



TRADUÇÃO COMENTADA DE “NADIE ENCENDÍA LAS LÁMPARAS”, DE FELISBERTO HERNÁNDEZ

COMMENTED TRANSLATION OF “NADIE ENCENDÍA LAS LÁMPARAS”, BY FELISBERTO HERNÁNDEZ

Marlova Aseff¹

RESUMO

Este trabalho é uma tradução comentada do conto “Nadie encendía las lámparas”, do escritor uruguaio Felisberto Hernández (1902-1964). Este tipo de exercício, a tradução comentada, é considerado um momento privilegiado de união entre a prática e a teoria da tradução, porém, aqui, propomos a abordagem da tradução e da tradução comentada como experiência e reflexão. Apoiados em vários autores, como Adorno, Meschonnic, Berman, Aristóteles, Heidegger e Gadamer, discutimos alguns conceitos de teoria e prática, experiência e reflexão. Em seguida, procedemos a um breve estudo crítico do texto e, logo, partimos para a definição de um projeto para esta tradução, que levou em conta basicamente três aspectos: a) manter o registro coloquial característico da escrita de FH; b) identificar e manter rede de significantes como, por exemplo, os verbos ligados à ação de olhar, o léxico vinculado à luz e/ou à escuridão; e c) buscar a naturalidade da expressão em língua portuguesa do Brasil, o que significa que, apesar da proximidade das línguas portuguesa e espanhola, não fazer uma tradução “colada” à sintaxe do original. Paralelamente à análise crítica do texto, realizamos comentários sobre as escolhas tradutórias. A tradução completa se encontra anexada a este estudo.

Palavras-chave: tradução comentada; conto uruguaio; Felisberto Hernández.

ABSTRACT

This paper is a commented translation of the short story “Nadie encendía las lámparas”, by the Uruguayan writer Felisberto Hernández (1902-1964). The commented translation is

¹ Doutora em Literatura e em Estudos da Tradução. Professora Adjunta do Bacharelado em Tradução Espanhol da UnB e da Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET/ UFSC). ORCID 0000-0001-6188-3386

considered a privileged moment of union between the practice and the theory of translation, but here translation and commented translation are considered as experience and reflection. Based on Adorno, Meschonnic, Berman, Aristóteles, Heidegger and Gadamer, translation is discussed focusing on the possible relations between theory and practice, experience and reflection. Next, a brief critical study of the text is presented followed by definition of a project for this translation, which basically took into account three aspects: a) keeping the colloquial register characteristic of FH's writing; b) identifying the maintenance of a network of signifiers, such as the verbs related to the action of looking, the lexicon related to light and/or darkness; and c) seeking the naturalness of the expression in the Brazilian Portuguese language, despite the proximity of Portuguese and Spanish, trying not to make a translation too close to the syntax of the original. In parallel to the critical analysis of the text, the translation choices are commented. The complete translation is attached to this study.

Keywords: commented translation; uruguayan short stories; Felisberto Hernández.

INTRODUÇÃO: O TRABALHO DE TRADUÇÃO COMENTADA

A oposição entre teoria e prática é um tópico recorrente no campo da tradução, no qual, historicamente, teoria e prática nem sempre andam de mãos dadas. Em *Fausto*, de Goethe, Mefistófeles pronuncia a conhecida afirmação sobre a teoria ser cinza, e verde a árvore dourada da vida,² frase essa que, para Adorno, é “desde o princípio, pura ideologia” e, também, engano, pois “não é tão verde a árvore da vida plantada pelos práticos, e que o diabo logo compara com o ouro” (Adorno, 1993, p. 159-160). O filósofo faz, assim, uma provocação àqueles que desdenham a teoria para exaltar a prática ou, mais especificamente, a simples prática intuitiva. Essa é uma provocação pertinente também no campo da tradução, no qual teóricos e “práticos” (estudiosos da tradução e tradutores profissionais) se enfrentam de tempos em tempos. No entanto, conforme Henri Meschonnic, a separação entre teoria e prática, e entre teóricos e práticos, é mais uma das muitas ideias sobre tradução que foi acolhida sem crítica, já que a teoria mostra “o que está em jogo”, e a prática, “a especificidade do concreto”, sendo indissociáveis uma da outra (Meschonnic, 1999, p. 20). Todavia, seria simplista negar a existência de tal cisão.³

Por isso, antes de analisarmos nossa experiência de tradução particular do conto “Nadie encendía las lámparas”, do escritor uruguaio Felisberto Hernández (1902-1964), queremos definir o que entendemos por tradução comentada: seus objetivos, suas limitações, seu lugar como um tipo de estudo que, em tese, propiciaria a união dos aspectos teóricos e práticos da tradução. Iremos argumentar a favor da substituição das noções de prática e teoria pelas de experiência e reflexão. Trata-se de uma decisão epistemológica que responde à questão de como nos aproximamos da tarefa tradutora quando há o intuito de tornar essa prática/experiência mais consciente

² “Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, und grün des Lebens goldner Baun.” “Cinza, caro amigo, é toda a teoria, e verde, a árvore dourada da vida.”

³ Algumas das ideias aqui citadas foram inicialmente desenvolvidas para a minha tese de doutorado “Tradução comentada de *El império jesuítico*, de Leopoldo Lugones: uma experiência de tradução da letra”, defendida em 2012 na Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

e de gerar conhecimento por meio desse processo, algo que nos parece central nas tarefas de tradução comentada.

Obviamente, o ato de traduzir textos literários tem um viés prático, visto que gera um produto: a obra traduzida. Seja a tradução entendida como a passagem de uma mensagem de uma língua para outra, operação textual ou ato de comunicação, não há como negar que é uma atividade levada a cabo por um sujeito, o tradutor, e que essa operação tem por objetivo a obtenção de um novo texto a partir de um original; e que esse novo texto é destinado a receptores de uma cultura diferente e ocupará um lugar em um sistema literário alheio à sua origem. No entanto, o caráter prático da tradução não significa que ela deva ser puramente intuitiva, que não exija, como afirma Berman (2002), uma teoria ou reflexão específicas.

No entanto, como notou Albir (2004, p. 100), “apesar da longa história da tradução e de sua importância, a reflexão teórica foi mais pobre do que se poderia esperar”. Já para Berman (1989, p. 672), trata-se de um *corpus* “magro, porém rico”, composto de uma quantidade de cartas, notas, prefácios, mas de poucas obras. Ele afirma que se compararmos esse *corpus* ao de textos “críticos” que a literatura produziu sobre ela mesma, grosso modo, depois da Renascença, devemos concluir que os tradutores são bastante parcimoniosos ao falar de sua atividade. “É como se a tradução não ousasse afirmar-se de um modo discursivo” (Berman, 1989, p. 672).

Adorno (1993, p. 13) afirma que “sem o momento contemplativo, a práxis degenera em exercício carente de conceito; no entanto, a meditação entendida como esfera particular, delimitada, alheia a uma práxis possível, não é muito melhor”. Ou seja, num mundo ideal, nem a teorização deveria estar afastada da prática, nem a prática deveria ser carente de conceito, configurando uma atividade meramente intuitiva, espontânea ou arbitrária. Podemos identificar aí a querela entre os que fazem traduções e os que teorizam sobre a atividade: trata-se do “famoso hiato entre os ‘teóricos’ e os ‘práticos’, no qual os segundos desdenham as construções abstratas dos primeiros, e esses últimos desprezam o empirismo mudo dos segundos” (Berman, 1989, p. 674).

Para Meschonnic (1999, p. 14), há um ponto de vista “empírico” e outro “empirista” sobre a tradução. O empírico seria oriundo da experiência dos tradutores, cujo patrono é São Jerônimo, e que é organizado em função do efeito a ser produzido no âmbito da língua, pois a tradução é concebida como a passagem de uma língua a outra. Essa forma de conceber a tradução perduraria de Cícero a Valéry Larbaud. Mais tarde, conforme argumenta, desenvolveu-se um ponto de vista não mais empírico, mas empirista, que valorizaria somente a experiência e rejeitaria a teoria, principalmente a teoria da literatura. Seus preceitos seriam a busca de valores como a fidelidade, a invisibilidade do tradutor, a transparência. Mas a oposição absoluta entre teoria e prática somente pode ocorrer quando se considera a atividade prática em um sentido estritamente utilitário.

Como afirmamos, a tradução é, sim, uma prática, mas também é um trabalho intelectual que contém graus maiores ou menores de reflexão. A atividade implica escolher entre várias opções de registros e palavras possíveis, além de outras decisões. No entanto, essa reflexão orientada à prática pode ser tanto espontânea, intuitiva, arbitrária ou “empirista”, esse último termo tomado emprestado de Meschonnic, bem como pode estar estribada em um ou vários saberes teóricos, ou seja, conhecimentos organizados e sistematizados. Por isso, acreditamos que o trabalho de tradução e de tradução comentada deve ter a pretensão de ser uma *experiência* alicerçada em *reflexão*.

Podemos observar pelo menos dois níveis diferentes de reflexão ligados à prática da tradução. Na decisão tomada quando o tradutor realiza seu trabalho pode haver espaço para: a) uma reflexão superficial e rápida, que tem como característica ser espontânea/intuitiva/arbitrária/empirista; ou b) uma reflexão consciente, baseada em conhecimentos teóricos elaborados, e que se materializa

em sua posição tradutória. Por isso acreditamos que a reflexão está sempre presente, o que muda é o seu nível.

Um dos problemas que pode ser detectado na prática espontânea/intuitiva/arbitrária/empirista é que nela o tradutor oscila quanto à direção de suas decisões, age ao sabor de fragmentos de teorias assimiladas inconscientemente, sem crítica, herdadas da tradição, tendendo, na maior parte dos casos, a homogeneizar e a destruir o sistema do texto original.⁴ Para Berman (2002, p. 337), a ocultação da tradução manifesta-se “perniciosamente pela objeção antecipada feita à reflexão sobre a tradução”. Ele lembra que essa reflexão se choca com uma série de oposições: o conflito entre os tradutores não teóricos e teóricos e entre os tradutores e os teóricos da tradução. “No primeiro caso, uma maioria de tradutores proclama que a tradução é uma atividade puramente intuitiva, que não pode ser verdadeiramente conceituada. No segundo caso, há a oposição dos teóricos sem prática e os ‘práticos’ sem teoria” (Berman, 2002, p. 337).

Há também de se mencionar o fato de que algumas teorias sobre a tradução costumam construir tipologias que terminam em proposições de ordem prescritiva e metodológica. São as chamadas teorias normativas. No entanto, nas últimas décadas, assistimos a uma mudança na orientação prescritiva ou normativa tradicional e caminhou-se para a reivindicação da descrição, medição e explicação. Holmes (1972) e Toury (1980) propuseram os estudos descritivos, enquanto Lambert (1991) reivindicou o relacionamento entre as análises descritivas e as teóricas.

Aproximações diferentes delimitam a tradução, enquanto objeto, de formas distintas e pretendem responder a diferentes questões. Isso diz respeito ao modo como vai se traduzir cada texto individualmente, o método do tradutor etc. Nesse sentido, concordamos com Berman quando propõe que, ao invés da relação entre “prática e teoria”, a tradução deveria ser pensada enquanto “experiência e reflexão”:

Quero me colocar totalmente fora do quadro conceitual fornecido pelo par teoria/prática, e substituir esse par pelo da experiência e da reflexão. A relação entre experiência e reflexão não é a da prática e da teoria. A tradução é uma experiência que pode se abrir e se (re)significar na reflexão (Berman, 1999, tradução nossa).

Mas vamos aprofundar nosso raciocínio sobre em que sentido a relação entre experiência e reflexão difere daquela que existe entre teoria e prática. Será que essa mudança de foco acarreta de fato consequências importantes para o trabalho de tradução e de tradução comentada? Em Aristóteles, o conceito de experiência é análogo ao de prática (Aristóteles, 1970). No entanto, com o desenvolvimento da ciência e da filosofia, o conceito ampliou-se. O termo *experiência* hoje costuma ser usado em vários sentidos, como: a) um modo de conhecer algo imediatamente antes de todo juízo formulado sobre o apreendido; b) a apreensão sensível da realidade externa; c) o que foi adquirido pela prática; d) a confirmação dos juízos sobre a realidade por meio de uma verificação; e) o fato de suportar ou sofrer algo, como quando se diz que se experimenta uma dor ou uma alegria (Mora, 1999, p. 328-329). Na filosofia, o termo é utilizado em dois sentidos principais: a experiência como confirmação ou possibilidade de confirmação empírica (e sensível) de dados; e a experiência como o feito de viver algo dado anteriormente a toda reflexão. Nos dois casos, há

⁴ Podemos tentar atribuir outras causas – não excludentes – para a aversão à reflexão teórica por uma parcela significativa dos tradutores profissionais. Como o exemplo dado por Hamlet, que simboliza o começo da reflexão subjetiva, mas também o drama daquele a quem a reflexão paralisa (Adorno, 1993), esse pode ser um temor dos “práticos”: que a reflexão os atrapalhe na consecução de seu trabalho. Possivelmente, tal paralisia ocorra por torná-los mais conscientes de suas práticas por vezes contraditórias.

o caráter interno ou externo da experiência. Trata-se de uma categoria que foi estudada por filósofos,⁵ fundamentalmente por ser considerada desde Aristóteles como a fonte de todo o conhecimento:

El género humano dispone del arte y del razonamiento. Y del recuerdo nace para los hombres la experiencia, pues muchos recuerdos de la misma cosa llegan a constituir una experiencia. Y la experiencia parece, en cierto modo, semejante a la ciencia y el arte, pero la ciencia y el arte llegan a los hombres a través de la experiencia (Aristóteles, 1970, p. 4).

Contemporaneamente, o conceito tornou-se mais complexo, abrindo maior espaço para a subjetividade. Em Heidegger, a experiência apresenta um caráter transformador:

Hacer una experiencia con algo – sea una cosa, un ser humano, un dios – significa que algo nos acaece, nos alcanza; que se apodera de nosotros, que nos tumba y nos transforma. Cuando hablamos de “hacer” una experiencia, esto no significa que nosotros la hagamos acaecer; hacer significa aquí: sufrir, padecer, tomar lo que nos alcanza receptivamente, aceptar, en la medida en que nos sometemos a ello. Algo se hace, adviene, tiene lugar (Heidegger, 1987, p. 143).

Observe-se que o conceito heideggeriano de experiência é bem mais amplo do que o conceito de prática. Há nele um caráter de se estar aberto e receptivo ao que se faz. Aprofundando um pouco mais, e acrescentando o elemento “reflexão”, Adorno afirma que “as ideias verdadeiras devem renovar-se sem cessar a partir da experiência da coisa, a qual, no entanto, recebe daquela sua primeira determinação” (Adorno, 1993, p. 13). Quanto à reflexão, ele a conceitua como uma “concentração expansiva que considerando sua coisa (objeto) e somente ela, comprova na coisa mesma o que transpõe o pensado previamente e, com ele, dissolve o círculo fixo da coisa” (Adorno, 1993, p. 13).

Aplicando essa linha de raciocínio ao objeto de estudo tradução comentada, o tradutor inicia sua experiência (singular) da tradução, como se viu anteriormente, com uma preconcepção. Durante a experiência, o pensado previamente deverá (poderá) ser, em parte, modificado, sendo assim transposto e, também, vindo a modificar as experiências futuras. Essas parecem ser formas satisfatórias de aproximação à tarefa da tradução quando o objetivo é o de refletir sobre a mesma. Ou seja, vivenciar a tarefa da tradução enquanto uma experiência e não como uma simples prática. A prática consciente e reflexiva viria a ser a experiência.

Diferentemente do que ocorre nas ciências exatas, a experiência no caso da tradução está submetida a uma historicidade interna, no sentido de que não poderá ser repetida, devido a seu caráter singular. Isso quer dizer que não haverá uma tradução idêntica a outra. É o oposto do que ocorre com as experiências das ciências exatas, que podem e devem ser confirmadas com a repetição exata da mesma. Por ser histórica e estar orientada a uma situação concreta, cada experiência pressupõe que um ser humano tomará decisões segundo o objetivo que persegue, ou seja, será uma experiência orientada por uma ética (Gadamer, 1988, p. 51).

Para Berman, todo tradutor sempre inicia cada experiência de tradução com uma preconcepção, adquirida em experiências anteriores ou mesmo advinda de suas concepções, conscientes

⁵ Alguns dos filósofos que trataram do tema da experiência foram Kant, Fichte, Hegel, Husserl, Heidegger, Gadamer, Benjamin, Dewey. Em *A crítica da razão pura*, Kant contradiz Aristóteles ao afirmar que ainda que todo o conhecimento comece com a experiência, nem todo ele procede da experiência (Mora, 1999).

ou não, do significado do ato de traduzir. Trata-se do fenômeno que Berman chama de posição tradutória. Ele afirma que:

Qualquer tradutor mantém uma relação específica com a sua própria atividade, ou seja, tem certa “concepção” ou “percepção” do traduzir, de seu senso, das suas finalidades, das suas formas e modos. “Concepção” e “percepção” que não são mais meramente pessoais, dado que o tradutor é efetivamente marcado por todo um discurso histórico, social, literário, ideológico sobre a tradução (e a escrita literária). A posição tradutória é, por assim dizer, o “compromisso” entre a maneira pela qual o tradutor toma consciência enquanto sujeito preso à pulsão de traduzir, a tarefa da tradução e a maneira como ele internalizou o discurso do meio sobre o traduzir (as normas). A posição tradutória, enquanto compromisso, é resultado de uma elaboração: é o que o tradutor se impõe em vista da tradução; o que ele se impõe, uma vez tomada a decisão (porque se trata de uma escolha) (Berman, 1999, p. 74-75).

Por tudo isso, priorizamos a abordagem que liga a experiência à reflexão e não a que relaciona a prática à teoria. Pois a tarefa do tradutor precisa ser uma experiência reflexiva, “de caráter particular e dialético, uma vez que os problemas enfrentados durante a prática da tradução são analisados, podendo ou não contrariar as hipóteses e convicções do início do projeto, com evidentes repercussões em experiências futuras. Esse caráter reflexivo da tradução que expomos nos trabalhos de tradução comentada e que enriquece as experiências futuras é o que nos interessa ressaltar no trabalho de tradução comentada. 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.

ESTUDO CRÍTICO DO CONTO “NADIE ENCENDÍA LAS LÁMPARAS” E COMENTÁRIOS SOBRE A SUA TRADUÇÃO

Ao nos aprofundarmos no sistema do texto original e, igualmente, nos traços que o tradutor enquanto sujeito histórico pretende valorizar na tradução dele, realizamos um trabalho de crítica e de interpretação. Nesse momento, lembramos de Berman, que sustenta que a tradução é uma forma de crítica na medida em que torna manifestas as estruturas ocultas de um texto, a sua letra. A crítica ou a análise textual, diz ele, deve ser efetuada no horizonte da tradução, pois “todo texto a ser traduzido apresenta uma sistematicidade própria que o movimento da tradução *encontra, enfrenta e revela*” (Berman, 2002, p. 20, grifo nosso).

Começaremos situando nosso autor na História da Literatura. Nesse sentido, um fator a ser levado em conta é a inclusão de FH entre os escritores da chamada literatura fantástica da região do Prata ou, ainda, pertencente ao grupo conhecido como *raros*. A última denominação foi adotada pelo crítico uruguaio Ángel Rama em uma antologia intitulada *Aquí. 100 años de raros*, publicada em 1966. Rama atualizava então a designação que Rubén Darío, o poeta modernista nicaraguense, cunhou no fim do século XIX para usar em perfis de escritores considerados “marginais” publicados no jornal portenho *La Nación* e que depois foi título de uma antologia datada de 1896. Conforme Carina Blixen, na década de 1960 o objetivo de Rama com a sua antologia era “reivindicar um espaço de imaginação em uma cultura fortemente militante” (Blixen, 2010, p. 56, tradução nossa).

Já Norah Giraldi Dei Cas acredita que Rama sentiu a necessidade de ordenar a emergência de autores que representavam uma estética nova, difícil de classificar no âmbito do cânone, com o objetivo de reuni-los e apresentá-los ao mercado editorial (Dei Cas, 2010). Segundo Juan Pablo Villalobos, “os raros são os ignorados pela crítica, os vilipendiados pelas instâncias legitimadoras do mundo literário, os desconhecidos dos leitores não especializados” (Villalobos, 2012, s/p, tradução nossa). Já para Blixen, a categoria raro aplicada, por exemplo, a Mario Levrero ou a FH revela “uma escrita que briga com a loucura e que joga no limite da possibilidade de representação simbólica” (Blixen, 2010, p. 56, tradução nossa).

O conto “Nadie encendía las lámparas” foi publicado pela primeira vez em 1947 em Buenos Aires num volume homônimo. O crítico José Pedro Díaz situa esse texto na terceira fase da obra de FH que, além desse volume, incluiria ainda os volumes *Las hortensias* (1949) e *La casa inundada* (1960). “São contos fantásticos de fantasia nada tradicional, em cujas construções nítidas e precisas seguidamente estão subjacentes uma forte pulsão inconsciente”, aponta o crítico (Díaz, 2001, p. 285, tradução nossa).

Este é mais um dos contos de FH em que o personagem-narrador se encontra numa localidade do interior interagindo socialmente com pessoas quase desconhecidas. Como pianista, FH viajava constantemente por povoados do interior da Argentina e do Uruguai, fazendo pequenos concertos e tocando em sessões de cinema mudo. Dessa experiência, ele retirou o substrato para várias de suas histórias. A trama é simples: o personagem-narrador lê um conto para convidados de um sarau na casa de duas viúvas de uma cidadezinha do interior e, enquanto cumpre a tarefa com bastante enfado, analisa mentalmente o ambiente e as pessoas presentes. Os seus pensamentos vão insinuando uma crescente tensão sexual entre ele e a sobrinha das viúvas. Depois de ler o conto, que trata de uma suicida, o personagem-narrador interage com os convidados. Após, é convidado a tocar piano. Uma das viúvas tem um acesso de choro e é conduzida para o quarto. A noite começa a cair, os convidados vão saindo no escuro. O conto tem um final aberto, termina com uma sugestão erótica, com a sobrinha das viúvas agarrando o personagem-narrador pela manga do casaco de forma brusca, impedindo-o de deixar a casa.

Do ponto de vista textual, a literatura de FH é caracterizada pela adoção de uma linguagem despojada, na qual sobressaem as imagens e as associações inesperadas. Neste conto, o registro utilizado é o coloquial, a sintaxe é simples e predominam os parágrafos longos, com poucas vírgulas. Por isso, nosso projeto de tradução levou em conta basicamente três aspectos: a) manter o registro coloquial característico da escrita de FH e que confere um tom despretenso a suas histórias; b) identificar e manter a rede de significantes como, por exemplo, os verbos ligados à ação de olhar, e o léxico vinculado à luz e/ou à escuridão; c) buscar a naturalidade da expressão em língua portuguesa do Brasil, o que significa que, apesar da proximidade das línguas, não fazer uma tradução “colada” à sintaxe do espanhol.

A seguir, trazemos um exemplo de registro coloquial e da busca da naturalidade na expressão no PT-BR:

Quadro 1

Original	Tradução
Hace mucho tiempo leía yo un cuento en una sala antigua. Al principio entraba por una de las persianas un poco de sol.	Faz muito tempo, eu estava lendo um conto numa sala antiga. No começo, um pouco de sol entrava por uma das persianas.

Para a primeira oração, uma tradução palavra por palavra seria possível e resultaria em algo como: “Faz muito tempo, lia eu um conto em uma sala antiga”. No entanto, optamos por usar o gerúndio no lugar do pretérito imperfeito para reforçar as marcas de oralidade em português brasileiro. É o que Paulo Henriques Britto explica ao exemplificar que em nossa língua as formas analíticas são bem mais coloquiais do que as sintéticas (Britto, 2012, p. 96). Já para a segunda oração, trouxemos o sujeito para depois da locução adverbial, deixando a frase numa ordem mais direta do que a original. Essas foram estratégias perseguidas durante toda a tradução.

Apesar de a língua espanhola permitir em vários casos uma tradução literal sem maiores prejuízos à compreensão, em alguns momentos priorizamos a fluência e a naturalidade em português, principalmente quando a literalidade ou a tradução palavra por palavra causaria um estranhamento sintático. No exemplo a seguir, a frase traduzida foi reformulada:

Quadro 2

Original	Tradução
Al volver a la sala la viuda de los ojos ahumados estaba con la cabeza baja y recibía en el oído lo que la hermana le decía con insistencia.	Ao retornar para a sala, a viúva de olhos embaçados estava com a cabeça baixa, e a irmã lhe falava ao pé do ouvido com insistência.

Voltando à narrativa, ela se desenvolve a partir do olhar pouco ortodoxo do personagem-narrador, que descreve um ambiente e uma ação mediados por várias associações mentais. Acreditamos que a estranheza do texto resida no contraste entre essa narração despreziosa e as associações mentais pouco usuais. Por exemplo, uma das viúvas é descrita como tendo olhos que “pareciam vidros embaçados atrás dos quais não havia ninguém” [“sus ojos parecían vidrios ahumados detrás de los cuales no había nadie”]; os cabelos da sobrinha recostada em uma parede eram “como trepadeiras” [“su melena ondulada estaba muy esparcida y [sic] yo pasaba los ojos por ella como se viera una planta que hubiera crecido contra el muro de una casa abandonada”]. Tais associações vão conferindo ao conto uma atmosfera na qual a banalidade dos encontros sociais se mostra como um verniz que esconde as fissuras psicológicas das personagens ou os seus desejos reprimidos. Como já observou Italo Calvino, “a associação de ideias não é somente o jogo predileto das personagens de Felisberto; é a paixão dominante e declarada do autor, e inclusive o procedimento com o qual os relatos vão se construindo, unindo um motivo ao outro, como em uma composição musical” (Calvino, 1979, p. 89, tradução nossa).

As relações associativas são todas estabelecidas a partir da visão do narrador-personagem, que levanta os olhos da leitura de quando em quando para observar os presentes e o ambiente, e dissimula esse olhar para não ser percebido, quebrando de certa forma o pacto social de não se encarar as pessoas. Vejamos alguns exemplos:

Quadro 3

Original	Tradução
Yo leía con desgano y levantaba a menudo la cabeza del papel; pero tenía que cuidar de no mirar siempre a una misma persona; ya mis ojos se habían acostumbrado a ir a cada momento a la región pálida que quedaba entre el vestido y el moño de una de las viudas.	Eu lia sem vontade e levantava seguidamente a cabeça do papel; mas tinha que cuidar para não olhar sempre a mesma pessoa; então meus olhos tinham se acostumado a ir a todo momento à região pálida que ficava entre o vestido e o coque de uma das viúvas

(continuação Quadro 3)

Una de las veces que me distraje vi a través de las persianas moverse palomas encima de una estatua. Después vi, en el fondo de la sala, una mujer joven que había recostado la cabeza contra la pared; su melena ondulada estaba muy esparcida y yo pasaba los ojos por ella como si viera una planta que hubiera crecido contra el muro de una casa abandonada	Numa das vezes que me distraí, vi através das persianas pombas se moverem em cima de uma estátua. Depois vi, no fundo da sala, uma mulher jovem que tinha recostado a cabeça contra a parede; a sua cabeleira ondulada estava muito espalhada e eu passava os olhos por ela como se visse uma planta que tivesse crescido contra o muro de uma casa abandonada.
Ya había vuelto a pasar los ojos por la cabeza que estaba recostada en la pared y pensé que la mujer acaso se hubiera dado cuenta; entonces, para no ser indiscreto, miré hacia la estatua	Eu havia voltado a passar os olhos pela cabeça que estava recostada na parede e pensei que a mulher talvez tivesse percebido; então, para não ser indiscreto, olhei para a estátua.

A relação entre um acontecimento banal da província, atravessado pela subjetividade do narrador, somada ao conto que é lido dentro do conto sobre as reiteradas tentativas fracassadas de suicídio de uma moça, mais a insinuação sexual carregada de violência velada causam o efeito de estranhamento que reverbera neste texto. Caso formos analisar aquilo que pode ser considerado alegoria neste conto, surge a questão da luz e da sombra. O título “Nadie encendía las lamparas”, traduzido por nós como “Ninguém acendia as luzes”, aponta para o final do relato, mas a luz joga um papel importante em todo o conto, que começa com o sol entrando pelas persianas, iluminado diferentes espaços da casa, causando alucinações óticas, e termina com a luminosidade que vai caindo com a chegada da noite, deixando a casa às escuras, sem que ninguém resolva acender as luzes.

A seguir, selecionamos alguns excertos que mostram esse movimento do claro ao escuro no original e em nossa tradução:

Quadro 4

Original	Tradução
a) Hace mucho tiempo leía yo un cuento en una sala antigua. Al principio entraba por una de las persianas un poco de sol. Después se iba echando lentamente encima de algunas personas hasta alcanzar una mesa que tenía retratos de muertos queridos.	Faz muito tempo, eu estava lendo um conto numa sala antiga. No começo, um pouco de sol entrava por uma das persianas. Depois ia se movendo lentamente sobre algumas pessoas até alcançar uma mesa com retratos de mortos queridos.
b) En una de las oportunidades que saqué la vista de la cabeza recostada en la pared, no miré la estatua sino a otra habitación en la que creí ver llamas encima de una mesa; algunas personas siguieron mi movimiento; pero encima de la mesa sólo había una jarra con flores rojas y amarillas sobre las que daba un poco de sol.	Numa das ocasiões em que tirei os olhos da cabeça recostada na parede, não olhei para a estátua, mas para outra peça onde acreditei ver chamas sobre uma mesa; algumas pessoas seguiram meu movimento, mas em cima da mesa só havia um vaso com flores vermelhas e amarelas sobre as quais batia um pouco de sol.
c) Al terminar mi cuento se encendió el barullo y la gente me rodeó; hacían comentarios y un señor empezó a contarme un cuento de otra mujer que se había suicidado.	Ao terminar o conto, acendeu-se o burburinho e as pessoas me rodearam; faziam comentários e um senhor começou a me contar um conto sobre outra mulher que tinha se suicidado.
d) Los invitados empezaron a irse. Y los que quedamos hablábamos en voz cada vez más baja a medida que la luz se iba. Nadie encendía las lámparas.	Os convidados começaram a ir embora. E os que ficamos falávamos num tom cada vez mais baixo à medida que a luminosidade caía. Ninguém acendia as luzes.

No excerto “a”, escolhemos primeiramente o verbo *espraiar*, no sentido de alastrar, estender, espalhar, para traduzir o movimento lento da luz do sol na sala (o original traz o verbo *echar*). Depois, consideramos que esse verbo iria elevar o registro do texto e então o trocamos por *mover*. Pensamos que *echar* é um verbo com inúmeras acepções, e que o trecho pedia um verbo de uso corrente em português. No excerto “b”, a luz do sol sobre flores amarelas e vermelhas causa uma espécie de alucinação visual no personagem, que ali enxerga fogo. No excerto “c”, o narrador usa

o verbo acender para indicar a quebra do silêncio: “acendeu-se o burburinho”. Traduzimos literalmente, pois o verbo acender também está no título do conto e pensamos que não deveria ser mudado para não alterar a rede de significantes. No excerto “d”, vê-se que, ao cair da noite, outra vez é estabelecida uma relação entre o barulho e a luminosidade, o silêncio e a escuridão. Assim, o conto vai do claro ao escuro, da fala ao silêncio, do visível ao que está velado em pensamentos ou em gestos dúbios.

Como em outros textos do autor, os personagens são nomeados por alguma de suas características físicas ou comparados a objetos: a viúva dos olhos embaçados, a mulher da parede, o afeminado, o jovem da testa raspada. Segundo Calvino, “a apresentação do caráter físico dos objetos e das pessoas é uma das coisas que mais surpreendem em sua escrita” (Calvino, 1979, p. 90, tradução nossa). A pulsão erótica também está presente, como nos trechos a seguir, traduzidos de forma bastante literal do ponto de vista da sintaxe, mas com algumas adequações quanto ao léxico:

Quadro 5

Original	Tradução
<p>Ella sonrió y bajó los ojos. Entonces yo pude mirarle toda la boca, que era muy grande. El movimiento de los labios, estirándose hacia los costados, parecía que no terminaría más; pero mis ojos recorrían con gusto toda aquella distancia de rojo húmedo. Tal vez ella viera a través de los párpados; o pensara que en aquel silencio yo no estuviera haciendo nada bueno, porque bajó mucho la cabeza y escondió la cara. Ahora mostraba toda la masa del pelo; en un remolino de las ondas se le veía un poco de la piel, y yo recordé a una gallina que el viento le había revuelto las plumas y se le veía la carne.</p> <p>Yo sentía placer en imaginar que aquella cabeza era una gallina humana, grande y caliente; su calor sería muy delicado y el pelo era una manera muy fina de las plumas.</p>	<p>Ela sorriu e baixou os olhos. Então pude olhar toda a sua boca, que era muito grande. O movimento dos lábios, estirando-se em direção aos cantos parecia que não terminaria mais, mas meus olhos recorriam com prazer toda aquela distância de vermelho úmido. Talvez ela enxergasse através das pestanas; ou pensasse que naquele silêncio eu não estivesse fazendo nada bom, porque abaixou muito a cabeça e escondeu o rosto. Agora mostrava toda a massa do cabelo; num remoinho de ondas podia-se ver um pouco da sua pele, e eu me lembrei de uma galinha que o vento tivesse revirado as penas e fosse possível ver a carne.</p> <p>Eu sentia prazer em imaginar que aquela cabeça era uma galinha humana, grande e quente; seu calor seria muito delicado e o cabelo era uma forma muito fina das plumas.</p>
<p>Los invitados empezaron a irse. Y los que quedamos hablábamos en voz cada vez más baja a medida que la luz se iba. Nadie encendía las lámparas.</p> <p>Yo me iba entre los últimos, tropezando con los muebles, cuando la sobrina me detuvo:</p> <p>—Tengo que hacerle un encargo.</p> <p>Pero no me dijo nada: recostó la cabeza en la pared del zaguán y me tomó la manga del saco.</p>	<p>Os convidados começaram a ir embora. E os que ficamos falávamos num tom cada vez mais baixo à medida que a luminosidade caía. Ninguém acendia as luzes.</p> <p>Eu saía entre os últimos, tropeçando nos móveis, quando a sobrinha me deteve:</p> <p>— Preciso lhe pedir uma coisa.</p> <p>Mas não disse nada: recostou a cabeça na parede do vestíbulo e me tomou pela manga do casaco.</p>

CONCLUSÃO

Começamos este trabalho explicando por que acreditamos que o binômio experiência e reflexão é mais significativo do que o de prática e teoria para abordar a tradução comentada. Argumentamos que essa seria uma forma mais eficaz para nos aproximarmos da tarefa tradutória quando há a intenção de torná-la uma experiência mais consciente e/ou quando se deseja gerar conhecimento por meio desse processo. Ao compreender a tradução como uma experiência reflexiva, levamos esta tarefa particular a cabo refletindo sobre a melhor maneira de realizá-la, e não apenas tentando enquadrá-la antecipadamente em teorias diversas. Acreditamos que, ao abordar a tradução dessa forma, as relações entre a teoria e a prática ficam mais transparentes, assim como as escolhas tradutórias se tornam mais conscientes.

Portanto, para a tradução deste conto de Felisberto Hernández, o estudo crítico configurou um apoio para que pudéssemos compreender os vários e complexos aspectos do texto a ser traduzido e aquilo que consideramos importante valorizar em sua tradução. Foi um momento para meditar sobre possíveis maneiras satisfatórias de trazê-lo ao leitor brasileiro contemporâneo, uma vez que nunca existe um caminho único. Enfim, o estudo crítico do texto é uma etapa necessária do processo tradutório, sem a qual o tradutor arrisca-se a realizar um trabalho falho. Nossa decisão quanto ao projeto de tradução foi a de tentar manter o registro coloquial do autor, sem enobrecer a linguagem, preservar as redes de significantes que consideramos relevantes para o texto e buscar a naturalidade da expressão em língua portuguesa. Apesar de o espanhol e o português serem línguas bastante próximas e aceitarem a técnica da tradução literal em vários trechos, não queríamos que o texto final tivesse “sotaque” espanhol. Tal proximidade entre ambas as línguas, ao mesmo tempo que traz facilidades, termina também criando armadilhas para o tradutor que, por vezes, pode negligenciar a língua de chegada e exagerar nos decalques lexicais e sintáticos. Foi esse delicado equilíbrio que perseguimos nesta experiência tradutória.

A tradução completa do conto se encontra no anexo deste trabalho.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. Observaciones sobre el pensamiento filosófico y notas marginales sobre teoría y praxis. In: *Consignas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993.
- ALBIR, A. H. *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. 2. ed. Madrid: Cátedra, 2004.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1970. v. 1.
- BERMAN, A. *La traduction et la lettre: ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999.
- BERMAN, A. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emília Pereira. Bauru: Universidade do Sagrado Coração, 2002.
- BERMAN, A. La traduction et ses discours. *Meta*, v. 34, n. 4, 1989.
- BLIXEN, C. Variaciones sobre lo raro. *Cahiers de LIRICO* [online], 5, 2010, Disponível em: <http://journals.openedition.org/cahierslirico/394>; DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.394>. Acesso em: 26 jan. 2023.
- BRITTO, P. H. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CALVINO, I. Felisberto Hernández es un escritor que no se parece a ninguno. In: RELA, W. *Felisberto Hernández: 5 cuentos magistrales/ 5 críticas por extranjeros/ Bibliografía anotada*. Montevideo: Editorial Ciencias, 1979.
- DÍAZ, J. P. Felisberto Hernández. In: OREGGIONE, A. *Nuevo diccionario de literatura uruguaya*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2001.
- GADAMER, H.-G. *Verdad y método I*. Traducción de Manuel Olasagasti. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1998.

DEI CAS, N. G. Por qué raros? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir. *Cahiers de LIRICO* [online], 5, 2010. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cahierslirico/433>. Acesso em: 4 fev. 2023.

FELISBERTO Hernández libre en internet. 2016. Disponível em: <https://www.creativecommons.uy/2016/04/11/felisberto-hernandez-libre-en-internet/>. Acesso em: 7 fev. 2023.

GRAMSCI, A. *Introducción a la filosofía de la praxis*. Selección y traducción de J. Solé-Tura. Nueva Colección Ibérica. Barcelona: Ediciones Península, 1970.

HEIDEGGER, M. La esencia del habla. In: *De camino al habla*. Traducción Yves Zimmerman. Barcelona: Ediciones Serbal Guitard, 1987.

MESCHONNIC, H. *Poétique du traduire*. Lonrai: Verdier, 1999.

MORA, J. F. *Diccionario de filosofía*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. Tomos 1 y 2.

VILLALOBOS, J. P. Los raros. *Letras Libres*, México, 4 ago. 2012.

WILLIAMS, J.; CHESTERMAN, A. *The map: a beginner's guide in translation studies*. Manchester, UK: St. Jerome, 2002.

ANEXO

Nadie encendía las lámparas*	Ninguém acendia as luzes
<p>Hace mucho tiempo leía yo un cuento en una sala antigua. Al principio entraba por una de las persianas un poco de sol. Después se iba echando lentamente encima de algunas personas hasta alcanzar una mesa que tenía retratos de muertos queridos. A mí me costaba sacar las palabras del cuerpo como de un instrumento de fuelles rotos. En las primeras sillas estaban dos viudas dueñas de casa; tenían mucha edad, pero todavía les abultaba bastante el pelo de los moños. Yo leía con desgano y levantaba a menudo la cabeza del papel; pero tenía que cuidar de no mirar siempre a una misma persona; ya mis ojos se habían acostumbrado a ir a cada momento a la región pálida que quedaba entre el vestido y el moño de una de las viudas. Era una cara quieta que todavía seguiría recordando por algún tiempo un mismo pasado. En algunos instantes sus ojos parecían vidrios ahumados detrás de los cuales no había nadie. De pronto yo pensaba en la importancia de algunos concurrentes y me esforzaba por entrar en la vida del cuento. Una de las veces que me distraje vi a través de las persianas moverse palomas encima de una estatua. Después vi, en el fondo de la sala, una mujer joven que había recostado la cabeza contra la pared; su melena ondulada estaba muy esparcida y yo pasaba los ojos por ella como si viera una planta que hubiera crecido contra el muro de una casa abandonada. A mí me daba pereza tener que comprender de nuevo aquel cuento y transmitir su significado; pero a veces las palabras solas y la costumbre de decirlas producían efecto sin que yo interviniera y me sorprendía la risa de los oyentes. Ya había vuelto a pasar los ojos por la cabeza que estaba recostada en la pared y pensé que la mujer acaso se hubiera dado cuenta; entonces, para no ser indiscreto, miré hacia la estatua. Aunque seguía leyendo, pensaba en la inocencia con que la estatua tenía que representar un personaje que ella misma no comprendería. Tal vez ella se entendería mejor con las palomas: parecía consentir que ellas dieran vueltas en su cabeza y se posaran en el cilindro que el personaje tenía recostado al cuerpo. De pronto me encontré con que había vuelto a mirar la cabeza que estaba recostada contra la pared y que en ese instante ella había cerrado los ojos. Después hice el esfuerzo de recordar el entusiasmo que yo tenía las primeras veces que había leído aquel cuento; en él había una mujer que todos los días iba a un</p>	<p>Faz muito tempo, eu estava lendo um conto numa sala antiga. No começo, um pouco de sol entrava por uma das persianas. Depois ia se movendo lentamente sobre algumas pessoas até alcançar uma mesa com retratos de mortos queridos. Para mim, era difícil arrancar as palavras do corpo, como de um instrumento de foles rasgados. Nas primeiras cadeiras estavam as duas viúvas donas da casa; eram muito velhas, mas ainda tinham cabelos abundantes nos coques. Eu lia sem vontade e levantava seguidamente a cabeça do papel; mas tinha que cuidar para não olhar sempre a mesma pessoa; então meus olhos tinham se acostumado a ir a todo momento à região pálida que ficava entre o vestido e o coque de uma das viúvas. Era um rosto quieto que ainda continuaria recordando por algum tempo um mesmo passado. Em alguns instantes os seus olhos pareciam vidros embaçados atrás dos quais não havia ninguém. De repente eu pensava na importância de alguns dos presentes e me esforçava para entrar na vida do conto. Numa das vezes que me distraí, vi através das persianas pombas se moverem em cima de uma estátua. Depois vi, no fundo da sala, uma mulher jovem que tinha recostado a cabeça contra a parede; a sua cabeleira ondulada estava muito espalhada e eu passava os olhos por ela como se visse uma planta que tivesse crescido contra o muro de uma casa abandonada. Sentia preguiça de ter que compreender de novo aquele conto e transmitir o seu significado, mas às vezes as palavras sozinhas e o costume de dizê-las produziam efeito sem que eu intervisse, e a risada dos ouvintes me surpreendia. Eu havia voltado a passar os olhos pela cabeça que estava recostada na parede e pensei que a mulher talvez tivesse percebido; então, para não ser indiscreto, olhei para a estátua. Mesmo que eu seguisse lendo, pensava na inocência com que a estátua tinha de representar uma personagem que ela mesma não compreenderia. Talvez ela se entenderia melhor com as pombas: parecia consentir que elas dessem voltas em sua cabeça e pousassem no cilindro que a personagem levava encostado ao corpo. Logo percebi que tinha voltado a olhar a cabeça que estava recostada na parede e que nesse instante ela havia fechado os olhos. Depois fiz o esforço de lembrar o entusiasmo que sentia as primeiras vezes que havia lido aquele conto, nele havia uma mulher que todos os dias ia</p>

puente con la esperanza de poder suicidarse. Pero todos los días surgían obstáculos. Mis oyentes se rieron cuando en una de las noches alguien le hizo una proposición y la mujer, asustada, se había ido corriendo para su casa.

La mujer de la pared también se reía y daba vuelta la cabeza en el muro como si estuviera recostada en una almohada. Yo ya me había acostumbrado a sacar la vista de aquella cabeza y ponerla en la estatua. Quise pensar en el personaje que la estatua representaba; pero no se me ocurría nada serio; tal vez el alma del personaje también habría perdido la seriedad que tuvo en vida y ahora andaría jugando con las palomas. Me sorprendí cuando algunas de mis palabras volvieron a causar gracia; miré a las viudas y vi que alguien se había asomado a los ojos ahumados de la que parecía más triste. En una de las oportunidades que saqué la vista de la cabeza recostada en la pared, no miré la estatua sino a otra habitación en la que creí ver llamas encima de una mesa; algunas personas siguieron mi movimiento; pero encima de la mesa sólo había una jarra con flores rojas y amarillas sobre las que daba un poco de sol. Al terminar mi cuento se encendió el barullo y la gente me rodeó; hacían comentarios y un señor empezó a contarme un cuento de otra mujer que se había suicidado. Él quería expresarse bien pero tardaba en encontrar las palabras; y además hacía rodeos y digresiones. Yo miré a los demás y vi que escuchaban impacientes; todos estábamos parados y no sabíamos qué hacer con las manos. Se había acercado la mujer que usaba esparcidas las ondas del pelo. Después de mirarla a ella, miré la estatua. Yo no quería oír el cuento porque me hacía sufrir el esfuerzo de aquel hombre persiguiendo palabras: era como si la estatua se hubiera puesto a manotear las palomas.

La gente que me rodeaba no podía dejar de oír al señor del cuento; él lo hacía con empecinamiento torpe y como si quisiera decir: “Soy un político, sé improvisar un discurso y también contar un cuento que tenga su interés”.

Entre los que oíamos había un joven que tenía algo extraño en la frente: era una franja oscura en el lugar donde aparece el pelo; y ese mismo color -como el de una barba tupida que ha sido recién afeitada y cubierta de polvos- le hacía grandes entradas en la frente. Miré a la mujer del pelo esparcido y vi con sorpresa que ella también me miraba el pelo a mí. Y fue entonces cuando el político terminó el cuento y todos aplaudieron. Yo no me animé a felicitarlo y una de las viudas dijo: “Siéntense, por favor”. Todos

até uma ponte com a esperança de conseguir suicidar-se. Mas todos os dias surgiam obstáculos. Meus ouvintes riram quando, em uma das noites, alguém fez uma proposta a ela que, assustada, correu para casa.

A mulher da parede também ria e balançava a cabeça como se estivesse encostada em um travesseiro. Eu já tinha me acostumado a desviar o olhar daquela cabeça e dirigi-lo para a estátua. Quis pensar na personagem que a estátua representava, mas não me ocorria nada sério. Talvez a sua alma também tivesse perdido a seriedade que tivera em vida e agora andasse brincando com as pombas. Fiquei surpreso quando algumas das minhas palavras voltaram a provocar graça; olhei as viúvas e vi que alguém havia se juntado aos olhos embaçados daquela que parecia mais triste. Numa das ocasiões em que tirei os olhos da cabeça recostada na parede, não olhei para a estátua, mas para outra peça onde acreditei ver chamas sobre uma mesa; algumas pessoas seguiram meu movimento, mas em cima da mesa só havia um vaso com flores vermelhas e amarelas sobre as quais batia um pouco de sol.

Ao terminar o conto, acendeu-se o burburinho, e as pessoas me rodearam; faziam comentários e um senhor começou a me contar um conto sobre outra mulher que tinha se suicidado. Ele queria se expressar bem, mas demorava a encontrar as palavras e, além disso, fazia rodeios e digressões. E olhei para os outros e vi que escutavam impacientes, todos estávamos em pé e não sabíamos o que fazer com as mãos. A mulher que tinha as ondas do cabelo espalhadas havia se aproximado. Depois de olhar para ela, olhei a estátua. Eu não queria ouvir o conto porque o esforço daquele homem perseguindo as palavras me fazia sofrer: era como se a estátua tivesse começado a estapear as pombas.

As pessoas que me rodeavam não podiam deixar de ouvir o senhor do conto; ele falava com uma obstinação inoportuna e como se quisesse dizer: “Sou um político, sei improvisar um discurso e também contar uma história interessante”.

Entre os que ouvíamos, havia um jovem com algo estranho na testa: era uma franja escura no lugar onde surge o cabelo; e essa mesma cor – como a de uma barba cerrada que tivesse sido feita e coberta de pó de arroz – deixava grandes entradas na testa. Olhei para a mulher do cabelo espalhado e vi com surpresa que ela também olhava para o meu cabelo. E foi então quando o político terminou o conto e todos aplaudiram. Eu não tive ânimo para cumprimentá-lo, e uma das viúvas disse: “Sentem-se, por

lo hicimos y se sintió un suspiro bastante general; pero yo me tuve que levantar de nuevo porque una de las viudas me presentó a la joven del pelo ondulado: resultó ser sobrina de ella. Me invitaron a sentarme en un gran sofá para tres; de un lado se puso la sobrina y del otro el joven de la frente pelada. Iba a hablar la sobrina, pero el joven la interrumpió. Había levantado una mano con los dedos hacia arriba –como el esqueleto de un paraguas que el viento hubiera doblado– y dijo:

—Adivino en usted un personaje solitario que se conformaría con la amistad de un árbol.

Yo pensé que se había afeitado así para que la frente fuera más amplia, y sentí la maldad de contestarle:

—No crea; a un árbol, no podría invitarlo a pasear. Los tres nos reímos. Él echó hacia atrás su frente pelada y siguió:

—Es verdad; el árbol es el amigo que siempre se queda.

Las viudas llamaron a la sobrina. Ella se levantó haciendo un gesto de desagrado; yo la miraba mientras se iba, y sólo entonces me di cuenta que era fornida y violenta. Al volver la cabeza me encontré con un joven que me fue presentado por el de la frente pelada. Estaba recién peinado y tenía gotas de agua en las puntas del pelo. Una vez yo me peiné así, cuando era niño, y mi abuela me dijo: “Parece que te hubieran lambido las vacas”. El recién llegado se sentó en el lugar de la sobrina y se puso a hablar:

—¡Ah, Dios mío, ese señor del cuento, tan recalcitrante!

De buena gana yo le hubiera dicho: “¿Y usted?, ¿tan femenino?”.

Pero le pregunté:

—¿Cómo se llama?

—¿Quién?

—El señor... recalcitrante.

—Ah, no recuerdo. Tiene un nombre patricio. Es un político y siempre lo ponen de miembro en los certámenes literarios.

Yo miré al de la frente pelada y él me hizo un gesto como diciendo: “¡Y qué le vamos a hacer!”. Cuando vino la sobrina de las viudas sacó del sofá al “femenino” sacudiéndolo de un brazo y haciéndole caer gotas de agua en el saco. Y en seguida dijo:

—No estoy de acuerdo con ustedes.

—¿Por qué?

—... y me extraña que ustedes no sepan cómo hace el árbol para pasear con nosotros.

—¿Cómo?

favor”. Todos fizemos isso, e houve um alívio geral; mas tive de levantar de novo porque uma das viúvas me apresentou à jovem do cabelo ondulado: acabou que era a sobrinha dela. Fui convidado a sentar num grande sofá de três lugares; de um lado ficou a sobrinha e, do outro, o jovem da testa raspada. A sobrinha ia falar, mas o jovem a interrompeu. Tinha levantado uma das mãos com os dedos para cima – como o esqueleto de um guarda-chuva dobrado pelo vento – e disse:

—Aposto que o senhor é um personagem solitário que se conformaria com a amizade de uma árvore.

Eu pensei que tinha se barbeado dessa forma para que a testa ficasse mais ampla, e respondi a ele com maldade:

—Não diria isso, não poderia convidar uma árvore para dar um passeio.

Os três rimos. Ele jogou para trás a sua testa raspada e seguiu:

—É verdade. A árvore é o amigo que fica.

As viúvas chamaram a sobrinha. Ela se levantou fazendo um gesto de desagrado; eu a olhava enquanto se afastava, e só então percebi que era robusta e violenta. Ao me virar, me deparei com um jovem que me foi apresentado pelo da testa raspada. Estava recém-penteado e tinha gotas de água nas pontas dos cabelos. Quando eu era criança, uma vez me pentei desse jeito e minha avó me disse: “Parece que as vacas lamberam você”. O recém-chegado sentou-se no lugar da sobrinha e começou a falar:

—Ai, meu Deus, esse senhor do conto, que obstinado!

De bom grado eu teria lhe dito: “E o senhor, tão feminino?”

Mas perguntei:

—Como se chama?

—Quem?

—O senhor... obstinado.

—Ah, não lembro. Tem um nome de uma família local. É um político e sempre o colocam como membro dos concursos literários.

Eu olhei para o da testa raspada e ele me fez um gesto como quem diz: “O que vamos fazer!”. Quando voltou, a sobrinha das viúvas tirou o “afeminado” do sofá, sacudindo-o por um braço e fazendo com que gotas de água caíssem no casaco. E, em seguida, disse:

—Não concordo com vocês.

—Por quê?

—...e acho estranho que não saibam como a árvore faz para passear conosco.

—Como?

<p>—Se repite a largos pasos. Le elogiamos la idea y ella se entusiasmó: —Se repite en una avenida indicándonos el camino; después todos se juntan a lo lejos y se asoman para vernos; y a medida que nos acercamos se separan y nos dejan pasar. Ella dijo todo esto con cierta afectación de broma y como disimulando una idea romántica. El pudor y el placer la hicieron enrojecer. Aquel encanto fue interrumpido por el femenino: —Sin embargo, cuando es la noche en el bosque, los árboles nos asaltan por todas partes; algunos se inclinan como para dar un paso y echársenos encima; y todavía nos interrumpen el camino y nos asustan abriendo y cerrando las ramas. La sobrina de las viudas no se pudo contener. —¡Jesús, pareces Blancanieves! Y mientras nos reíamos, ella me dijo que deseaba hacerme una pregunta y fuimos a la habitación donde estaba la jarra con flores. Ella se recostó en la mesa hasta hundirse la tabla en el cuerpo; y mientras se metía las manos entre el pelo, me preguntó: —Dígame la verdad: ¿por qué se suicidó la mujer de su cuento? —¡Oh!, habría que preguntárselo a ella. —Y usted, ¿no lo podría hacer? —Sería tan imposible como preguntarle algo a la imagen de un sueño. Ella sonrió y bajó los ojos. Entonces yo pude mirarle toda la boca, que era muy grande. El movimiento de los labios, estirándose hacia los costados, parecía que no terminaría más; pero mis ojos recorrían con gusto toda aquella distancia de rojo húmedo. Tal vez ella viera a través de los párpados; o pensara que en aquel silencio yo no estuviera haciendo nada bueno, porque bajó mucho la cabeza y escondió la cara. Ahora mostraba toda la masa del pelo; en un remolino de las ondas se le veía un poco de la piel, y yo recordé a una gallina que el viento le había revuelto las plumas y se le veía la carne. Yo sentía placer en imaginar que aquella cabeza era una gallina humana, grande y caliente; su calor sería muy delicado y el pelo era una manera muy fina de las plumas. Vino una de las tías -la que no tenía los ojos ahumados- a traernos copitas de licor. La sobrina levantó la cabeza y la tía le dijo: —Hay que tener cuidado con éste; mira que tiene ojos de zorro. Volví a pensar en la gallina y le contesté: —¡Señora! ¡No estamos en un gallinero! Cuando nos volvimos a quedar solos y mientras yo probaba</p>	<p>— Ela se repete de quando em quando. Elogiamos a ideia, e ela se entusiasmou: — Repete-se numa avenida indicando o caminho; depois todas se juntam ao longe e se reúnem para nos ver. E à medida que nos aproximamos, se separaram e nos deixam passar. Disse tudo isso com certo ar de brincadeira e como dissimulasse uma ideia romântica. O pudor e o prazer a fizeram corar. Aquele encanto foi interrompido pelo afeminado: — No entanto, quando é noite no bosque, as árvores nos atacam por todos os lados; algumas se inclinam como se fossem dar um passo e se jogarem sobre nós; e ainda interrompem o nosso caminho e nos assustam abrindo e fechando os galhos. A sobrinha da viúva não se conteve: — Meus Deus, parece a Branca de Neve! E enquanto ríamos, ela me disse que desejava me fazer uma pergunta e fomos até a peça onde estava o vaso com flores. Ela se recostou sobre a mesa até fundir a madeira com o corpo e, enquanto metia as mãos entre os cabelos, me perguntou: — Diga a verdade: por que a mulher do conto se suicidou? — Ah! Teria que perguntar a ela. — E o senhor, não poderia fazer isso? — Seria tão improvável como perguntar algo à imagem de um sonho. Ela sorriu e baixou os olhos. Então pude olhar toda a sua boca, que era muito grande. O movimento dos lábios, estirando-se em direção aos cantos parecia que não terminaria mais, mas meus olhos corriam com prazer toda aquela distância de vermelho úmido. Talvez ela enxergasse através das pestanas; ou pensasse que naquele silêncio eu não estivesse fazendo nada bom, porque abaixou muito a cabeça e escondeu o rosto. Agora mostrava toda a massa do cabelo; num remoinho de ondas podia-se ver um pouco da sua pele, e eu me lembrei de uma galinha que o vento tivesse revirado as penas e fosse possível ver a carne. Eu sentia prazer em imaginar que aquela cabeça era uma galinha humana, grande e quente; seu calor seria muito delicado e o cabelo era uma forma muito fina das plumas. Uma das tias chegou – a que não tinha os olhos embaçados – para nos trazer calicezinhos de licor. A sobrinha levantou a cabeça e a tia lhe disse: —É preciso tomar cuidado com esse aí; tem olhos de raposa. Voltei a pensar na galinha e respondi: — Senhora! Não estamos num galinheiro! Quando voltamos a ficar a sós e enquanto eu pro-</p>
--	---

<p>el licor -era demasiado dulce y me daba náuseas-, ella me preguntó: —¿Usted nunca tuvo curiosidad por el porvenir? Había encogido la boca como si la quisiera guardar dentro de la copita. —No, tengo más curiosidad por saber lo que le ocurre en este mismo instante a otra persona; o en saber qué haría yo ahora si estuviera en otra parte. —Dígame, ¿qué haría usted ahora si yo no estuviera aquí? —Casualmente lo sé: volcaría este licor en la jarra de las flores. Me pidieron que tocara el piano. Al volver a la sala la viuda de los ojos ahumados estaba con la cabeza baja y recibía en el oído lo que la hermana le decía con insistencia. El piano era pequeño, viejo y desafinado. Yo no sabía qué tocar; pero apenas empecé a probarlo la viuda de los ojos ahumados soltó el llanto y todos nos callamos. La hermana y la sobrina la llevaron para adentro; y al ratito vino la sobrina y nos dijo que su tía no quería oír música desde la muerte de su esposo —se habían amado hasta llegar a la inocencia. Los invitados empezaron a irse. Y los que quedamos hablábamos en voz cada vez más baja a medida que la luz se iba. Nadie encendía las lámparas. Yo me iba entre los últimos, tropezando con los muebles, cuando la sobrina me detuvo: —Tengo que hacerle un encargo. Pero no me dijo nada: recostó la cabeza en la pared del zaguán y me tomó la manga del saco.</p>	<p>vava o licor — era muito doce e me dava náuseas — me perguntou: — Você nunca teve curiosidade pelo futuro? Tinha encolhido a boca como se quisesse guardá-la dentro da tacinha. — Não, tenho mais curiosidade em saber o que ocorre neste instante com outra pessoa; ou em saber o que eu faria agora se estivesse noutro lugar. — Diga-me, o que você faria se eu não estivesse aqui? — Casualmente, eu sei: jogaria este licor no vaso de flores. Pediram que eu tocasse piano. Ao retornar para a sala, a viúva de olhos embaçados estava com a cabeça baixa, e a irmã lhe falava ao pé do ouvido com insistência. O piano era pequeno, velho e desafinado. Eu não sabia o que tocar, mas logo que comecei a testá-lo, a viúva dos olhos embaçados desatou a chorar e todos ficamos calados. A irmã e a sobrinha a levaram para dentro e em alguns instantes a sobrinha voltou e nos disse que a tia não queria ouvir música desde a morte do marido — tinham se amado até alcançar a inocência. Os convidados começaram a ir embora. E os que ficamos falávamos num tom cada vez mais baixo à medida que a luminosidade caía. Ninguém acendia as luzes. Eu saía entre os últimos, tropeçando nos móveis, quando a sobrinha me deteve: — Preciso lhe pedir uma coisa. Mas não disse nada: recostou a cabeça na parede do vestíbulo e me tomou pela manga do casaco.</p>
---	--

* Esta obra, creada por Felisberto Hernández, identificada por la Fundación Felisberto Hernández y Creative Commons Uruguay, integra el dominio público en Uruguay desde el 1 de enero de 2015, y por tanto está libre de restricciones de derechos de autor. Ver <https://www.creativecommons.uy/2016/04/11/felisberto-hernandez-libre-en-internet/>