova revista ao estilo da *Playboy* norte-americana. Quando Quintana leva seu conto ao escritório da revista para que seja avaliado, o amigo o discute privativamente com o editor chefe, um norte-americano. Ao final, seu conto é duramente criticado e, a seguir, rejeitado.

O escritor recebe três justificativas para a recusa. Em primeiro lugar, a estrutura lhes parece frágil, com um estilo vanguardista anacrônico, já que o texto é pontuado

¹⁰ Concedido anualmente, desde 1955, pela *Sociedad Alfonsina Internacional* e pelo *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*, através do *Instituto Nacional de Bellas Artes de México*. Trata-se de um prêmio outorgado por escritores para escritores.

apenas com vírgulas e um único ponto final. Em segundo lugar, consideram que o texto copia outros contos fantásticos, de autoria do mexicano Carlos Fuentes e do argentino Julio Cortázar. Em terceiro lugar, o conteúdo lhes soa de cunho anti-norte-americano, o que obviamente lhes parece inapropriado.

No caminho para casa, à saída do metrô, Quintana é capturado por três homens e desaparece. A desapareição de Quintana já é conhecida pelo público desde o início da leitura, dado que a primeira coisa que figura no conto de Pacheco é a nota publicada em um jornal informando que o escritor Andrés Quintana está desaparecido, solicitando informações e oferecendo uma recompensa por elas. Esse é, portanto, o primeiro plano: o leitor se defronta com a história escrita por José Emilio Pacheco acerca de um escritor desaparecido, autor de um conto intitulado “La fiesta brava”.

Quanto ao outro plano, diz respeito à história escrita por Andrés Quintana. Trata de Mr. Keller, um turista norte-americano, um militar que esteve no Vietnã, e que agora visita a Cidade do México. Durante sua viagem, Mr. Keller frequenta diariamente o Museu de Antropologia no Bosque de Chapultepec, onde um homem misterioso lhe propõe entrar no último vagão do último metrô de uma dada linha, na próxima sexta-feira 13, e descer sobre a via férrea em um ponto determinado, para obter peças pré-hispânicas autênticas. Depois de seguir as instruções e adentrar um túnel secreto, o turista é aprisionado e, em seguida, sacrificado em um ritual asteca – o que aponta, intertextualmente, para um conto de Cortázar, “La noche boca arriba”.

O ponto chave desse conto é que ele constrói uma história dentro de outra e desenvolve duas histórias aparentemente independentes – uma que se apresenta como real, no plano do crível, e outra que se apresenta como ficcional, no plano do incrível –, mas em determinado momento as duas histórias se fundem em uma só, de modo que Quintana vê seu personagem, Mr. Keller, dentro do metrô a caminho da morte. Essa fusão se dá de maneira inexplicável, o que constitui o elemento fantástico do conto.

Os limites entre o real e o ficcional em “La fiesta brava” estão, a princípio, muito bem definidos. No conto interno reconhecido como ficção, sucede um evento inexplicável; Andrés Quintana escreve um conto fantástico. Assim, há um plano normal, crível, e um plano anormal, incrível. O que se mostra particularmente interessante, nessa situação, é que uma ficção dentro de outra parece reforçar a aceitação, por parte do leitor, do caráter fantástico, pois desde o princípio o leitor é levado a localizar a narrativa de Pacheco em um plano normal e, a de Quintana, em um plano anormal.

Tendo em vista esses aspectos, pode-se perceber que o conto de Pacheco utiliza a repetição de elementos para promover a fusão entre os dois relatos. Isso ocorre nos últimos parágrafos, quando estamos no plano crível, observando o desenrolar dos acontecimentos que se sucedem nesse momento da vida de Quintana: rapidamente se identificam, em sua realidade, elementos que estavam presentes no conto por ele escrito, como seu personagem, o ambiente e a situação. Os parágrafos a seguir se referem ao conto interno escrito por Quintana e ao conto externo escrito por Pacheco, respectivamente:

e à noite da sexta-feira assinalada, camisa verde, Rolleiflex, descera na estação Insurgentes e quando os alto-falantes anunciarem que o trem subterrâneo está a ponto de iniciar sua viagem final, o senhor subirá no último vagão, [...] ao arrancar do comboio o senhor verá na plataforma oposta um homem de baixa estatura que leva um porta-fólio sob o braço e grita algo que o senhor não conseguirá escutar, (p. 72) ¹¹

Desceu na estação Insurgentes. Os alto-falantes anunciavam a última viagem dessa noite. [...] Arrancou o trem que ia em direção a Zaragoza. Antes de que o comboio adquirisse velocidade, Andrés vislumbrou entre os passageiros do último vagão um homem de camisa verde e aspecto norte-americano.

O Capitão Keller já não conseguiu escutar o grito que se perdeu na boca do túnel. (p. 98) ¹²

Percebe-se, nos parágrafos acima, a repetição de elementos nas duas narrativas: a estação Insurgentes, os alto-falantes que anunciam a última viagem, o arrancar do comboio, o último vagão, a camisa verde, o grito não escutado. Outros elementos, embora não apareçam textualmente em ambos os trechos destacados, remetem catafórica ou anaforicamente a aspectos apresentados em algum momento do texto, como o porta-fólio que Andrés Quintana leva sob o braço, a sexta-feira 13, o homem de aspecto norte-americano. Desse modo, se constroem redes de significados que permeiam o texto, criando elos coesivos e costurando as duas narrativas.

¹¹ Tradução nossa de: y por la noche del viernes señalado, camisa verde, Rolleiflex, descenderá en la estación Insurgentes y cuando los magnavoces anuncien que el tren subterráneo se halla a punto de iniciar su recorrido final, usted subirá al último vagón, [...] al arrancar el convoy usted verá en el andén opuesto a un hombre de baja estatura que lleva un portafolios bajo el brazo y grita algo que usted no alcanzará a escuchar,

¹² Tradução nossa de: Bajó en la estación Insurgentes. Los magnavoces anunciaban el último viaje de esa noche. [...] Arrancó el tren que iba en dirección a Zaragoza. Antes de que el convoy adquiriera velocidad, Andrés advirtió entre los pasajeros del último vagón a un hombre de camisa verde y aspecto norteamericano. El Capitán Keller ya no alcanzó a escuchar el grito que se perdió en la boca del túnel.

Nessa fusão entre os planos real e ficcional, também é interessante notar que elementos aparentemente desimportantes da realidade de Quintana se relacionam a elementos que aparecem no conto por ele escrito, indicando que o escritor, sem se dar conta, faz uso de sua realidade e seu contexto para criar a ficção. Esse recurso, utilizado por Pacheco, contribui para que se estabeleçam cadeias de elos coesivos e mostra que nada foi incluído no texto gratuitamente. Podem ser apontados três desses elementos no conto:

- i) uma notícia em um jornal sobre a mesa de Quintana, no momento em que este começa a escrever seu conto, diz que é preciso fortalecer a situação privilegiada do México no turismo mundial, e o conto de Quintana trata de um turista que vai ao México por indicação de uma agência de viagens;
- ii) há uma menção à casa em que Quintana e sua esposa moraram no bairro de Coyoacán, construída com materiais provenientes das demolições da cidade antiga, e em seu conto um personagem comenta que as ruínas e fragmentos da cidade asteca foram empregados como materiais construtivos da cidade espanhola;
- iii) a estação de metrô à qual Quintana se dirige ao retornar do escritório da editora é a mesma que ele escolhe para seu personagem, Mr. Keller, possivelmente porque, ao escrever, Quintana inconscientemente pensava no trajeto que percorreria em seguida para levar o conto até seu amigo.

Ao final, percebe-se que o relato fantástico, bem como apontam Todorov, Cortázar e Roas, provoca a incerteza na percepção da realidade, na medida em que propõe a existência do impossível e questiona a existência do que consideramos real. Assim, o fantástico está inscrito na realidade, mas ao mesmo tempo ameaça essa realidade na qual se insere. A análise de Duncan (1990), apesar de apresentar um equívoco quando afirma que Quintana foi assassinado por um de seus personagens, complementa a investigação aqui desenvolvida no que diz respeito ao choque que surge quando é chamada a atenção do leitor para o fato de Quintana também ser um personagem de ficção:

[...] o leitor codificado é manipulado pelo escritor a pensar que certos personagens do conto são mais reais que outros, e que Andrés não faz parte do mundo dos personagens fictícios que apareceram na primeira parte do relato. Quando, no último parágrafo, é assassinado por um dos personagens que ele supostamente havia inventado, o leitor experimenta um choque. Havíamos pensado que Andrés era criador de ficção, não uma criação fictícia. De novo, o elemento fantástico nasce de nossa tendência de buscar a “realidade” no texto escrito e de esquecer que toda literatura é um artifício. (1990, p. 57)¹³

Esse tipo de incerteza do texto fantástico possibilita um diálogo com o leitor, que pode a partir daí interrogar-se sobre a noção do real. Tendo em vista a extensão do conto, que como já foi apontado tem 31 páginas (extensão absolutamente aceitável para a contística em língua espanhola, mas de exemplos raros no sistema brasileiro, cujos contos costumam ser mais curtos), é importante notar que todos os elementos justificam sua inclusão e que cada uma das partes proporciona um suporte para as demais, possibilitando a construção do insólito e criando uma tensão que culmina em um final surpreendente.

Pode-se afirmar, por conseguinte, que no conto estudado a fusão entre os planos real e ficcional se dá através da repetição de elementos, ambientes, personagens e situações pertencentes a um plano, considerado ficcional, em outro, considerado real. Para alcançar esse efeito, portanto, um dos planos apresenta-se como normal, crível: em toda história fantástica, precisa-se construir um mundo semelhante ao do leitor para assim convencê-lo de sua realidade e, desse modo, provocar o impacto através do fenômeno inexplicável que se sucede.

Logo, quando o leitor chega ao final desse conto, o choque do insólito que emerge através dessa aparente fusão entre o real e o ficcional lhe permite dar-se conta de que não apenas um dos relatos é ficcional, mas tudo o que leu até ali é uma ficção. A realidade, desse modo, não existe na literatura, e na ficção tudo é possível. Ao buscar a realidade na literatura e esquecer que esta nada mais é que um artifício, o leitor se permite ser surpreendido pelo inexplicável, e assim acontece o fenômeno fantástico.

A seguir, serão expostas algumas considerações sobre o ato tradutório e o projeto definido para esta tradução, seguidos da tradução e dos comentários.

¹³ Tradução nossa de: [...] el lector codificado es manipulado por el escritor a pensar que ciertos personajes del cuento son más reales que otros, y que Andrés no forma parte del mundo de los personajes ficticios que aparecieron en la primera parte del relato. Cuando, en el último párrafo, es asesinado por uno de los personajes que él supuestamente había inventado, el lector experimenta un choque. Habíamos pensado que Andrés era creador de ficción, no una creación ficticia. De nuevo, el elemento fantástico nace de nuestra tendencia de buscar la “realidad” en el texto escrito y de olvidar que toda literatura es un artifício.

5. Projeto de tradução

Tendo em vista que a tradução, como já foi dito, é um processo que envolve leitura, interpretação e retextualização, é importante destacar que todo sistema linguístico difere de qualquer outro em termos de estrutura, de repertório, de normas de uso, etc. A princípio, por conta dessas diferenças, o texto alvo vai sempre apresentar, em relação ao texto fonte, formas diferentes de dizer o mesmo, o que pode ocorrer em maior ou menor medida a depender de muitos fatores: o par de línguas em questão, o propósito da tradução, a ideologia do tradutor, as estruturas de poder envolvidas, entre diversos outros fatores co-textuais e contextuais.

Desse modo, consideramos a tradução como uma prática produtora de significados, a qual permite a construção de múltiplas retextualizações e não pode ser vista como uma operação meramente linguística, como um transporte entre línguas feito por um tradutor neutro. E, se não é possível considerar uma neutralidade por parte do tradutor, se faz necessário refletir sobre a postura adotada ante a tradução, o que deve influenciar em grande medida as demais decisões no processo tradutório. Para tanto, é preciso estabelecer um projeto de tradução coerente e consistente. Tal argumento é defendido por Berman (1995), que aponta que:

Toda tradução coerente se sustenta em um projeto, ou uma intenção articulada. Esse projeto ou intenção é determinado tanto pela posição tradutória quanto pelas exigências específicas impostas pela obra a ser traduzida. [...] O projeto define a maneira através da qual o tradutor vai, por um lado, realizar a *translação* literária; e, por outro, assumir a tradução, escolher um “modo” de tradução, uma “forma de traduzir”. (1995, p. 76).¹⁴

A tradução aqui apresentada e discutida, portanto, tem como ponto de partida algumas premissas que constituem um projeto de tradução. Esse projeto pretende nortear o processo tradutório, já que define de antemão a postura a ser adotada em aspectos gerais e em casos específicos. Nesse sentido, pode-se dizer que, partindo de uma visão macro, poderemos estabelecer possíveis soluções para questões micro. De modo geral, essas questões relacionam-se a dois aspectos fundamentais: i) a ideologia da tradução, que pretende deixar itens culturais em evidência sem se preocupar com a

¹⁴ Tradução nossa de: Toute traduction conséquente est portée par un projet, ou visée articulée. Le projet ou visée sont déterminés à la fois par la position traductive et par les exigences à chaque fois spécifiques posées par l'œuvre à traduire. [...] Le projet définit la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la *translation* littéraire, d'autre part, assumer la traduction même, choisir un « mode » de traduction, une « manière de traduire ».

possível visibilidade da tradutora no texto traduzido decorrente dessa postura, e ii) a resultante abordagem tradutória, que pretende alcançar um equilíbrio entre estrangeirização e domesticação – ou seja, uma combinação entre as normas da cultura fonte e as da cultura alvo.

A *estrangeirização* e a *domesticação* referem-se a conceitos cunhados por Venuti (1995) a partir das proposições de Schleiermacher em um importante ensaio intitulado “Sobre os diferentes métodos de tradução”, de 1813. Neste ensaio, Schleiermacher defende que há apenas dois métodos possíveis para a tradução: “ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro” (SCHLEIERMACHER, 2007, p. 242). A ideia de tradução estrangeirizadora de Venuti se apoia na primeira opção; a ideia de tradução domesticadora, na segunda. Partindo desses conceitos, Venuti desenvolveu sua teoria acerca da invisibilidade do tradutor.

Assim, a ideologia que baseia esse projeto pode ser discutida a partir de conceitos que vêm sendo construídos nas últimas duas décadas por Venuti. A invisibilidade do tradutor constatada por esse pesquisador no âmbito das traduções realizadas de culturas periféricas para culturas dominantes se manifesta, principalmente, através da fluência dos textos traduzidos, que de modo geral procuram se adequar ao contexto cultural de seu público alvo ao preço de uma violência velada contra a cultura estrangeira.

Nesse sentido, Venuti (1995) aponta que um texto traduzido costuma ser considerado aceitável na cultura de chegada quando sua leitura é fluente, quando aparenta ser um texto “original” e não uma tradução. Assim, a ideia seria de que “quanto mais fluente a tradução, mais invisível fica o tradutor, e, presumivelmente, mais visível se torna o escritor ou o sentido do texto estrangeiro” (1995, p. 1-2)¹⁵. Todavia, o autor rejeita essa ideia, a qual considera representar um efeito ilusório de transparência. Em consonância com essa argumentação, acreditamos que no presente caso a questão relativa à invisibilidade do tradutor se mantém, ainda que o contexto da tradução proposta neste trabalho envolva duas culturas periféricas, pois a tendência geral no contexto de chegada brasileiro é que a literatura traduzida busque a fluência da leitura através da domesticação do texto.

¹⁵ Tradução nossa de: The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text.

Tendo em vista toda essa conjuntura, salientamos que não é intenção aqui tornar a tradutora invisível no texto traduzido; todavia, a visibilidade não é tampouco o propósito desta tradução e sim uma decorrência esperada da postura adotada. Ainda que a visibilidade não seja nosso objetivo, pode-se defender que inevitavelmente a invisibilidade aqui seria inviável, dado que toda a discussão que precede a tradução, neste trabalho, faz as vezes de prefácio – o que Venuti (1995) aponta como uma forma de dar visibilidade ao tradutor. Inclusive, seria impossível proporcionar visibilidade maior que a que ocorre na introdução deste trabalho, onde apresentamos a tradutora.

Em adição a esses fatores, indicamos que o propósito de manter itens culturais em evidência deve igualmente ocasionar a visibilidade da tradutora no texto traduzido, já que pode acarretar em notas de tradução, manutenção de antropônimos e topônimos e de expressões idiomáticas tipicamente mexicanas, ainda que estas soem estranhas ao público brasileiro. Levando-se em conta que a fluência não é a meta desta tradução, apontamos que nosso objetivo é, portanto, chegar a um texto de boa leitura que, como condição primordial, não sacrifique a cultura estrangeira.

Essa ideologia se justifica na medida em que se observa a falta de divulgação da literatura mexicana no Brasil e o pouco que aqui se escuta sobre o México em relação ao bombardeio de informações que se recebe acerca de outros países (e culturas) que estão em posição de evidência. Venuti, ao discutir o método de tradução estrangeirizadora, aponta o papel importante da escolha do texto a ser traduzido:

Em seu esforço para agir corretamente no estrangeiro, esse método de tradução precisa agir mal em casa, desviando-se o suficiente das normas nativas para estabelecer uma experiência de leitura estrangeira – escolhendo traduzir um texto estrangeiro excluído pelo cânone literário de chegada, por exemplo, ou fazendo uso de um discurso marginal para traduzi-lo (1995, p. 20).¹⁶

A proposta de traduzir um texto nunca publicado no Brasil, um conto de um autor mexicano rico em itens culturais (e, sobretudo, tendo como premissa a valorização desse aspecto específico), representa esse esforço para agir corretamente com a cultura estrangeira e vem combater a construção de estereótipos decorrente do pouco contato que se tem com a cultura mexicana. Divulgar a literatura contribui para que se forme uma visão multidimensional dessa cultura, em contraposição aos estereótipos que se constroem a partir de uma história única.

¹⁶ Tradução nossa de: In its effort to do right abroad, this translation method must do wrong at home, deviating enough from native norms to stage an alien reading experience—choosing to translate a foreign text excluded by domestic literary canons, for instance, or using a marginal discourse to translate it.

Assim, a dita abordagem tradutória que pretende encontrar um meio termo entre os extremos *estrangeirizar* e *domesticar* parte da ideologia apresentada. Nomeadamente, a estrangeirização do texto aqui traduzido deve-se construir i) mantendo-se em evidência itens culturais e expressões típicas mexicanas, que devem receber uma tradução mais literal, ainda que soem estranhos para um leitor brasileiro; e ii) mantendo-se topônimos e antropônimos, salvo em casos de nomes já consagrados no português brasileiro, como nomes de países. A domesticação do texto traduzido, em oposição aos pontos acima apresentados, deve estar relacionada i) à morfologia e à sintaxe, ii) à adaptação de expressões idiomáticas que não sejam especificamente mexicanas e iii) à tradução de topônimos e antropônimos de nomes já consagrados.

Estamos cientes de que a questão de reconhecer, na língua, o que é tipicamente mexicano pode se apresentar como uma dificuldade, pois a língua não é estática e tão facilmente classificável. A fluidez das fronteiras entre as variantes hispânicas torna difícil definir os limites que separam o dialeto mexicano do espanhol padrão, considerando aqui dialeto como uma variedade linguística geograficamente localizada. Para atender à proposta de valorização do dialeto, portanto, recorreremos ao *Diccionario breve de mexicanismos* (SILVA, 2001) da Academia Mexicana, que é sincrônico, contrastivo e descritivo.

Segundo a Academia Mexicana¹⁷, isso significa, respectivamente, que o dicionário i) representa os elementos léxicos em uso no México durante a segunda metade do século XX e princípios do XXI; ii) foi preparado comparando-se o que se diz no México com o que se diz em outros países de fala hispânica e registrando-se o que não se apresentou como comum nestes; e iii) indica a realidade de uso da língua e não é, portanto, normativo. Ainda que esse material não dê conta de todas as situações que podem ocorrer, acreditamos que deve contribuir muito para a identificação do que é tipicamente mexicano e, por conseguinte, para atender ao propósito em questão.

Outros aspectos que merecem ser considerados são a frequência de uso das notas e a busca pela manutenção do ritmo. Sobre as notas de tradução, que almejam dar conta de questões histórico-culturais e lexicais, é importante ressaltar que, com base no que discutimos acerca da teoria do conto, pretendemos fazer um uso parcimonioso destas, com vistas a manter a unidade de impressão e não quebrar o

¹⁷ Conforme se encontra descrito em <http://www.academia.org.mx/dicmex.php> (acesso: 22/07/2013)

ritmo do texto – em especial no conto interno, que como foi mencionado é pontuado apenas com vírgulas e um único ponto final, o que lhe confere um ritmo particularmente acelerado. Como forma de minimizar a quebra no ritmo ocasionada pelas notas de tradução, pretendemos apresentá-las ao lado do texto e não no rodapé, proporcionando assim uma proximidade visual entre a palavra ou expressão e a nota.

Ainda acerca do ritmo, vale apontar que a pontuação é um aspecto que deve receber uma atenção especial neste projeto, dado que alterações significativas nos sinais de pontuação podem afetar expressivamente o ritmo do texto. Além disso, a pontuação pode ser vista como o aspecto mais marcante para a definição dos estilos dos dois autores presentes no conto; ou seja, há o estilo narrativo do escritor Pacheco e há o estilo narrativo de seu personagem, o escritor Quintana. A normalização da pontuação diluiria as diferenças entre esses estilos de maneira considerável. Desse modo, pretendemos respeitar a pontuação original tanto quanto possível.

Por fim, é importante ressaltar que, conforme apontado na análise apresentada, o caráter fantástico do conto se dá a partir de uma inexplicável fusão entre um plano considerado real e outro, considerado ficcional. Essa fusão, ainda de acordo com a análise, ocorre através da repetição de elementos, ambientes, personagens e situações entre os dois planos, o que constrói redes de significados que permeiam o texto, criando elos coesivos e costurando as duas narrativas – o que Berman identifica como uma “rede significante subjacente” (2007, p. 56). A princípio, não podemos afirmar que algum desses elementos deve se configurar como um problema de tradução; todavia, é essencial ter em mente a relevância desse aspecto para eventuais soluções tradutórias.

6. Texto de chegada, texto de partida e notas de tradução

Nas páginas que seguem, consta o texto de chegada em paralelo ao texto de partida, ladeado pelas notas de tradução. É importante esclarecer que essa formatação não representa uma versão bilíngue. Escolhemos tal forma de dispor os textos com vistas a facilitar o cotejo das soluções de tradução, levando em conta que muito provavelmente os leitores deste trabalho não serão leigos, mas pares. Neste caso, o leitor naturalmente vai querer observar como uma unidade de tradução ou outra foi traduzida, o que lhe seria dificultado se o texto de partida figurasse como um anexo. A formatação escolhida, portanto, visa unicamente atender a esse propósito.

O trecho que vai da página 26 à página 57 refere-se ao texto de partida, ao texto de chegada e às notas de tradução. No entanto, não foi possível obter autorização de José Emilio Pacheco para a divulgação desse material. Após algumas tentativas de estabelecer contato, o autor comunicou que responderia a solicitação em breve, mas passados já dois meses não houve resposta. Sendo assim, por uma questão de direitos autorais, esse capítulo será omitido da publicação online.

7. Comentários

Um dos traços mais relevantes dos contos de José Emilio Pacheco, como foi mencionado, é seu caráter fantástico. Assim, no estudo preliminar que antecedeu a elaboração do projeto de tradução, julgamos necessário discutir a literatura fantástica e a teoria do conto, já que representam os gêneros literário e textual nos quais o objeto de estudo se insere. O projeto de tradução, portanto, foi desenvolvido a partir da análise do conto realizada sob esse enfoque. Vamos, agora, avaliar em que medida esse projeto atendeu à prática tradutória, pois conforme aponta Berman

[...] tudo o que um tradutor pode dizer e escrever sobre seu projeto não tem realidade fora da tradução. E, ao mesmo tempo, a tradução não é outra coisa senão a realização do projeto: ela vai *onde* a leva o projeto, e *até onde* a leva o projeto. Ela só nos diz a verdade do projeto revelando *como* ele foi realizado (e não, finalmente, se ele foi realizado) e quais foram as *consequências* do projeto com relação ao original.

Assim, não se pode dizer tudo: tal projeto parece bom, mas vejamos os resultados! (1995, p. 77)¹⁸

Para começar a falar dos resultados, é importante destacar, dentre as principais questões relativas à tradução deste conto, o uso idiossincrático da língua espanhola, que tem implicações no estilo – em especial, no que diz respeito ao uso da pontuação. Conforme apontamos no projeto de tradução, o texto apresenta duas grandes seções, referentes ao conto interno escrito pelo personagem Andrés Quintana e ao relato de Pacheco sobre esse personagem. Na primeira delas, o texto é todo pontuado com vírgulas e um único ponto final. Na segunda, o uso das vírgulas é bastante comedido, fugindo às regras do espanhol padrão. Em ambos os casos, conforme previsto no projeto, buscamos respeitar a pontuação original do texto, mantendo as vírgulas onde a normalização pediria pontos, na primeira seção, e evitando o uso excessivo de vírgulas que travaria a fluência e o ritmo característicos do texto, na segunda seção.

Cuidamos, também, para que a tradução reproduzisse o tom informal das conversações: considerando um *continuum* genérico do uso da língua que vai do modo escrito ao modo oral, o registro de linguagem adotado nos diálogos tenta se aproximar

¹⁸ Tradução nossa de: [...] tout ce qu'un traducteur peut dire et écrire à propos de son projet n'a réalité que dans la traduction. Et cependant, la traduction n'est jamais que la réalisation du projet : elle va *où* la mène le projet, et *jusqu'ou* la mène le projet. Elle ne nous dit la vérité du projet qu'en nous révélant *comment* il a été réalisé (et non, finalement, s'il a été réalisé) et quelles ont été les *conséquences* du projet par rapport à l'original. Ainsi on ne peut pas tout dire : tel projet paraît bon, mais voyons les résultats !

mais da variante do português brasileiro falado, ainda que se configure como um registro oral representado na escrita, o que lhe exige algumas normalizações. Com isso, apontamos que na língua portuguesa não se fala como se escreve, e que a tradução – sem romper com a gramática padrão – buscou um caminho que mantivesse o caráter informal das conversações. A principal dificuldade enfrentada, nesse contexto, refere-se ao uso de pronomes oblíquos, raramente usados na fala coloquial da língua portuguesa e comumente utilizados na da língua espanhola, e cuja manutenção indiscriminada no texto traduzido poderia conferir um tom demasiado formal aos diálogos.

Com relação ao léxico, destacamos mais de uma rede significativa subjacente, apontada no projeto de tradução, configurada por repetições lexicais que constroem redes de significados que permeiam o texto, criando elos coesivos e costurando as duas narrativas. Nesse contexto, há uma série de termos relacionados ao sistema metroviário (metrô, trem, comboio, vagão, plataforma, estação, alto-falantes, túnel, viagem) e outra série que se refere a características físicas dos personagens, objetos que trazem consigo, peças de roupas que vestem e ações que realizam (camisa verde, Rolleiflex, porta-fólio, baixa estatura, aspecto norte-americano, grito). O termo *porta-fólio*, escolhido para a tradução de *portafolios*, aparece cinco vezes no texto, sendo uma delas no conto interno escrito pelo personagem Andrés Quintana. O termo em espanhol seria mais naturalmente traduzido para o português brasileiro como *pasta*; nossa escolha, no entanto, buscou priorizar a possibilidade do termo ser recuperado pelo leitor. O mesmo ocorre na escolha de tradução de *convoy*, que se repete três vezes no texto, sendo uma delas no conto interno. Escolhemos, para sua tradução, o termo *comboio*, possível para referir-se a um trem, mas de uso comum em Portugal e raro no Brasil.

Para essas escolhas lexicais, partimos do princípio de que no espanhol também as palavras *portafolios* e *convoy* eram pouco utilizadas, o que pôde ser comprovado através de uma consulta ao Corpus Diacrónico del Español (CORDE) da Real Academia Española, que é um corpus textual de todas as épocas e lugares em que se falou espanhol, desde o início do idioma até 1975 (lembrando que o conto foi publicado em 1973 e está, portanto, dentro desse período). Em uma busca pelo termo *portafolio(s)*, foram encontradas apenas 17 ocorrências, enquanto que possíveis sinônimos tiveram um número de ocorrências bastante expressivo, como *carpeta* (504) e *cartera* (1208). Algo semelhante acontece com o termo *convoy*: foram encontradas 685 ocorrências deste; no

entanto, apenas 75 delas no século XX, quando o metrô começou a ser difundido. Possíveis sinônimos tiveram mais ocorrências, como *tren* (3965) e *metro* (3010). Os dados indicam que no espanhol esses termos são pouco utilizados, e, tendo em vista que sua ocorrência no texto se dá em parágrafos que funcionam como amarração das duas histórias, julgamos importante priorizar a possibilidade de recuperação dos termos pelo leitor, bem como acreditamos que ocorra no texto de partida.

Além da rede significativa subjacente mencionada, constatamos a existência de outra, envolvendo elementos nacionais/mexicanos e elementos estrangeiros/norte-americanos. Com relação a essa dicotomia, pode-se dizer que o caráter mexicano aparece muito ligado às culturas pré-hispânicas, especialmente ao idioma náhuatl – o qual, conforme foi indicado em uma nota de tradução, é a língua do povo nahua, falada pelos astecas e, atualmente, a língua nativa mais falada no México e de grande influência no léxico mexicano. Há no texto, inclusive, uma referência a “conversas distantes em um idioma desconhecido” logo antes do ritual de sacrifício, o que muito provavelmente se refere ao náhuatl. Nesse sentido, as notas de tradução se mostram importantes para o enriquecimento da leitura, na medida em que permitem ao leitor brasileiro resgatar referências que, a princípio, são evidentes para o leitor mexicano.

Também observamos a repetição de uma situação específica e menos óbvia: uma alameda vista através de janelas. Há dois momentos em que se menciona tal elemento: “Andrés voltou a sentir-se fora de lugar naquele escritório de janelas sobre a Alameda”, e “Olhou pela janela a Alameda sombria”. Quando o autor menciona ruas e avenidas, os termos aparecem começados por letra minúscula; nesse caso, Alameda é iniciada com letra maiúscula, recebendo assim certo destaque. Arriscamos aqui uma interpretação que conecta intertextualmente o conto de Pacheco a um conto fantástico de Cortázar, *Continuidad de los parques* (1956), com o qual mantém uma notável semelhança no modo de construção do fantástico. Também no conto de Cortázar há uma alameda que pode ser vista através de janelas e uma interação entre o personagem principal e um personagem de uma obra literária inserida no plano reconhecido como real. Assim, a repetição desse elemento parece dar ao leitor de *La fiesta brava* uma pista do que virá em seguida: a fusão entre os dois planos da narrativa. Na tradução, portanto, não hesitamos em manter as maiúsculas iniciais.

Quanto à tradução de topônimos, aspecto contemplado no projeto de tradução, o resultado ao qual chegamos foi traduzir as palavras *rua*, *passeio*, *castelo*, *estação* e afins, mas manter sempre os nomes dos locais na língua de partida, quer fossem palavras do espanhol, como San Cosme, Isabel la Católica e Salto del Agua, ou do náhuatl, como Netzahualcóyotl, Chapultepec e Tlatelolco. Já a tradução dos mexicanismos mostrou-se mais difícil do que supúnhamos, e diversos termos elencados no *Diccionario breve de mexicanismos* (SILVA, 2001) acabaram sendo traduzidos com uma abordagem mais domesticadora. Foi esse o caso de *quihúbole*, *buena onda*, *muy padre*, *chamba*, *pinche* e *chingar*. A decisão por um grau maior de domesticação, nesses casos, foi devida à percepção de que, ao dificultar a leitura adotando uma tradução literal, o resultado traria mais prejuízos que benefícios à valorização de itens culturais ou geraria mais notas de tradução – as quais, conforme definimos no projeto, não deveriam ocorrer em grande quantidade na tentativa de manter a unidade de impressão de leitura do conto. Em contrapartida, alguns exemplos de estrangeirização que atenderam à proposta estabelecida no projeto de tradução podem ser observados na manutenção dos termos *maquinazo*, *Mexiquito*, *papel revolución*, *tezontle*, *ocote* e *petate*, com notas que elucidam seu emprego.

Outro aspecto a ser mencionado diz respeito à priorização da diversidade lexical no texto traduzido, quando identificada a mesma diversidade no texto de partida. Um bom exemplo é a tradução de termos no campo semântico de “lama”. Os termos utilizados pelo autor são *lodo*, *légamo*, *fango* e *cieno*, cada um deles com uma ocorrência. Buscamos, na tradução, quatro palavras na língua portuguesa para compor esse mesmo campo semântico, e chegamos à seguinte solução: *lodo* > lodo, *légamo* > limo, *fango* > barro e *cieno* > lama.

Por fim, procuramos estar atentos também ao uso do itálico nos textos de partida e de chegada. O autor utiliza o itálico nos seguintes casos: palavras na língua inglesa ou francesa, nomes de publicações, ênfase e neologismos (esse último caso representado por *abogángster* e *ilegibros*). No texto traduzido, o itálico foi utilizado nas mesmas situações e ainda para identificar termos mantidos na língua espanhola, como *pasodoble*, *Piedra Pintada*, *tezontle*, *petate* e *papel revolución*. Os neologismos citados, os quais apresentam duas ocorrências cada, foram traduzidos seguindo a mesma lógica identificada para a formação das palavras no espanhol: *advogangster* (advogado+gangster) e *ilegivros* (ilegíveis+livros).

8. Considerações finais

Este trabalho foi desenvolvido a partir de um estudo preliminar, com base no qual foi elaborado um projeto de tradução que serviu como ponto de partida para o ato tradutório de um conto mexicano. Após a realização dessas etapas e a exposição dos comentários, concluímos que o projeto de tradução atendeu em parte às situações previstas, como a tradução de mexicanismos, e deixou de contemplar outros aspectos que ganharam destaque no decorrer do processo tradutório, como a dicotomia mexicano X norte-americano e o peso da língua náhuatl nesse texto.

Ainda assim, as diretrizes definidas no projeto delimitaram a postura adotada na tradução e guiaram as decisões tomadas, mesmo que nem tudo tenha se desenvolvido conforme o previsto. Como aponta Berman na citação que incluímos no começo da seção anterior, “o projeto não tem realidade fora da tradução”, a qual, por seu lado, é “a realização do projeto”. Assim sendo, destacamos a relevância não apenas do projeto de tradução como também do balanço dos resultados, o que tentamos fazer na última seção, e do precedente estudo preliminar que culminou na análise do conto, o qual proporcionou um domínio maior sobre o objeto de estudo.

Desse modo, chegamos ao termo desta etapa, um passo importante de um projeto maior. Acreditamos que para voos mais elevados, como incursões teóricas sobre a ciência tradutória, é essencial transitar pela experiência do fazer real. Assim, este trabalho não constitui um exercício que se esgota em si mesmo, mas uma atividade ao mesmo tempo prática e reflexiva que busca contribuir para a divulgação da literatura mexicana em nosso país. Apontamos, por fim, para a importância de outras pesquisas sobre a obra de José Emilio Pacheco ou mesmo sobre outros autores mexicanos, de modo a dar visibilidade a esta literatura e cultura tão ricas e tão pouco divulgadas no Brasil.

9. Referências bibliográficas

ALAZRAKI, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?”. In: David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Barcelona: Editorial Arco Libros, 2001. p. 265-282.

APONTE, Barbara Mockkus. “José Emilio Pacheco, cuentista”. In: Hugo J. Verani (org.). *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*. 1. reimpressão (1. edição corrigida e aumentada). México: Ediciones Era, 1994. p. 185-199.

BARRENECHEA, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)”. In: *Revista Iberoamericana*, 38. 1972. p. 391-403.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

_____. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

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

CORTÁZAR, Julio. *Continuidad de los parques*. In: Final del juego. Buenos Aires: Sudamericana, 1956. p. 9-11.

_____. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2. reimpr. da 2. ed. de 1993. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DUNCAN, Cynthia K. “Hacia una interpretación de lo fantástico en el contexto de la literatura hispanoamericana”, In: *Revista del Instituto de investigaciones literarias y semiolingüísticas de la Universidad Veracruzana*, año XVI, números 42-43, enero-diciembre de 1990. p. 53-64.

FRANCO, Rafael Olea. “Versiones de lo fantástico en Pacheco”. In: Ramón Alvarado et al. (comp.) *El problema de los géneros al filo del nuevo siglo: IV Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2006. p. 907-918.

FUENTES, Ignacio Trejo. “La narrativa de José Emilio Pacheco: nostalgia por la infancia y la ciudad gozable”. In: Hugo J. Verani (org.). *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*. 1. reimpressão (1. edição corrigida e aumentada). México: Ediciones Era, 1994. p. 214-220.

GOTLIB, Nádia Battela. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

PACHECO, José Emilio. "La fiesta brava". In: *El principio del placer*. México: Ediciones Era, 1972. p. 67-98.

PIGLIA, Ricardo. "Teses sobre o conto". In: *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-94.

POE, Edgar Allan. "A filosofia da composição". In: *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999. p. 101-114.

_____. *Essays and reviews*. New York: Literary Classics of the United States Inc., 1984.

ROAS, David. "La amenaza de lo fantástico". In: David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Barcelona: Editorial Arco Libros, 2001. p. 7-44.

RUFFINELLI, Jorge. "Al encuentro de la voz común: Notas sobre el itinerario narrativo de José Emilio Pacheco". In: Hugo J. Verani (org.). *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*. 1. reimpressão (1. edição corrigida e aumentada). México: Ediciones Era, 1994. p. 170-184.

SCHLEIERMACHER, Friedrich E. D. "Sobre os diferentes métodos de traduzir". Trad. Celso Braida. In: *Revista Princípios*; v. 14, n. 21. Natal, jan./jun. 2007. p. 233-265.

SILVA, Guido Gómez de. *Diccionario breve de mexicanismos*. México: FCE, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Le Seuil, 1970.

VENUTI, Lawrence. *The scandals of translation: towards an ethics of difference*. London: Routledge, 1998.

_____. *The translator's invisibility: a history of translation*, London: Routledge, 1995.

VERANI, Hugo. "Voces de la memoria: la narrativa breve de José Emilio Pacheco". In: Ramón Alvarado et al. (comp.) *El problema de los géneros al filo del nuevo siglo: IV Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2006. p. 71-80

10. Anexo

TERMO DE COMPROMISSO DE ORIGINALIDADE

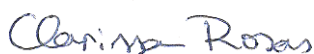
A presente declaração é termo integrante de todo trabalho de conclusão de curso (TCC) a ser submetido à avaliação da Coordenação do Curso de Tradução da UFPB como requisito necessário e obrigatório à obtenção do grau de bacharel em tradução.

Eu, CLARISSA ROSAS TROCCOLI, na qualidade de aluna da Graduação do Curso de Tradução da Universidade Federal da Paraíba, declaro, para os devidos fins, que:

- O Trabalho de Conclusão de Curso anexo, requisito necessário à obtenção do grau de bacharel em tradução pela Universidade Federal da Paraíba, encontra-se plenamente em conformidade com os critérios técnicos, acadêmicos e científicos de originalidade;
- O referido TCC foi elaborado com minhas próprias palavras, ideias, opiniões e juízos de valor, não consistindo, portanto **PLÁGIO**, por não reproduzir, como se meus fossem, pensamentos, ideias e palavras de outra pessoa;
- As citações diretas de trabalhos de outras pessoas, publicados ou não, apresentadas em meu TCC, estão sempre claramente identificadas entre aspas e com a completa referência bibliográfica de sua fonte, de acordo com as normas vigentes da ABNT;
- Todas as séries de pequenas citações de diversas fontes diferentes foram identificadas como tais, bem como as longas citações de uma única fonte foram incorporadas suas respectivas referências bibliográficas, pois fui devidamente informada e orientada a respeito do fato de que, caso contrário, as mesmas constituiriam plágio;
- Todos os resumos e/ou sumários de ideias e julgamentos de outras pessoas estão acompanhados da indicação de suas fontes em seu texto e as mesmas constam das referências bibliográficas do TCC, pois fui devidamente informada e orientada a respeito do fato de que a inobservância destas regras poderia acarretar alegação de fraude.

O Professor responsável pela orientação de meu trabalho de conclusão de curso (TCC) apresentou-me a presente declaração, requerendo o meu compromisso de não praticar quaisquer atos que pudessem ser entendidos como plágio na elaboração de meu TCC, razão pela qual declaro ter lido e entendido todo o seu conteúdo e submeto o documento em anexo para apreciação da Coordenação do Curso de Tradução da UFPB como fruto de meu exclusivo trabalho.

João Pessoa, 22/08/2013.



CLARISSA ROSAS TROCCOLI

[nome e assinatura do aluno]