

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO  
BACHARELADO — TRADUTOR PORTUGUÊS E ITALIANO

LUCIANO DE SIQUEIRA PIMENTEL

**TRADUZINDO TARCHETTI:**  
**uma tradução comentada de *Le Leggende del Castello Nero***

Porto Alegre

2017

LUCIANO DE SIQUEIRA PIMENTEL

**TRADUZINDO TARCHETTI:**  
**uma tradução comentada de *Le Leggende del Castello Nero***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Comissão de Graduação do curso de Bacharelado em Letras — Tradutor Português e Italiano do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Mendonça Scheeren

Porto Alegre

2017

## RESUMO

Esta monografia consiste em uma tradução comentada do conto *Le Leggende del Castello Nero*, de Iginio Ugo Tarchetti, reunido em *Racconti Fantastici* (1869), coletânea de contos póstuma do autor. A partir das considerações da teoria do escopo de Hans Vermeer, exposta em seu livro *Towards a General Theory of Translational Action* (2014) — escrito em colaboração com a teórica Katharina Reiss —, o trabalho procura estabelecer um processo tradutório em passos sequenciais derivados do conjunto de cinco regras que resumem a teoria. A definição do escopo da presente tradução como um texto gótico e fantástico para leitores do século 21 familiarizados com a chamada ficção especulativa leva às considerações de uma cultura de chegada e de uma cultura de partida e, finalmente, à tradução resultante. Os comentários finais, servidos de comparações com a tradução do mesmo conto feita por Lawrence Venuti para o inglês — inclusa em *Fantastic Tales* (1992) —, sustentam uma visão funcionalista nos processos tradutórios e abordam os raciocínios que antecederam as escolhas na tradução para o português brasileiro. Os resultados apontam para uma eficiência do processo tradutório adotado, e a tradução resultante lega aos leitores do português brasileiro um dos primeiros contos fantásticos da literatura italiana.

Palavras-chave: **Tradução comentada. Iginio Ugo Tarchetti. Scapigliatura. Le leggende del castello nero. Teoria do escopo.**

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1</b> — Características formais e recorrências temáticas do fantástico segundo Remo Ceserani .....	14
--	----

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>6</b>
<b>2 O PROCESSO .....</b>	<b>8</b>
2.1 A TEORIA DO ESCOPO .....	8
2.1.1 Primeira Regra .....	9
2.1.2 Segunda Regra .....	9
2.1.3 Terceira Regra .....	10
2.1.4 Quarta Regra .....	10
2.1.5 Quinta Regra.....	11
2.2 O PROCESSO TRADUTÓRIO .....	11
2.3 A CULTURA DE CHEGADA .....	12
2.4 O ESCOPO .....	15
2.5 A CULTURA DE PARTIDA.....	15
2.5.1 O Contexto Histórico e Literário .....	15
2.5.2 O Autor .....	17
2.6 O CONTO .....	19
<b>3 O RESULTADO .....</b>	<b>21</b>
3.1 A TRADUÇÃO DO CONTO E COMENTÁRIOS .....	21
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>38</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>39</b>

## 1 INTRODUÇÃO

No início do estágio de tradução, obrigatório no último ano da minha graduação, procurei saber de autores italianos nunca traduzidos no cenário editorial brasileiro. Meus critérios básicos de pesquisa exigiam que o(a) escritor(a): 1) não constasse como traduzido para o português brasileiro nos registros da Biblioteca Nacional; 2) estivesse sob domínio público (autores mortos há pelo menos 70 anos); 3) tivesse atuado depois da criação do Estado italiano, em 1861. Das centenas de escritores peneirados, tomei conhecimento do responsável pelas primeiras manifestações de literatura fantástica no território italiano, um piemontês cuja vida literária havia sido prolífica, curta e sofrida: Iginio Ugo Tarchetti (1839–1869).

Pendulando entre discussões sociais e incursões introspectivas, a obra de Tarchetti tratou de uma faceta romântica coletivista particular à Itália de sua época, cujas preocupações centrais se concentravam na formação de uma nação, ao mesmo tempo que levou a vanguarda romântica individualista do resto da Europa à Península. Junto com seus colegas do fenômeno literário conhecido como *Scapigliatura* milanesa, o literato importou das terras estrangeiras o que de mais novo se via na cena cultural do século 19, como o gótico de Edgar Allan Poe e de Mary Shelley e o fantástico de E. T. A. Hoffmann e de Théophile Gautier. Sua vida, assim como aquela dos poetas malditos da França de Rimbaud, foi curta, mas intensa, cheia de boemia, amores e literatura.

Embora a fortuna crítica do autor por vezes o tenha taxado de exageradamente sentimentalista e pouco original — dada a evidente influência daqueles escritores românticos estrangeiros —, ela é sobretudo positiva quando se refere ao seu legado na literatura do macabro e do fantástico (AGOSTINELLI, 2017). Traduzir Tarchetti, portanto, é pertinente à medida que o escritor foi o pioneiro da literatura fantástica na Itália. Além do mais, é proveitoso que ele seja lido sob uma apreciação contemporânea, consideravelmente mais aberta à literatura gótica que aquela *ottocentesca*. Isso porque o século 21 é marcado pela profusão do que se convencionou chamar de ficção especulativa, termo guarda-chuva que reúne uma infinidade de gêneros não miméticos, desde os mais tradicionais, como a ficção científica, a fantasia, o horror e o gótico, aos mais modernos, como as distopias, a ficção pós-apocalíptica e as histórias de super-heróis.

Minha monografia consiste em uma tradução comentada de um dos contos de Iginio Ugo Tarchetti, *Le Leggende del Castello Nero*, reunido na coletânea *Racconti Fantastici* (1869), livro póstumo do autor. Traduzi o conto, em um primeiro momento, no segundo semestre de 2017, durante o Estágio Supervisionado de Tradução do Italiano II, o que não se deu por um

conjunto específico de conceitos teóricos, muito embora tenha me servido, consciente ou inconscientemente, de conhecimentos difusos adquiridos ao longo da graduação. Em dezembro do mesmo ano, após a leitura da teoria do escopo de Hans Vermeer, tratada no seu livro *Towards a General Theory of Translational Action* (2014) — escrito em colaboração com a teórica Katharina Reiss — e a leitura da tradução de Lawrence Venuti do livro de Tarchetti, *Fantastic Tales* (1992), retraduzi o texto encarando a hierarquia das regras gerais descritas naquela teoria como uma ordem linear — até onde isso fosse possível — para a realização do processo tradutório.

Este trabalho descreve esse processo, e sua estrutura se baseia nesse conjunto de cinco preceitos gerais da teoria do escopo, da regra mais valiosa à mais secundária, agora vistos não somente como diretrizes hierarquicamente organizadas, mas também como etapas mais ou menos sequenciais de que um tradutor de viés funcionalista pode se valer para realizar uma tradução. Após a descrição do processo tradutório adotado, vem minha tradução final do conto, acompanhada de comentários em notas de rodapé que discutem minhas escolhas tradutórias. Meus comentários de tradução invariavelmente vêm de uma abordagem funcionalista descrita nas seções que os precedem, mas não é intento dessas notas dissecar e expor os laços que ligam minhas escolhas à teoria do escopo. Como Vermeer e Reiss colocam, “uma 'teoria' [...] se trata de um objeto que segue seus próprios interesses, os quais não são diretamente ligados à prática”<sup>1</sup> (REISS; VERMEER, 2014, p. vii, tradução minha). Portanto, o trabalho, iniciado nesta introdução, está, em seguida, dividido em duas grandes seções que se conectam sequencialmente e compartilham de um vínculo íntimo: i) o processo, que descreve como a teoria do escopo pautou a abordagem da retradução do conto; ii) o resultado, que mostra a tradução final acompanhada de notas que se propõem a ilustrar ponderações que antecederam minhas escolhas tradutórias. Concluindo o trabalho, aparecem as considerações finais, seguidas das referências.

Esta monografia, então, propõe uma abordagem prática da teoria do escopo, cujo regimento aqui é visto também como um guia ordenado e mais ou menos linear do processo tradutório, além de legar ao leitor contemporâneo do português brasileiro um dos primeiros contos fantásticos da história da Itália.

---

<sup>1</sup> No original: “A ‘theory’ consists in [...] an object that pursues its own interests, which are not directly linked to practice”.

## 2 O PROCESSO

### 2.1 A TEORIA DO ESCOPO

Em *Towards a General Theory of Translational Action* (2014), Hans Vermeer e Katharina Reiss descrevem, ao longo da primeira metade do volume, as linhas gerais da teoria do escopo. O objeto central de estudo dessa teoria é o que os autores chamam de ação translativa, ou seja, os processos de tradução e de interpretação. O que está implicado nessa terminologia é um fundamento de toda a discussão funcionalista: traduzir (ou interpretar) é uma ação. Assim, uma teoria da ação se faz necessária para caracterizar a natureza de qualquer texto de chegada.

Uma teoria da ação parte da categoria do comportamento. Todo ser humano se comporta. Alguns comportamentos não passam de reações espontâneas, como os reflexos, já os demais são caracterizados por apresentarem intenções, propósitos, escopos. Tais categorias são as chamadas ações, comportamentos intencionais que pressupõem agentes — aqueles que executam a ação — e que visam a uma mudança no estado de coisas de uma realidade. Quando ações são executadas diante de outros agentes, há uma interação, que pode ser ou não comunicativa. Para que uma interação seja comunicativa, um dos agentes — agora chamado de emissor — deve produzir uma mensagem, valendo-se de signos verbais ou não-verbais, direcionada a um ou mais destinatários, que, ao receberem-na, tornam-se receptores. Interações comunicativas se dão em um espaço e em um tempo, o que localiza a mensagem produzida pelo emissor dentro de uma cultura específica. A ação translativa, categoria na qual se incluem as traduções e as interpretações, vem de uma intermediação: uma mensagem produzida em uma cultura específica passa a uma outra cultura específica, um processo complexo no qual o tradutor se situa como mediador desses dois mundos (NORD, 2009).

Nessa condição diplomática, o tradutor realiza um *translatum*, isto é, um texto de chegada em uma cultura específica. Para tal intento, o tradutor, enquanto agente, deve ter um propósito definido ao avaliar a situação comunicativa, o que lhe exige proficiência da língua de chegada, conhecimento daquela cultura específica, observação do ambiente da interação, atenção às relações entre os parceiros de comunicação — emissor e receptor(es) — e às circunstâncias psicológicas e sociais entre eles (REISS; VERMEER, 2014). O sucesso da ação será consequência da ciência desses fatores, e a ação só não obterá êxito na ocorrência de algum protesto de uma das partes, como, por exemplo, a incompreensão de uma expressão no texto de chegada por parte do receptor.



Como as culturas específicas não são as mesmas, a mensagem veiculada pelo tradutor, o texto de chegada, carrega um sentido necessariamente diferente daquele do texto de partida. Essa concepção diverge daquela compreensão do processo tradutório como um processo bifásico de comunicação, no qual a tradução é vista como a conservação do sentido após um processo de decodificação de uma língua de partida seguida de uma codificação na língua de chegada. Embora a teoria do escopo assevere a necessária diferença entre o sentido do texto de partida e o do texto de chegada, ambos os sentidos, construídos cada um em sua respectiva cultura específica, devem ser equivalentes, uma noção que permite ao processo tradutório uma miríade de possibilidades.

Embora não encerrem a totalidade da teoria do escopo, as cinco regras gerais propostas por Vermeer e Reiss (2014) serão suficientes para nós entendermos a essência da teoria. Esses preceitos são interdependentes e seguem um ordenamento hierárquico. A seguir, veremos brevemente cada um deles, listando-os em ordem decrescente de importância.

### **2.1.1 Primeira Regra**

Um *translatum* se dá em função do seu escopo. (REISS; VERMEER, 2014)

Essa é a regra norteadora de toda a teoria, e sua razão de ser está nos fundamentos da teoria da ação: todo comportamento não puramente espontâneo pressupõe uma intenção, um escopo, o que caracteriza uma ação. Se a tradução é, em essência, uma ação, deve se admitir que o escopo é também a essência de uma tradução.

### **2.1.2 Segunda Regra**

Um *translatum* é uma oferta de informação em uma cultura específica de chegada e em uma língua de chegada sobre uma oferta de informação de uma cultura específica de partida e de uma língua de partida. (REISS; VERMEER, 2014)

As bases para se entender essa regra também se encontram na teoria da ação, na compreensão de que o trabalho do tradutor consiste na mediação de duas culturas específicas. O termo “oferta de informação” deve ser lido em duas partes: “informação” no sentido de uma

codificação que carrega uma intenção, mas não necessariamente implica uma comunicação; e “oferta” no sentido de uma tradução como uma dentre tantas propostas possíveis.

### 2.1.3 Terceira Regra

Um *translatum* consiste em uma oferta de informação de uma cultura específica de chegada que simula a oferta de informação de uma cultura específica de partida. (REISS; VERMEER, 2014)

Para descrever essa regra, Vermeer e Reiss lançam mão do conceito de transferência, ou seja, a transformação de um signo próprio de um sistema em um outro signo, que, por sua vez, é regulado por outro sistema (REISS; VERMEER, 2014). Se pensarmos o sistema de signos de uma cultura de partida como um conjunto e os signos propriamente ditos como elementos desse conjunto, dependendo da situação e, fundamentalmente, do escopo pretendido na transferência, encontraremos diferentes combinações entre esses elementos do sistema de partida e os elementos de um segundo conjunto, isto é, um sistema de chegada. Pelas inúmeras combinações possíveis entre esses elementos, não poderíamos caracterizar essa relação aos moldes do que a matemática define como função bijetora, ou seja, uma relação necessária e biunívoca entre cada elemento do sistema de partida e cada elemento do sistema de chegada. Essa regra, portanto, estreita as considerações da segunda regra, fazendo do *translatum* uma oferta de informação limitada à noção de transferência, ou seja, a simulação de uma oferta de informação da cultura de partida.

### 2.1.4 Quarta Regra

Um *translatum* deve ser internamente coerente. (REISS; VERMEER, 2014)

Essa regra trata da coerência intratextual. A ideia aqui é a de que os receptores da mensagem — a tradução — consigam entendê-la sem manifestar qualquer protesto em relação ao entendimento da mensagem, seja em relação à transmissão da mensagem, à língua e ao sentido. Os casos em que a incoerência e a opacidade de sentido são propositais são exceção à essa regra, já que devem estar contemplados no escopo da tradução.

### 2.1.5 Quinta Regra

Um *translatum* deve ser coerente com o texto de partida. (REISS; VERMEER, 2014)

A última regra da teoria do escopo é aquela relativa à coerência intertextual, isto é, a noção de fidelidade. O que se entende por um texto fiel é menos valioso para essa teoria que as regras anteriores. Portanto, é possível — até mesmo provável — que, em um processo tradutório, o escopo do texto de partida seja diferente daquele do texto de chegada.

## 2.2 O PROCESSO TRADUTÓRIO

Minha primeira tradução do conto *Le Leggende del Castello Nero*, de Iginio Ugo Tarchetti, não contou com nenhuma leitura prévia profunda sobre o autor. A partir da leitura de seu livro *Racconti Fantastici*, deparei seu uso da língua italiana e um pouco do seu estilo literário e me encaminhei para a tradução do conto. Nesse primeiro processo, talvez por alguma familiaridade com as concepções funcionalistas de Christiane Nord ou por alguma propensão natural de escrita, visualizei um leitor alvo antes de começar o trabalho. Meu público, assim pensei, deveria ler o texto como qualquer outro texto fantástico, um modo literário — como denomina Remo Ceserani (CESERANI, 2006 apud CAMARANI, 2014) — de que já tinha algum conhecimento e que sabia ser muito popular nas últimas décadas, especialmente entre os jovens. Finalizada a tradução, iniciei duas leituras que julgava pertinentes para embasarem uma retradução: *Towards a General Theory of Translational Action* (REISS; VERMEER, 2014), da qual poderia me servir de uma teoria que até então eu havia apenas ouvido falar por alto durante a graduação e que havia guardado na memória a curiosidade de um dia ler a respeito, e *Fantastic Tales* (1992), tradução de *Racconti Fantastici* feita por Lawrence Venuti para a língua inglesa, trabalho esse que poderia me sanar dúvidas de leitura que haviam surgido durante minha primeira tradução.

A leitura sobre a teoria do escopo reafirmou em mim uma inclinação pessoal a encarar a atividade tradutória por um viés funcionalista. As cinco regras que vimos acima foram, então, abordadas como possibilidades mais ou menos lineares para o meu processo tradutório. A primeira regra passou a ser a etapa de seleção do escopo da tradução. A segunda, a de familiarização com a cultura de chegada. A terceira, a de familiarização com a cultura de partida. A quarta, a de revisão do texto (coerência intratextual). A quinta, a de revisão das transferências

(coerência intertextual), levando em consideração o conhecimento adquirido na etapa de familiarização com a cultura de partida. Adequando essas fases ao todo do meu processo de tradução do conto, temos as seguintes situações sequenciais: 1) primeira leitura do texto; 2) primeira definição do escopo; 3) primeira tradução; 4) leitura de outras traduções; 5) familiarização com a cultura de chegada; 6) segunda definição do escopo<sup>2</sup>; 7) familiarização com a cultura de partida; 8) segunda leitura do texto; 9) segunda tradução; 10) revisão final (do texto e das transferências).

Já comentei brevemente sobre as etapas 1, 2, 3 e 4. A seguir, tratarei das etapas 5, 6, 7 e 8 (aqui vista como a análise do conto), para, ao fim, mostrar os resultados das etapas 9 e 10, isto é, a tradução final, acompanhada de comentários.

### 2.3 A CULTURA DE CHEGADA

Não é meu intento aqui tratar das particularidades da língua portuguesa no Brasil ou a complexidade do todo cultural em que nos situamos. Devemos apenas responder: 1) quem é o público destinatário; 2) em que época é veiculada a mensagem (a tradução); 3) quais as particularidades do tipo de mensagem veiculada, ou seja, qual a tipologia e o gênero textuais.

Saber sobre a cultura de chegada implica conhecer o público destinatário e suas circunstâncias. Os receptores imediatos da tradução pretendida serão aqueles que estão envolvidos diretamente com a formalidade da realização deste trabalho de conclusão de curso, isto é, o autor, a orientadora e os membros da banca examinadora. Em um segundo momento, quando este trabalho estiver publicado no repositório online de trabalhos acadêmicos da instituição, os possíveis receptores da tradução apresentada ao fim desta monografia serão quaisquer pessoas com acesso à internet e proficientes no português brasileiro. A esfera dos receptores, no entanto, não é necessariamente determinante para a elaboração da tradução, pois o tradutor deve visualizar um público destinatário, que pode ou não ser seu público receptor.

Estou no Brasil da segunda década do século 21, mais especificamente na cidade de Porto Alegre. Na cidade, nas edições anuais de 2013 a 2016 da Feira do Livro de Porto Alegre, ocorreu o evento *Tu, Frankenstein*, em que escritores nacionais e estrangeiros participavam de mesas-redondas sobre literatura e, ao final do segundo dia, se confinavam na Biblioteca Pública

---

<sup>2</sup> Embora a definição do propósito do texto seja a regra mais importante da teoria do escopo (etapas 2 e 6), preferi antecipar a familiarização com a cultura de chegada para me assegurar de que o propósito escolhido fosse o mais pertinente possível para a cultura de chegada.

do Estado (edições de 2013 e 2014) ou no Theatro São Pedro (edições de 2015 e 2016) para passar a noite escrevendo histórias de terror, mistério e suspense. Desde 2005, há também, na capital gaúcha, um festival anual de cinema, o *Fantaspoa*, que organiza mostras de filmes fantásticos. No cenário nacional, das dez maiores bilheteiras do ano de 2017, cinco são filmes de super-herói (*Liga da Justiça*, *Mulher-Maravilha*, *Homem-Aranha — De Volta ao Lar*, *Logan* e *Thor — Ragnarok*), duas são animações (*Meu Malvado Favorito 3* e *Moana — Um Mar de Aventuras*) e uma é um filme baseado num conto de fadas francês (*A Bela e a Fera*). Se adicionarmos à equação o recente sucesso mundial de séries fantásticas de serviços de *streaming* de vídeo, como *Stranger Things*, da Netflix, e da televisão por assinatura, como *Game of Thrones*, da HBO, ou ainda o grande consumo de jogos eletrônicos — mídia que se alimenta sobretudo de gêneros não realistas —, veremos que, assim como em Porto Alegre, também o Brasil e o mundo têm predileção por histórias que atravessam as fronteiras do real como o conhecemos. Esse é o quadro para a definição do público destinatário. O público destinatário que supus na minha primeira tradução, portanto, estava mais ou menos de acordo com o que encontrei pesquisando mais a fundo. São pessoas que conhecem e apreciam a chamada ficção especulativa, um sem-fim de gêneros não miméticos que ganhou força no século 20 devido à:

“acelerada hibridização de gêneros, que dividiu um campo antes dotado de algumas poucas e grandes categorias genéricas; [à] expansão do cenário literário mundial graças à crescente aceitação, na cultura de massa, da fantasia, da ficção científica e do terror; [à] proliferação de formas narrativas indígenas, pós-coloniais e de minorias, o que subverte as noções ocidentais dominantes quanto à realidade ou empregam elementos não miméticos em configurações diferentes daquelas de gêneros ocidentais tradicionais; e, por fim, [à] necessidade de novas categorias conceituais para acomodar diferentes tipos híbridos de histórias modernas que se opõem a uma visão sufocante de realidade — com suas ‘verdades’, seus ‘fatos’, seu ‘poder’ e por aí afora — imposta pelo capitalismo predatório no mundo”<sup>3</sup> (OZIEWICZ, 2017, p. 4, tradução minha).

Para esta segunda tradução, mantive a concepção do público da primeira, agora mais seguro sobre minha escolha. Os destinatários são admiradores ou curiosos da ficção especulativa, jovens ou adultos do século 21, proficientes no português brasileiro, educados o suficiente para não se intimidarem com termos desconhecidos, mas não necessitados de constantes visitas ao dicionário. Veremos, ao final desta grande seção do processo, a análise do

---

<sup>3</sup> No original: "[...] accelerating genre hybridization that balkanized the field previously mapped with a few large generic categories; the expansion of the global literary landscape brought about by mainstream culture's increasing acceptance of fantasy, science fiction, and horror; the proliferation of indigenous, minority, and postcolonial narrative forms that subvert dominant Western notions of reality or employ non-mimetic elements in different configurations than traditional Western genres; and finally the need for new conceptual categories to accommodate diverse and hybrid types of modern storytelling that oppose a stifling vision of reality—with its correlates of 'truth', 'facts', 'power', and others—imposed by exploitative global capitalism."

conto. Por ora, basta dizer que, do ponto de vista tipológico, se trata de uma narração do gênero conto, mais especificamente um conto gótico e fantástico.

O fantástico, segundo o estudioso Tzvetan Todorov (1975), é um gênero literário marcado pelo sentimento de hesitação:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra [...]. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições” (TODOROV, 1975 apud CAMARANI, 2014, p. 60).

Já para Remo Ceserani (2006), o fantástico é “um ‘modo’ literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado — e continua a ser [...] — em obras pertencentes a gêneros muito diversos” (CESERANI, 2006 apud CAMARANI, 2014, p. 133). Ceserani, então, se alia à ideia de que o fantástico é um conjunto de características que se infiltra em uma série de gêneros literários diversos, não constituindo em si mesmo um gênero. Tais características são listadas pelo crítico em dois segmentos: procedimentos narrativos e recorrências temáticas, expostos na seguinte tabela (CESERANI, 2006 apud CAMARANI, 2014):

**Tabela 1** — Características formais e recorrências temáticas do fantástico segundo Remo Ceserani

PROCEDIMENTOS NARATIVOS	RECORRÊNCIAS TEMÁTICAS
Posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração.	A noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo.
Narração em primeira pessoa, o que aumenta a identificação do leitor com a história, e a frequente menção a destinatários, como em narrativas epistolares.	A vida dos mortos e seu retorno.
Forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem: o uso frequente de metáforas, que podem ou não ser entendidas literalmente.	O indivíduo, sujeito forte da modernidade.
Envolvimento do leitor (surpresa, terror, humor).	A loucura.
Passagem de limite e de fronteira, ou seja, da dimensão de um ambiente rotineiro para um alternativo e inexplicável.	O duplo.
O objeto mediador: um objeto que confirma o acontecimento dos eventos narrados.	A aparição do monstruoso, do irreconhecível.

As elipses: os espaços vazios na narrativa, que contribuem com o sentimento de incerteza.	O Eros e as frustrações do amor romântico.
Teatralidade.	O nada.
Figuratividade.	
Detalhe: os fragmentos de uma realidade alternativa.	

## 2.4 O ESCOPO

O escopo da minha tradução se constitui na avaliação acima tratada da situação da cultura de chegada. Meu propósito, então, foi o de produzir um texto de chegada gótico, fantástico, coerente com as noções elencadas por Remo Ceserani e Todorov, para ser apreciado por aquele público destinatário anteriormente definido. A tradução, ao contrário do texto de partida — como veremos nas próximas seções —, não visou à investigação de temas do eu frente a uma escalada burguesa — como foi na Itália do século 19 — ou ao choque estético de um cenário literário dominado por um grande estandarte da literatura nacional — como foi Alessandro Manzoni. A intenção da tradução foi servir ao entretenimento que a literatura costuma prover, à curiosidade que alguém possa alimentar em relação aos primórdios da literatura fantástica italiana e ao escape que a ficção especulativa, como vimos, fornece aos leitores em um mundo asfíxiado pelas concepções frias de um sistema econômico selvagem. A linguagem adotada para a tradução, então, não pretendeu ser carregada de termos jurássicos ou construções que servissem mais à vaidade do tradutor que à compreensão do leitor, mas sim possibilitar o escopo acima descrito.

## 2.5 A CULTURA DE PARTIDA

### 2.5.1 O Contexto Histórico e Literário

O século 19 italiano, o chamado *Ottocento*, foi marcado por uma sucessão de acontecimentos políticos chave, que culminaram, em 1861, na criação do Estado italiano. Antes disso, a Península era um aglomerado de reinos independentes sob domínio francês, até a queda de Napoleão Bonaparte e o Congresso de Viena, em 1815, quando a Áustria passou a ser uma força dominante no norte italiano. A partir deste início de século, o processo histórico que veio

a ser conhecido como *Risorgimento* pautou o cenário político da Itália. Esse processo consistia em uma série de manifestações revolucionárias que buscavam a independência da Itália das forças austríacas, a unificação dos reinos, a diminuição das esferas de poder dos monarcas e o desenvolvimento econômico e social (FRADUSCO, 2016). Na testa dessa marcha, personalidades como Giuseppe Mazzini, com sua organização paramilitar Jovem Itália, e, mais tarde, o político Camillo Benso, conhecido como Conde de Cavour, o militar Giuseppe Garibaldi, com sua Expedição dos Mil, e Vitor Emanuel II, rei da Sardenha, lideraram a unificação, que só se consolidaria em 1870, após a anexação de Roma ao território.

No cenário literário, a Itália do *Risorgimento* vivia um Romantismo particular, preocupado com as questões da formação da identidade italiana e representado, sobretudo, na figura de Alessandro Manzoni e seu *I Promessi Sposi* (primeira edição em 1827 e edição definitiva em 1840), romance histórico de peso moral e verve cristã. Na Milão pós-unificação, a “microscópica Paris da Lombardia”, como a chamou Cletto Arrighi, enriquecida pelo algodão, pelas ferrovias e pelo desenvolvimento industrial, surgiu a *Scapigliatura*<sup>4</sup>. Esse movimento não organizado, disperso, contrário ao status quo da literatura aclamada na Itália de Manzoni, era formado por jovens literatos, artistas e intelectuais, amantes da boemia e da literatura estrangeira. Os vanguardistas da *Scapigliatura* resgatavam a essência dos poetas malditos franceses e traziam à nova Itália os ventos da cultura do Norte, os ares do Romantismo continental, da poesia de Baudelaire à de Byron, da prosa de E. T. A Hoffmann à de Mary Shelley.

Os *scapigliati* procuravam tratar de duas modalidades de verdade. De um lado, a verdade objetiva de um mundo mais frio, científico e prático do capitalismo industrial do século 19, contrastando-o com a valorização dos ideais de arte, de beleza e de sentimento. Do outro lado, a verdade subjetiva, os mistérios do paranormal e do oculto, a melancolia e o fantástico. Dentre os principais nomes desse período artístico-literário, estão Giuseppe Rovani, Cletto Arrighi, Carlo Dossi, Arrigo Boito, Emilio Praga e, finalmente, o autor sobre o qual trataremos a seguir, Iginio Ugo Tarchetti.

---

<sup>4</sup> O termo *scapigliatura* vem de uma tradução livre da *bohémien* francesa no romance *La Scapigliatura e il 6 febbraio* (1862), de Cletto Arrighi.



## 2.5.2 O Autor

Iginio (ou Igino) Ugo Tarchetti nasceu em 29 de junho de 1839, no berço de uma família abastada, em San Salvatore Monferrato, na província de Alexandria, região do Piemonte. Durante a juventude, na mesma província, nas comunas de Valenza e Casale Monferrato, concluiu seus estudos e logo ingressou na carreira militar, somando forças ao crescente exército do Reino da Sardenha. A vida militar obrigou-o a deslocamentos frequentes no território italiano, desde os combates ao *brigantaggio*<sup>5</sup> no sul da Península, o chamado *Mezzogiorno*, às atividades intendentas na região dos Alpes. Em 1865, tanto por constantes problemas de saúde quanto por convicções antimilitaristas, abandonou a carreira e se assentou em Milão, iniciando sua vida literária naquela cidade onde vicejavam revistas e jornais independentes. A produção de Tarchetti foi intensa e, embora viesse de berço privilegiado, viveu seus anos finais a partir de seus poucos ganhos de jornalista, tradutor e escritor, além de contar com o apoio de pessoas próximas, como seu amigo Salvatore Farina, que o abrigou em sua casa e que o acompanhou até seus últimos momentos. Ugo, como assinava suas cartas — nome que adotou em homenagem ao poeta Ugo Foscolo —, era um homem alto, de 1,84 m, de saúde frágil, boêmio, mulherengo, melancólico e rebelde. Sua vida na capital lombarda se dividia entre namoradas e literatura, mas o que poderia ser visto como a rotina de um bon-vivant escondia uma compensação das dores que carregava consigo. A vida tanto doía para Tarchetti, que toda sua obra é um testemunho desse sofrimento, fosse no seu romance antimilitarista de sucesso de crítica e fracasso de público, *Drammi di Vita Militare* (1867) — lançado posteriormente como *Una Nobile Follia* (1869) —, ou no livro que a crítica costuma apontar como sua obra-prima, *Fosca* (1869), que, devido à morte prematura do autor, teve de ser concluído pelo seu amigo Farina. Na noite de 25 de março de 1869, padecendo das complicações de um tifo epidêmico tardiamente diagnosticado, Iginio Ugo Tarchetti morreu sob tremores e delírios, no quarto que o amigo lhe havia concedido em sua casa.

A obra do autor apresenta, frequentemente, traços biográficos, como em *Fosca*, romance sobre um homem, Giorgio, e seus dois amores, Clara, uma jovem bela e virtuosa, e Fosca, uma mulher terrivelmente feia e doente, mas muito culta e sensível. Fosca teria sido baseada em uma moça epilética, Carolina (ou Angiolina) que Tarchetti conheceu em 1865 e pela qual nutria um sentimento ambíguo de atração mórbida e repulsa estética. Outro aspecto de relevo na obra de escritor é a marcada influência da literatura estrangeira. De fato, o autor foi de tal maneira

---

<sup>5</sup> Movimento de resistência aos avanços militares do Reino da Sardenha, formado por camponeses, frações do antigo exército do Reino das Duas Sicílias e, ainda, por criminosos foragidos.

influenciado pela vanguarda romântica do resto da Europa, que, como demonstra Venuti (2004), seu primeiro conto fantástico, *L'Elixir dell'Immortalità*, o primeiro conto fantástico da Itália, foi um plágio do conto *The Mortal Immortal*, de Mary Shelley, uma tradução que Tarchetti fez sem atribuir a autoria original.

Do ponto de vista temático, o escritor variou entre abordagens críticas do militarismo crescente no novo país e aqueles temas do fantástico e da melancolia. A partir dos assuntos tratados em suas obras, é possível inferir que seu escopo se filiava àquele dos *scapigliati*, isto é, procurar a verdade objetiva e, especialmente, a verdade subjetiva, contrapondo-se ao materialismo burguês e tratando dos mistérios que circundam a natureza humana. Outra percepção que se pode ter sobre seu escopo está nas considerações de seu amigo Salvatore Farina, que caracterizou Tarchetti como um esteta: “Não lhe interessava procurar a verdade. A única coisa que ele adorava era o belo. E, nessa sua adoração, era muito sincero”<sup>6</sup> (FARINA, 1913, p. 32, tradução minha). Seu público destinatário se concentrava entre os poucos alfabetizados cidadãos italianos — os quais, segundo Migliorini (2001), representavam 20% da população em 1861 —, mais especificamente aqueles letrados que costumavam ler os jornais e revistas nos quais publicava suas obras. Do ponto de vista linguístico, Salvatore Farina descreveu o processo criativo de Tarchetti:

“Ele tinha um curioso processo de trabalho. Depois de pensar o todo, improvisava os detalhes e, para ficar mais sujeito à inspiração, procurava se concentrar de uma maneira muito particular, que consistia em repetir umas dez vezes, sem interrupções, o pedaço de frases escritas enquanto escrevia o resto. No silêncio, era possível ouvir, até de uma boa distância, vozes confusas vindas de seu quarto, como as de alguém tentando entender algum conceito difícil. Portanto, escrevia de ouvido. Ele julgava o valor de um período pelo seu som. Às vezes, familiarizado com os mistérios daquele processo extraordinário, eu lhe apontava contradições entre as reflexões filosóficas que ele estava escrevendo e aquelas que havia escrito no dia anterior, mas Ugo, sem se chatear com aquela descoberta, que para outros seria motivo de mágoa, simplesmente respondia: ‘antes eu pensava assim, hoje penso diferente’. E as duas sentenças filosóficas opostas permaneciam — e permanecem — no mesmo livro, a poucas páginas de distâncias, como qualquer um que releu os poucos volumes do romancista improvisador poderá notar”<sup>7</sup> (FARINA, 1913, p. 31–32, tradução minha).

<sup>6</sup> No original: “Non gli andava ricercando la verità; egli adorava unicamente il bello; e in questa sua adorazione era così sincero”.

<sup>7</sup> No original: “Egli aveva un curioso modo di fare la sua composizione; egli, dopo aver pensato l'insieme, improvvisava i particolari, e per meglio buttarsi tutto all'ispirazione, procurava di stordirsi in un certo suo modo straordinario, il quale consisteva nel ripetere dieci volte senza interruzione il frammento di frasi scritte, intanto che scriveva il resto. Uno che fosse stato in silenzio, anche a buona distanza avrebbe udito venire dalla sua stanza voci confuse come di chi volesse mandar a mente una lezione difficile. Dunque scriveva a orecchio. Egli giudicava il valore d'un periodo dal suono che gli rendeva. A volte io, iniziato ai misteri di quella sua composizione straordinaria, gli facevo notare che certe riflessioni filosofiche da lui ora scritte contraddicevano altre del giorno innanzi; ma Ugo, senza essere ferito dalla scoperta che per altri sarebbe stato un dolore, rispondeva semplicemente: 'allora pensavo così, oggi penso diversamente'. E le due opposte sentenze filosofiche rimanevano e rimangono nello stesso libro, a distanza di poche pagine, come può vedere ognuno che rilegga attentamente i pochi volumi del romanziere improvvisatore”.

Ainda quanto à linguagem do escritor, Tarchetti escrevia no italiano de Manzoni, aquele toscano de Dante que a literatura italiana adotou como referência linguística, o que demonstra sua preocupação em ser lido por um grande público.

## 2.6 O CONTO

*Le Leggende del Castello Nero* é um conto gótico e fantástico de Iginio Ugo Tarchetti incluso em *Racconti Fantastici* (1869), coletânea póstuma de contos e pensamentos do autor, lançada em 1869. A história é contada de forma epistolar: alguém que escreve uma carta com destinatário indeterminado, contando um caso estranho, curioso, fora do comum. O conto pode ser dividido em duas partes: uma primeira que toma quase todo o corpo do texto, isto é, a carta, escrita por um narrador, Arturo; e uma segunda, relato de um narrador (indeterminado) B, que encontrou a carta de Arturo, amigo de B, e resolveu publicá-la. A carta, por sua vez, também pode ser dividida em duas partes bem definidas: uma reflexão filosófica inicial sobre o que é a realidade na qual vivemos, sobre a possibilidade de nossa vida atual ser uma entre tantas vidas que já tivemos e que teremos, sobre a natureza dos sonhos e sobre a eternidade da alma; depois, a história propriamente dita, que, por sua vez, ainda sofre subdivisões vindas das narrações dos sonhos do personagem-narrador.

O caso que Arturo nos conta em sua carta serve às suas reflexões iniciais. Ele nos conta que, aos 15 anos, durante uma reunião em família em uma noite de inverno, foi surpreendido por um envelope lançado na frente de sua casa. Na ocasião, a família inteira cercou seu misterioso tio, encarregado de abrir o embrulho e dele retirar dois volumes empoeirados, cuja origem seu tio admitiu conhecer. A partir desse episódio, Arturo diz que começou a ter sonhos nos quais via uma donzela que vivia num castelo negro no topo de um penhasco. Esses sonhos se davam em uma espécie de futuro, onde o protagonista conseguia se sentir mais velho e experimentar sensações que, na vida real, nunca havia sentido antes. Da relação com a dama do castelo negro nos sonhos, descobre que aqueles dois volumes interligam a dama, Arturo e o seu próprio tio, um triângulo de afetos que servem de base narrativa para questionar o que é real e o que é sonho, o que é eterno e o que é esporádico.

O fantástico se apresenta nesta obra de Tarchetti no constante questionamento sobre a natureza da realidade, o que promove a hesitação de que falou Todorov (1975 apud CAMARANI, 2014, p. 60), e sob alguns aspectos elencados por Remo Ceserani (2006 apud CAMARANI, 2014). Do ponto de vista dos procedimentos narrativos temos: 1) a posição de

relevo dos procedimentos narrativos à medida em que uma história nos é contada dentro de uma segunda história; 2) a narração em primeira pessoa com um destinatário indeterminado — o narrador diz escrever para si próprio, mas admite outros leitores; 3) uso recorrente de metáforas — o que foi incorporado em minhas escolhas tradutórias; 4) envolvimento do leitor com casos de surpresa, isto é, a ideia de o sonho ser uma realidade alternativa; 5) passagem de limite de fronteira entre o real e o mundo onírico; 6) o objeto mediador, que, no caso, são os dois volumes. Já entre as recorrências temáticas, temos: 1) a noite (de inverno), a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo, representadas no mundo onírico do conto; 2) a vida dos mortos, como a vida da dama do castelo negro; 3) o duplo, se considerarmos que, durante o sonho, Arturo sente-se como duas pessoas ao mesmo tempo; 4) o indivíduo, especialmente no que se refere às reflexões acerca da alma, uma unidade consciente, eterna e que compõe nossa individualidade através dos tempos.

### 3 O RESULTADO

#### 3.1 A TRADUÇÃO DO CONTO E COMENTÁRIOS

##### AS LENDAS DO CASTELO NEGRO<sup>8</sup>

Iginio Ugo Tarchetti

Tradução de Luciano de Siqueira Pimentel

“Não sei se as memórias que aqui escrevo interessarão a mais alguém além de mim. De qualquer forma, as escrevo para mim mesmo. Elas se referem quase todas a um acontecimento cheio de mistério e terror, no qual muitos não conseguirão acompanhar a linha de uma história<sup>9</sup> ou mesmo tirar conclusões ou ainda achar qualquer sinal de razão... A não ser eu, ator e vítima ao mesmo tempo. Iniciado naquela idade em que a nossa<sup>10</sup> mente está suscetível às mais estranhas e aterrorizantes alucinações, interrompido e só retomado depois de 20 anos, este episódio tão semelhante a um sonho acabou — se assim pode-se dizer de algo sem um início claro — em uma terra que não era a minha e à qual tradições cheias de superstição e trevas haviam me atraído. Só posso considerar esse acontecimento imperscrutável da minha vida como um enigma sem solução, como a sombra de um fato, como uma revelação incompleta, mas

---

<sup>8</sup> Em *Le Leggende del Castello Nero*, a palavra “*nero*” pode designar tanto a cor do castelo quanto o aspecto sombrio. Em português, “negro” apresenta essa dualidade de acepções, diferente da palavra “preto”, que dá quase total ênfase à noção de cor, ou da palavra “escuro”, que remete mais à ausência de luz que à cor em si do objeto referido. No imaginário do público brasileiro do século 21, expressões como “o lado negro da força”, da série *Star Wars*, ou “humor negro” são de conhecimento geral e atestam a acepção da palavra “negro” como algo de sinistro, embora leituras forçadas de nossa época teimam em associar o termo somente à sua conotação racial.

<sup>9</sup> Na primeira tradução, o trecho do original “*non sarà possibile a molti rintracciare il filo di un fatto*” (TARCHETTI, 1869), havia sido entendido e traduzido como “muitos não conseguirão identificar o que é fato”. Depois da leitura da tradução de Venuti (1992), que traduz o trecho por “*very often it will be impossible to trace the the thread of a narrative*” (TARCHETTI, 1992), compreendi que “*fatto*” poderia ser lido não só como uma verdade, mas também como uma narrativa. Concordando com a interpretação de Venuti e resgatando a construção metafórica do original — afinal, como apontou Ceserani (2006 apud CAMARANI, 2014), a metáfora é uma marca significativa do fantástico —, traduzi o trecho para “muitos não conseguirão acompanhar a linha de uma história, onde “linha” carrega polissemia equivalente àquela de “*filo*”.

<sup>10</sup> Embora não haja no texto de partida o pronome possessivo “*nostra*” (“*la mente é suscettibile*”) (TARCHETTI, 1869), optei por usar a expressão “nossa mente” por julgar que manteria o sentido amplo do original (a mente de todos) ao mesmo tempo que aumentaria a proximidade com o leitor, traço que, como vimos, é típico do fantástico.

eloquente, de uma existência<sup>11</sup> passada. Eram fatos ou eram visões? Ou um, ou outro. Talvez nem um, nem outro. No abismo que engole o passado, não existem fatos ou ideias, apenas o passado: os traços marcantes das coisas são destruídos assim como as próprias coisas, e as ideias assim se modificam. A verdade está no agora. O passado e o futuro são trevas que nos envolvem de todos os lados e entre as quais nos arrastamos, nos apoiando no presente, que nos acompanha, como que desligado do tempo, pela dolorosa viagem da vida<sup>12</sup>.

Mas será que não teríamos tido uma vida passada? Será que não teríamos vivido em outro tempo, com outro coração e sob outro destino? Será que não teria existido um período no qual teríamos vivido em lugares que hoje desconhecemos<sup>13</sup>, amado aqueles seres que a morte levou há tempos, caminhado entre aqueles cujas obras hoje apreciamos e cuja memória procuramos nas histórias e na neblina das tradições<sup>14</sup>? Não sei dizer.<sup>15</sup> Mesmo assim, é verdade que muitas vezes eu ouvia algo que falava comigo sobre uma existência passada, algo de sombrio, de confuso, sim, mas algo de distante, infinitamente distante. Tenho lembranças que não podem ser contidas nesse tempo tão limitado da vida. Para chegar à sua origem, devo voltar na linha do tempo, voltar muito tempo atrás... Dois ou três séculos... Antigamente, durante minhas viagens, já havia me ocorrido de parar e dizer 'acho que já vi esse lugar antes, já vim aqui outras vezes! Esse campo, esse vale, esse horizonte, tudo isso eu já vi!'. E quem nunca disse, ao reconhecer em alguém traços já conhecidos, 'já vi aquele homem, mas onde? Quando? Quem é ele? Não sei, mas com certeza já nos vimos outras vezes, com certeza nos conhecemos!?' Na minha infância, às vezes eu via um velho que eu devia ter conhecido quando ele era bem novo

---

<sup>11</sup> Assim como ocorre no texto de partida, as ideias de existência e de vida, no texto de chegada, são intercambiáveis. Cogitei definir as terminologias de um e de outro para designar a ideia de que viver pudesse ser parte de um existir, mas, como no próprio texto de partida as ideias se confundem, preferi manter essas palavras como sinônimas. Isso não prejudica a leitura, já que Tarchetti explica repetidas vezes seu raciocínio de que o existir (ou o viver) pode ser visto de duas maneiras: uma vida (ou existência) curta, que se repete de tanto em tanto, e uma vida (ou existência) eterna, que subjaz à primeira.

<sup>12</sup> No texto de partida, notamos a eloquência e a extensão típicas de textos em italiano. Nesse primeiro parágrafo, há 7 períodos no texto original — alguns desses longos —, enquanto que, no texto de chegada, o trecho apresenta 12 períodos. Isso porque as estruturas de construções frasais longas do italiano não ficam claras ao público brasileiro, que poderia ler o texto de chegada, se conservado o número de períodos do original, e ficar confuso com a narração.

<sup>13</sup> Há uma discordância entre a minha leitura e a de Venuti na passagem “*luoghi che ora ignoriamo*” (TARCHETTI, 1869). Para o teórico, “*ignorare*”, no caso, foi lido como “evitar”: “*places we now avoid*” (TARCHETTI, 1992). Embora tenha considerado essa interpretação, a aceção mais corriqueira e, nesse contexto, mais apropriada, segundo minha leitura, seria a ideia de desconhecer.

<sup>14</sup> Vimos que um dos possíveis escopos do texto de partida poderia ser a busca de Tarchetti pelo belo. Embora não seja o propósito do texto de chegada, mantive aqui alguma fidelidade com seus propósitos de esteta, dado que, no original, o trecho se referia a “*oscurità dele tradizioni*” (TARCHETTI, 1869). Além do mais, a conservação da metáfora, como colocado anteriormente, serve bem ao fantástico.

<sup>15</sup> A leitura da tradução de Venuti (1992) definitivamente me desvencilhou de qualquer tendência a uma tradução literal nesse período. O teórico traduziu “*Mistero!*” por “*I have no definitive answers to these questions*” (TARCHETTI, 1992), o que me deu maior liberdade para realizar a minha tradução.

e que devia ter me conhecido quando eu era já velho<sup>16</sup>. Não nos falávamos, mas nos fitávamos como se nos conhecêssemos havia muito tempo. Ao longo de uma rua em Poole, perto das águas do Canal da Mancha<sup>17</sup>, me deparei com uma pedra sobre a qual me lembro muito bem de ter me sentado...<sup>18</sup> Isso teria sido uns 70 anos atrás.... E me recordo que era um dia triste, chuvoso, e eu esperava uma pessoa de quem já não me lembro mais o nome nem a fisionomia, mas de quem eu gostava muito. Em uma galeria de arte, em Graz, vi o retrato de uma mulher que um dia eu amei e a reconheci imediatamente, mesmo ela sendo mais nova quando a conheci<sup>19</sup> e o retrato ter sido pintado possivelmente uns 20 anos depois da nossa separação. Na tela, dizia ser de 1647, mais ou menos ao período ao qual a maior parte dessas memórias remontam. Houve um tempo, durante a minha infância, em que eu não podia ouvir o balanço de algumas canções que as mulheres do campo cantavam nas fazendas sem me sentir imediatamente transportado a uma época tão remota da minha vida que, mesmo se eu multiplicasse em várias vezes meus anos de vida desta existência, eu não conseguiria retornar àqueles tempos. Era só escutar aquelas notas que, de repente, me via paralisado, como uma letargia moral que me deixava alheio a tudo que me cercava, não importando em qual estado de espírito eu me encontrasse antes. Em 20 anos passados, nunca vivi de novo esse fenômeno. Será que nunca mais ouvi aquelas notas? Ou será que a minha alma, já suficientemente acostumada com a vida atual, havia se tornado insensível àqueles chamados? Ou será ainda que a minha natureza se encontra doente ou que não vejo as coisas do mesmo modo que as outras pessoas ou ainda que os outros, sem se darem conta, sofrem das mesmas sensações?

---

<sup>16</sup> O período original pode ser confuso a quem se aventurar ler o texto em italiano, porque a língua de Tarchetti não corresponde exatamente ao que hoje conhecemos como italiano padrão. No texto de partida, o trecho é “*Nella mia infanzia vedeva spesso un vecchio che certo aveva conosciuto fanciullo, da cui certo era stato conosciuto già vecchio*” (TARCHETTI, 1869), o que oferece uma dificuldade substancial de leitura pela conjugação do verbo na primeira pessoa do singular, no *imperfetto dell’indicativo* (pretérito imperfeito do indicativo) e no *trapassato prossimo* (pretérito mais-que-perfeito composto do indicativo), ser igual, no italiano de Tarchetti, à conjugação na terceira pessoa do singular. Ou seja, há um desafio em saber quais os sujeitos de *vedeva* e *aveva conosciuto*, o que é resolvido descobrindo quem são as pessoas a que se referem os termos “*fanciullo*” (o velho que o narrador via no passado) e “*vecchio*” (o narrador). É uma leitura contra-intuitiva, porque o conto subverte as noções de tempo.

<sup>17</sup> A cidade de Poole fica no sul da Inglaterra, perto do Canal da Mancha, chamado, em italiano, de “*la Manica*” e, em inglês, de “*English Channel*”. Ao consultar a tradução de Venuti (1992), estranhei sua escolha tradutória do trecho original “*rasente la spiaggia della Manica*” (TARCHETTI, 1869) por “*near the beach at Manica*” (TARCHETTI, 1992), o que me obrigou a uma releitura mais atenta, afinal, em inglês, “*Manica*” costuma se referir à cidade de Moçambique, próxima à costa africana. Como Poole não é uma cidade africana, essa interpretação não me pareceu cabível e mantive minha escolha tradutória inicial.

<sup>18</sup> Hesitações e pausas assim representadas pelas reticências são encontradas na leitura do texto de partida, o que mantive sem conservar necessariamente uma fidelidade na alocação exata dessa pontuação, reposicionando-a, às vezes (como neste caso), no texto de chegada em favor da fluência da leitura e, ao mesmo tempo, preservando o ritmo fragmentado da narrativa.

<sup>19</sup> Tanto “um dia” quanto “quando a conheci” são acréscimos meus para uma melhor compreensão dos intervalos de tempo aos quais o narrador se refere. Isso está de acordo com um papel humanitário que o tradutor pode assumir, isto é, quando o tradutor, ao julgar confusa ou difícil a compreensão do texto de partida, facilita a leitura ao seu público da cultura de chegada (REISS; VERMEER, 2014).

Não sei dizer de que modo, mas sinto que a minha vida — isso que chamamos por esse nome — não teve início com o dia do meu nascimento e não pode terminar com o dia da minha morte. E sinto isso com a mesma energia, com a mesma magnitude de sensações com que sinto a vida no momento presente, embora de uma forma mais obscura, estranha e inexplicável. Por outro lado, como sentimos a vida no momento presente? Costuma-se dizer 'eu vivo', mas isso não basta, porque, durante o sono, não temos consciência de existir, e ainda assim vivemos. Essa consciência de existir pode não estar circunscrita exclusivamente nos estreitos limites disso que chamamos de vida. Pode haver em nós duas vidas (e isso se dá de diferentes formas, de acordo com a época e a crença de um povo): uma essencial, contínua, talvez perene, e outra periódica, em saltos mais ou menos curtos, mais ou menos frequentes. A primeira é a essência; a segunda é a revelação, a forma. O que morre no mundo? A vida como forma<sup>20</sup> morre, mas o espírito, o segredo, a força da vida não morre. No mundo, tudo vive.<sup>21</sup>

Falei do sono. E o que é o sono? Será que a vida do sono não seria uma vida à parte, uma existência separada daquela de quando estamos acordados? O que nos acontece quando nos encontramos naquele estado? Quem pode saber? Será que os episódios aos quais assistimos ou dos quais participamos durante o sonho não seriam reais? Será que isso que chamamos com esse nome não seria nada além de uma memória confusa daqueles episódios? Isso seria assustador.<sup>22</sup> Talvez nós, de um modo avesso, também tenhamos experiências, relações, ideias que não conseguimos guardar na consciência quando acordados, e vivamos também em um outro mundo e entre outros seres, que todos os dias abandonamos e que todas as noites revemos. Todas as noites se morre em uma vida, todas as noites se renasce em uma outra<sup>23</sup>. Mas isso que nos acontece durante essas existências parciais talvez venha de uma existência inteira e mais

---

<sup>20</sup> Acrescentei “como forma” para não incorrer, como o faz o trecho original, em uma possível contradição. Se existem duas vidas, mas a vida morre, o que sobraria? Na verdade, Tarchetti se refere à vida como a entendemos, como a forma limitada que descreveu na menção àquela segunda forma de vida que haveria em nós.

<sup>21</sup> Existe uma beleza nessa construção que, ao ler a tradução de Venuti (1992), não percebi. O teórico traduziu “*tutto vive nel mondo*” (TARCHETTI, 1869) por “*it lives forever in the world*” (TARCHETTI, 1992), onde “*it*” se refere à “força da vida”. Ao meu ver, uma tradução assim prejudica o peso do corolário proposto por Tarchetti, dada a abrangência da palavra “*tutto*”, isto é, mesmo o que está morto, por um outro lado, também está vivo, já que viver, pela acepção mais abrangente, é uma condição eterna. Por isso, mantive uma construção mais próxima do texto de partida, antepondo o adjunto adverbial “no mundo” para dar maior ênfase ao viver em si que ao lugar do viver.

<sup>22</sup> O entusiasmo e choque na ideia original no trecho “*Pensiero spaventoso e terribile!*” (TARCHETTI, 1869) não caberia à cultura de chegada pretendida para essa tradução. Preferi, então, retirar o ponto de exclamação e diminuir o tom da observação do narrador. Do contrário, poderia ser lido até com certo humor pelo público destinatário imaginado para o texto de chegada caso eu tivesse traduzido o trecho por “Que pensamento terrível!”.

<sup>23</sup> Existiu uma barreira linguística para traduzir esse trecho, o que não aconteceu na tradução de Venuti (1992). Em italiano, foram usadas as palavras “*sera*” e “*notte*”, enquanto que, no inglês, foram usados, respectivamente, “*evening*” e “*night*”. Em português, não se faz a diferença nesses pares de palavras (uma podendo designar o início da noite, e a outra, o final da noite), por isso o uso do par noite/noite.



definida, na qual essas parciais se incluem. As pessoas<sup>24</sup> sempre olham para o futuro, nunca para o passado. Para o fim, nunca para o começo. Para o efeito, nunca para a causa. No entanto, aquela porção da vida à qual nada pode o tempo adicionar ou subtrair, aquela porção sobre a qual nossos pensamentos podem se debruçar com muito mais propriedade, aquela porção cuja investigação pode resultar nos mais úteis aprendizados e nas mais variadas satisfações é justamente aquela que aconteceu em um passado mais ou menos remoto. Vivemos no presente e viveremos no futuro, porque já vivemos no passado<sup>25</sup>. Existem lacunas entre essas existências, mas elas serão preenchidas. Virá um tempo em que todo o mistério será revelado, em que nos será explicado tudo sobre o espetáculo da vida, cujos fios nascem e se perdem na eternidade. Uma época na qual leremos, como que num livro divino, as obras, os pensamentos, as ideias concebidas ou finalizadas em uma existência passada ou em uma série de existências parciais de que não lembramos mais. Não sei se as pessoas têm essa fé, mas, se têm ou não, isso não viria a fortalecer ou abater minhas convicções. De qualquer forma, aqui vai minha história.

Em 1830, eu tinha 15 anos e vivia com a minha família em um extenso vilarejo do Tirol cujo nome devo omitir por questões pessoais. Meus antepassados haviam vindo residir nesse vilarejo não mais de três gerações atrás. Eles vinham da Suíça, mas a linha reta da família era de origem alemã. As memórias que restaram sobre essa origem eram tão imprecisas e tão obscuras que nunca consegui deduzir nada de muito claro. De qualquer forma, o que me importa aqui é atestar este fato: nossa família era de estirpe alemã.

Éramos cinco. Meu pai e minha mãe haviam nascido naquele vilarejo e ali receberam uma educação modesta e limitada, própria da pequena burguesia. Minha família tinha tradições aristocráticas que remontavam ao antigo feudalismo saxão, mas o orçamento<sup>26</sup> da nossa casa

---

<sup>24</sup> É uma tradição — que costuma ser desconfortável a leitores sensíveis às questões de gênero e às preocupações do feminismo — usar a construção “o homem” ou seu plural para abarcar todos os indivíduos humanos. Costumo evitar esse tipo de uso em minha escrita por estar de acordo com as considerações desses leitores, mas a escolha de “as pessoas” para traduzir o original “*gli uomini*” se fundamenta sobretudo pelo escopo adotado. Isto é, não é intenção suscitar um debate sobre a opressão de gênero contida na língua de Tarchetti, no uso que se fazia do italiano naquela época. Aliás, Tarchetti, embora não tenha atribuído a autoria de Mary Shelley ao seu primeiro conto fantástico — o que Venuti (1992) considerou como uma atitude antifeminista —, pode também ser visto como um autor de preocupações emancipatórias, especialmente se considerarmos seu romance *Fosca* (1869), que desconstrói a ideia de atração pela beleza ao tratar do quê atrativo de uma mulher considerada feia, tomada de chagas pelo corpo em decorrência de suas doenças (PRINCIPE, 2006). Ou seja, não é escopo associar Tarchetti a um autor aliado ao pensamento de uma sociedade patriarcal, até mesmo porque, se atentarmos para a coerência intertextual, isso é absolutamente debatível, dado o conteúdo de sua obra mais célebre.

<sup>25</sup> No trecho original, existe uma relação de causalidade: “*Perocchè noi abbiamo vissuto, noi viviamo, vivremo*” (TARCHETTI, 1869). Para marcar isso, optei por alterar a ordem da oração subordinada adverbial causal para o final do período. Além do mais, adicionei marcas de tempo (as palavras “presente”, “passado” e “futuro”) para eliminar uma ambiguidade vinda do fato de que a conjugação do verbo viver na primeira pessoa do plural do pretérito perfeito e a conjugação do verbo na mesma pessoa do presente do indicativo são a mesma (pretérito perfeito: nós vivemos; presente do indicativo: nós vivemos).

<sup>26</sup> O termo original, “*fortuna*”, usado no texto de partida provocaria um contraste estranho caso seu sentido fosse traduzido por “fortuna”. Afinal, uma fortuna que não é rica não é uma fortuna. Por essa razão, optei por

era tão apertado que mal tínhamos qualquer instinto de ambição e de orgulho. Não havia diferença alguma entre os costumes da minha família e os das famílias mais humildes do povo. Meus pais haviam nascido e crescido entre essas famílias, e suas vidas não passavam de uma página em branco<sup>27</sup>. Eu não poderia ter tirado da convivência com eles nem de seus métodos de ensino qualquer uma daquelas ideias, daquelas memórias de infância que nos tornam propensos a superstições e ao terror.

O único personagem cuja vida continha algo de misterioso e de imperscrutável — e que, por assim dizer, veio a fazer parte da família — era um velho tio ligado a nós, diziam, por interesses em comum, os quais, tanto pela morte dele quanto pela morte do meu pai, nunca consegui decifrar depois que fiquei de posse da herança da família. Na época, ele beirava os 90 anos — e falo aqui daqueles tempos a que essas memórias se referem. Era uma figura alta e imponente, embora levemente corcunda. Tinha traços majestosos no rosto, bem frisados, quase plásticos, eu diria. Tinha um andar altivo, embora vacilante pela idade, e olhos irrequietos e observadores, ainda muito mais vivos vindos daquele rosto cuja expressão e mobilidade os anos haviam paralisado. Quando jovem, abraçou a carreira do sacerdócio, influenciado pelas constantes pressões da família. Depois, deixou de lado a batina, foi servir como militar e parou entre as tropas da Revolução Francesa. Passou 42 anos longe da sua pátria e, quando retornou, já que não havia rompido os votos firmados com a Igreja, trajou novamente a batina de padre, que vestiu sem manchas ou devoção afetada<sup>28</sup> até a morte. Era conhecido como alguém de índole prática<sup>29</sup> embora calmo, de vontade indomável, de mente vasta e erudita, por mais que

---

“orçamento”, já que a expressão “orçamento apertado” é de uso corrente e se encaixa bem na ideia de não ter excedentes no balanço patrimonial para, no caso do conto, permitir sustentar tradições aristocráticas.

<sup>27</sup> Minha leitura da metáfora original “*la loro vita era tutta una pagina bianca*” (TARCHETTI, 1869) foi entendida como uma referência ao fato de os pais do narrador terem tido uma vida tão vazia de sentido, tão comum, que não seria possível escrever nada nas páginas de um livro. A tradução de Venuti (1992) conservou a mesma ideia, o que me fez confirmar minha decisão de manter a metáfora na cultura de chegada.

<sup>28</sup> No texto de partida, a expressão original correspondente ao trecho é “*affettazione di pietà*”, traduzida por Venuti (1992), por “*pious affectation*”. A leitura da tradução do teórico confirmou minha interpretação inicial de que o personagem descrito pelo narrador teria vestido sua batina sem ser falsamente devoto. Isto é, o sentido de “*pietà*” aqui foi entendido como “devoção” e não como “compaixão”. A associação da palavra “devoção” com a ideia de “*affettazione*” pode ser vista na acepção pejorativa que “devoção” pode assumir em português: “devoção: 3) (uso pejorativo) afetação ostensiva e simulada da religiosidade” (HOUAISS, 2001). Procurando um sentido equivalente, troquei a classe gramatical das expressões do trecho original, de modo que “*affettazione*” se tornou adjetivo (“afetada”) e a locução adjetiva “*di pietà*” foi transformada em substantivo (“devoção”).

<sup>29</sup> O trecho original “*Lo si sapeva dotato d'indole pronta benché habitualmente pacata*” (TARCHETTI, 1869) foi traduzido por Venuti como “*He was known to be endowed with a quick yet habitually calm temperament*” (TARCHETTI, 1992), o que, mais do que confirmar uma leitura inicial, levantou questões de tradução. O foco da escolha tradutória do teórico para o sentido da palavra “*pronta*” foi a velocidade que o temperamento do personagem permitia a suas ações, enquanto minha leitura inicial foi no sentido de o personagem, embora calmo, estava sempre pronto a agir, ou seja, sempre alerta e disposto a agir. Considerei a interpretação de Venuti, mas mantive minha leitura inicial e adotei um hipônimo da ideia de prontidão, isto é, a noção de praticidade. Pessoas práticas, segundo meu entendimento, sejam elas calmas ou aceleradas, costumam estar dispostas a agir — e prontidão pressupõe estar disposto a agir. Julguei que focar na disposição de agir mais do que na velocidade em

tentasse não parecer ser assim. Capaz de grandes paixões e de grandes bravuras, consideravam-no uma pessoa rara, de caráter, um homem extraordinário. Na verdade, o que contribuía para todo esse prestígio era o mistério que seu passado escondia, eram alguns boatos sobre milhares de episódios bizarros dos quais ele teria participado. Certamente havia prestado grandes serviços à revolução, mas quais e com que grau de influência nunca se soube. Aos 96 anos de idade, morreu, levando consigo, ao túmulo, os segredos de sua vida.

Todo mundo conhece os costumes da vida no interior, mas não me privarei de discorrer sobre aqueles específicos da minha família. Nas noites de inverno, nos reuníamos em uma ampla sala no primeiro piso e nos sentávamos em círculo ao redor de uma daquelas grandes lareiras<sup>30</sup> antigas e confortáveis, abolidas pelo gosto moderno, que as substituí por pequenos aquecedores a carvão. Meu tio, que morava em uma peça separada na mesma casa, de vez em quando vinha ter conosco em nossas reuniões e nos contava aventuras de suas viagens, nos narrava cenas da revolução, histórias que nos aterrorizavam e nos maravilhavam. Mas nunca falava nada sobre si e, quando lhe perguntavam sobre sua participação nas histórias, desviava o assunto.

Em uma dessas noites — lembro como se fosse ontem —, estávamos reunidos, como de costume, naquela sala. Era inverno, mas não nevava. A terra congelada e esbranquiçada da geada refletia os raios da lua de forma a produzir uma luz branca e viva como a da aurora. Tudo estava em silêncio, e só se ouvia as marteladas alternadas de algumas gotas que caíam dos pingentes de gelo formados no beiral do telhado. De repente, nossa conversa foi interrompida por um ruído surdo e inesperado de um objeto jogado no pátio por cima da mureta do cercado<sup>31</sup>. Meu pai se levantou, saiu e se lançou porta afora pela entrada que levava à rua, mas não ouviu nenhum ruído de passos nem viu ninguém andando pela rua que se estendia diante dele<sup>32</sup>. Então,

---

que se dá a ação seria mais interessante, porque focar na velocidade poderia confundir o leitor. Afinal, no mesmo trecho, já existe uma percepção desse gênero destoante com a ideia de rapidez, isto é, a índole calma do personagem.  
<sup>30</sup> Às vezes, a fidelidade a uma terminologia pode atrapalhar a fluência de um texto e dar ares de manual a um trabalho literário. Por essa razão, na minha tradução, a precisão terminológica do termo “*camini a cappa*” — que seriam lareiras com coifa e chaminé — se perdeu em favor da fluência da leitura.

<sup>31</sup> Este é um caso em que a tradução de Venuti (1992) alterou a voz ativa do trecho original (“*Ad un tratto un rumore sordo e improvviso di un oggetto gettato nel cortile dal muricciuolo di cinta, viene ad interrompere la nostra conversazione*”) (TARCHETTI, 1869) para a voz passiva (“*All of a sudden, our conversation was interrupted by the unexpected dull thud of an object thrown into the courtyard from the low perimeter wall*”) (TARCHETTI, 1992), o que adotei também na minha tradução, já que a grande extensão do sujeito na voz ativa não promove uma fluência de leitura tão boa quanto na passagem na voz passiva, agora transformado o sujeito em agente da passiva.

<sup>32</sup> Existe uma diferença considerável de interpretação entre a minha leitura e a de Venuti em sua tradução (1992). O teórico traduziu o trecho original “*ma non ode rumore alcuno di passi, nè vede per tutto quel tratto di strada che si distende d’innanzi a lui, alcuna persona che si allontani*” (TARCHETTI, 1869) por “*But he heard nothing more than the noise of some footsteps and saw, down the broad expanse of street stretching before him, only a few people walking away*” (TARCHETTI, 1992), isto é, ele interpretou que, quando o pai saiu da casa, ele viu algumas

recolheu do chão um pequeno embrulho que havia sido ali jogado e retornou à sala. Todos nós nos amontoamos ao redor dele para examinar o pacote. Não era bem um embrulho, mas sim um envelope grosso, quadrado, de papel envelhecido e acinzentado, com manchas de ferrugem, e costurado ao longo das bordas com fio branco e com pontos de costura tão precisos e regulares que deviam ter sido feitos pelas mãos de uma mulher<sup>33</sup>. O papel cortado aqui ou ali pelo fio, avermelhado e gasto nas bordas, indicava que aquele envelope havia sido feito havia muito tempo.

Meu tio o recebeu das mãos do meu pai. Notei que ele tremia e que seu rosto empalidecia ao examinar o pacote. Rasgou o envelope e tirou de dentro dois tomos empoeirados. Mal lançou o olhar sobre os volumes, seu rosto se cobriu de uma palidez cadavérica, e, escondendo uma sensação vívida de dor e de maravilha, disse:

— Que estranho!

Depois de um breve instante sem nenhum de nós falar, retomou:

— É um manuscrito. São dois volumes de memórias que remontam às origens da nossa família. Eles contêm algumas tradições gloriosas da nossa casa. Eu dei esses dois volumes a um rapaz que, embora não pertencesse diretamente à nossa família, era ligado a nós por laços que agora não posso revelar. Foi a garantia de uma promessa que o tempo, e não eu, me impediu de manter. Sim, o tempo... — disse a si mesmo em voz baixa. — Eu o havia conhecido na Universidade de \*\*\*, quando eu estudava teologia. Ele foi levado à guilhotina na *Place de Grève*. Vai fazer<sup>34</sup> 40 anos que sua família foi destruída pela revolução... Nenhum deles sobreviveu... Que estranho!...

---

peças na rua. A estrutura *non/nè* do italiano serve à negação, e por isso mantive minha leitura de que o pai não viu nem ouviu nada do lado de fora da casa após o ruído surdo referido no trecho.

<sup>33</sup> Nessa passagem, existe a associação entre o cuidado no trabalho da costura do envelope e as habilidades manuais das mulheres. Como comentei anteriormente, não é objetivo deste texto de chegada suscitar debates sobre gêneros e seus papéis, e poderia se argumentar que manter essa associação endossaria algo que eu estivesse querendo evitar. No entanto, julgo que seja razoável assumir que o leitor esteja minimamente familiarizado com a realidade das mulheres ao longo da história, como no século 19 (tempo do narrador), e que as prendas domésticas, nas sociedades patriarcais, sempre estiveram ligadas às competências das mulheres. Ao mesmo tempo que quis evitar uma linguagem opressora no caso da sinonímia entre “homem” e “pessoas” — escolha tradutória que, ao meu ver, não fere a construção do narrador, mas o adequa ao leitor moderno —, não foi meu intento alterar o tempo do texto para os dias de hoje, quando esse tipo de associação entre mulheres e papéis domésticos costuma ser vista como retrógrada e desnecessária. Além do mais, essa associação é importante no texto, já que quem produziu o envelope, como mais tarde o narrador descobre, foi, de fato, uma mulher, confirmando a suspeita inicial do narrador.

<sup>34</sup> Quis dar ao padre um ar de coloquialidade na construção do futuro, isto é, ao invés de “fará 40 anos”, achei mais adequado que ele usasse essa modalidade composta do futuro do presente (verbo ir + infinitivo do verbo principal). Como se trata de um padre, alguém de elevada instrução, preservei o uso do pronome oblíquo em “Eu o havia conhecido” — ao invés de “Eu havia conhecido ele”, que, apesar de inadequado segundo a gramática normativa, é bastante presente no português falado —, mas julguei muito artificial manter o uso do futuro do presente em sua forma simples numa fala como essa.

Depois de uma breve pausa, ao observar que nas lombadas havia uma leve poeira vermelha acumulada, nos disse, como que lembrado de um perigo:

— Lavem as mãos.

— Por quê?

— Por nada...

Obedecemos. Passamos o resto daquela noite em silêncio. Meu tio estava tomado de pensamentos tristes, e podia-se notar que ele se esforçava para evocar ou esquecer memórias muito dolorosas. Ele se retirou bem cedo, se fechou no seu quarto e ficou lá afastado de todos por dois dias.

Naquela noite, fui para minha cama<sup>35</sup> tomado de pensamentos bizarros e assustadores sem saber de onde vinham. Estava mais preocupado do que eu deveria com a ideia daquele episódio, mais preocupado do que qualquer garoto da minha idade poderia ficar. Seria inútil tentar aqui transformar em palavras os sentimentos únicos e inexplicáveis que se agitavam dentro de mim naquele instante. Parecia que aqueles dois volumes, meu tio e eu mesmo estávamos conectados por uma rede de relações misteriosas que até então eu não havia percebido, laços distantes cuja natureza eu não conseguia decifrar e cujo propósito eu não conseguia compreender de modo algum<sup>36</sup>. Eram — assim me pareciam — lembranças. Mas de quê? Não sabia. De que tempo? Remotas. Minha jovem percepção das coisas estava alterada e confusa<sup>37</sup>. Adormeci sob a influência daquelas ideias, e assim veio este sonho.

Eu tinha 25 anos. Era como se, na minha mente, se aglomerassem todas aquelas ideias, todas aquelas experiências, todos aqueles aprendizados aos quais o tempo teria me submetido durante os dez<sup>38</sup> anos que marcavam a diferença entre minha idade no sonho e minha idade

---

<sup>35</sup> No texto de partida, o verbo usado foi *coricarsi*, equivalente a “deitar-se” no português brasileiro, o que substituí pelo destino comum de quem quer dormir, a cama, para evitar uma construção cheia de verbos, como “fui (me) deitar tomado”.

<sup>36</sup> Após a leitura da tradução de Venuti (1992), importei parcialmente a estrutura da sua tradução deste trecho e a incorporei na minha por julgá-la mais elegante e fluída que a que eu havia feito anteriormente. [O teórico traduziu o trecho original “*Parevami che tra quei volumi e mio zio, e me stesso, corressero dei rapporti che non aveva avvertito fino allora, delle relazioni misteriose e lontane di cui non giungeva a deciframi in alcun modo la natura, né a comprendere il fine*” (TARCHETTI, 1869) por “*I felt that those two volumes, my uncle, and myself were caught in a web of mysterious, distant relations I had never noticed till then, relations whose nature I could not decipher by any means, and whose end I could not understand*” (TARCHETTI, 1992).] Seu uso, por exemplo, da ideia de rede de relações superou, aos meus ouvidos, a minha escolha anterior (“conexões entrelaçadas”).

<sup>37</sup> Interpretei que o termo “*intelligenza*” do texto de partida, no trecho “*Nella mia giovine intelligenza tutto si era alterato e confuso*” (TARCHETTI, 1869) se referia aos mecanismos de compreensão do mundo de que o personagem dispunha na ocasião e não à sua sagacidade. Por isso, julguei mais adequado adotar o termo “percepção” — e não “inteligência” — e decidi colocá-lo como sujeito da oração, facilitando a compreensão do período.

<sup>38</sup> Acrescentei o numeral dez para marcar que o termo “diferença” no texto deve ser entendido como uma operação matemática e não como uma comparação qualitativa entre as duas idades (real e sonhada) do personagem.

real<sup>39</sup>. No entanto, eu continuava alheio a esse amadurecimento, embora eu o percebesse. Eu conseguia sentir em mim toda aquela maturidade intelectual dos 25 anos, mas meus julgamentos vinham de um discernimento e de um ponto de vista próprios dos meus 15 anos. Existiam dois indivíduos em mim: um responsável pela ação; o outro, pela consciência e pelo julgamento da ação. Era uma daquelas contradições e bizarrices que só os sonhos podem oferecer<sup>40</sup>.

Eu me encontrava em um grande vale entre duas altas montanhas. A vegetação, o cultivo, a forma e a disposição das cabanas, além de alguma coisa de diferente, de antigo, na luz, na atmosfera, em tudo aquilo que me rodeava, me diziam que eu me encontrava em uma época bem distante da minha existência atual — uns dois ou três séculos pelo menos. Mas como isso havia acontecido? Como me encontrava naqueles prados? Não sabia. Mas isso era natural nos sonhos. Existiam acontecimentos que justificavam que eu estivesse naquele lugar, mas não sabia quais eram. Não sabia de seu valor, de sua identidade, apenas de sua existência. Estava sozinho e triste. Eu caminhava ali levado por um propósito bem definido, pré-determinado, por um motivo que me atraía até aquele lugar, mas que eu desconhecia. Na extremidade do vale, se erguia um penhasco vertical, alto, perpendicular, profundo, marcado por rachaduras onde não nascia sequer um cipó. No cume, havia um castelo que dominava todo o vale, um castelo negro. Suas torres munidas de seteiras<sup>41</sup> estavam cheias de soldados, os portões baixavam suas pontes levadiças, homens e instrumentos de defesa se apinhavam nas torres de vigia. Trancada entre

---

<sup>39</sup> O entendimento de Venuti (1992) também divergiu do meu nesse ponto da narrativa. O teórico traduziu o trecho original “*quella differenza tra l’età sognata e l’età reale*” (TARCHETTI, 1869) por “*the difference between the fantasy of adolescence and the waking reality of adulthood*” (TARCHETTI, 1992), o que, pelo que entendi do texto de partida, seria ao contrário, ou seja, “*the fantasy of adulthood and the waking reality of adolescence*”. Isso porque, embora o narrador seja adulto ao narrar a história, nesse ponto do conto, em 1830, sua idade real é de 15 anos. Sua sensação no sonho é de ter 25 anos, daí meu entendimento de que deveria ter sido traduzido em inglês por “*the fantasy of adulthood*”. Embora tenha apreciado a escolha de Venuti — uma escolha mais poética, o que se justifica nas qualidades de esteta de Tarchetti —, optei por manter a sobriedade do período com uma estrutura mais fria e literal (“diferença entre minha idade no sonho e minha idade real”) em favor da facilidade da leitura do período, que me ofereceu certa dificuldade de leitura no texto de partida.

<sup>40</sup> Suprimi um termo equivalente a “*simultaneità di effetti*”, presente no original, por julgar que aquela ideia já estava presente na descrição alongada da sensação da coexistência daqueles dois indivíduos no sonho do personagem, além de entender que o termo “contradições” englobava também esse sentido. Do contrário, o período, ao meu ver, teria se alongado desnecessariamente, como em “Era uma daquelas contradições, daquelas bizarrices, daquelas simultaneidades de efeitos que só os sonhos podem oferecer”.

<sup>41</sup> Inicialmente, havia cometido um erro bastante compreensível na minha primeira tradução. Isso porque o termo original é “*balestriere*” (“*Le sue torri munite di balestriere erano gremite di soldati*”) (TARCHETTI, 1869), que, se entendido como singular (como foi o caso da minha primeira leitura), tem o sentido de “besteiro”. A leitura da tradução de Venuti (1992) não me permitiu sanar a dúvida de leitura, já que o teórico traduziu o sentido do termo por “*crossbows*” (bestas, em português), o que poderia ser fruto de uma leitura como aquela minha primeira ou como a que vim fazer depois. Após uma segunda leitura, percebi o erro da minha primeira: “*balestriere*” é também plural de “*balestriera*”, que se significa “seteira”, ou seja, uma abertura em muralhas para o lançamento de flechas. De acordo com meu julgamento, essa segunda interpretação faz mais sentido que aquela primeira, porque, logo em seguida, o narrador comenta que as torres eram cheias de soldados. Penso que, se fosse uma referência a besteiros, a menção aos soldados não apareceria ou os besteiros seriam citados ao lado dos soldados (“Suas torres estavam cheias de soldados e besteiros”) ou, ainda, o termo original apareceria no plural (“*balestrieri*”).

os aposentos do castelo, havia uma mulher de beleza extraordinária, que, na consciência do sono, eu sabia se tratar da dama do castelo negro. Aquela mulher era ligada a mim por um afeto antigo. Era meu dever defendê-la e tirá-la daquele castelo. No entanto, lá embaixo, naquele vale, ao pé do penhasco em que me encontrava, um objeto dolorosamente me chamava a atenção. Nos degraus de um monumento funerário, estava sentado um homem que recém havia saído do castelo. Ele estava morto, mas, mesmo assim, vivia. Havia nele um conjunto de coisas impossíveis de se descrever, o encontro entre a morte e a vida, a rigidez, o nada de uma equilibrado pela sensibilidade e pela essência da outra. Eu sabia que o haviam cegado com um prego quente. Suas pupilas estavam ainda atravessadas por dois pequenos furos quadrados que conferiam ao seu olhar algo de dar medo e pena ao mesmo tempo<sup>42</sup>. Aquele fato vinha de memórias de sangue<sup>43</sup>, memórias de um crime do qual eu havia participado. Entre mim, ele e a dama do castelo, se entrelaçavam relações inexplicáveis. Ele me olhava com aquelas pupilas furadas e, com um gesto, com uma espécie de vontade que ele não manifestava, mas que eu — não sei como — lia nele, me encorajava a libertar a dama.

Um caminho talhado na lateral do penhasco levava ao castelo. Do alto das torres, as catapultas<sup>44</sup> lançavam contra mim uma imensa quantidade de projéteis e me impediam de alcançar o topo. Era tudo muito estranho. Aqueles projéteis enormes me acertavam, me paravam, mas não me matavam. Das muralhas do castelo, eu via a dama correr sozinha entre os aposentos, seus longos<sup>45</sup> cabelos pretos soltos, seu rosto e seu vestido brancos como a neve, me estendendo os braços com uma expressão de desejo e de devoção infinita. Eu a seguia com o olhar por aqueles corredores que me eram familiares, por aqueles cômodos onde, um dia, eu havia vivido com ela. Aquela visão me animava a ir ao seu socorro, mas eu não podia: os projéteis lançados

---

<sup>42</sup> Separei em dois períodos o que no texto de partida era apenas um período. Isso porque, numa tradução mais literal, o trecho seria traduzido por “Suas pupilas, que eu sabia terem sido cegadas com um prego fervente, ainda estavam atravessadas por dois pequenos furos quadrados que conferiam ao seu olhar algo de terror e de compaixão ao mesmo tempo”. Ao meu ver, uma construção como “sabia terem sido cegadas” seria muito carregada de verbos e pouco natural na leitura de um texto em português, e por isso optei por deixar o trecho mais palatável ao público destinatário imaginado, transformando a oração subordinada adjetiva explicativa em uma oração principal de um outro período.

<sup>43</sup> No texto de partida, não há a relação de causalidade estabelecida aqui, embora possa ser inferida. Enquanto no trecho original, Tarchetti coloca que “*A quel fatto si legavano delle memorie di sangue, delle memorie di un delitto a cui io avevo preso parte*” (TARCHETTI, 1869), o que atesta apenas a ligação, optei por estabelecer que aquele fato — achei importante manter a referência que o narrador faz àquela situação onírica como um fato — era reflexo de algo passado, isto é, “memórias de sangue, memórias de um crime”, o que evita uma repetição, ao meu ver, enfadonha da palavra “ligação” ao longo do texto ao mesmo tempo que conserva esse sentido.

<sup>44</sup> Este é mais um caso em que a precisão terminológica do texto de partida não convinha ao texto de chegada. Em italiano, o termo original era “*mangani*”, plural de “*mangano*”, uma arma de cerco semelhante à catapulta ou ao trabuco, mas mais dependente da força humana que da força elástica.

<sup>45</sup> Não há menção explícita no original de que os cabelos da donzela fossem longos, mas, em seguida, o narrador descreve que seus cabelos escorriam abaixo da altura do peito da dama, o que pode implicar que seus cabelos eram, de fato, longos.

contra mim das torres me impediam. A cada curva da trilha, a chuva de granizo ficava mais grossa e mais intensa. E havia muitas curvas: depois de uma, uma outra; depois daquela, mais uma... Eu subia e subia... A dama me chamava do castelo, aparecia naquelas janelas enormes com seus longos cabelos que escorriam abaixo do peito, me acenava com a mão gesticulando para que eu me apressasse, me dizia palavras cheias de doçura e de amor, mas eu não conseguia chegar até ela. Era uma impotência angustiante. Não sabia quanto duraria aquela luta terrível. Talvez toda a duração do sonho, todo o espaço da noite...

Finalmente — e não sabia como — cheguei aos portões do castelo. Estavam desguarnecidos. Os soldados haviam desaparecido. As venezianas, até então fechadas, se escancararam, fazendo as dobradiças enferrujadas rangerem. No fundo<sup>46</sup> escuro do átrio, vi a dama de braços abertos, correndo até mim, mal tocando o chão, arrastando a longa cauda do vestido branco e atravessando, com uma rapidez surpreendente, a distância que nos separava. Ela se jogou nos meus braços com o abandono de uma coisa morta, com a leveza e a adesão de um objeto aéreo, flexível, sobrenatural. Sua beleza era de outro mundo. Sua voz era doce, mas fraca como o eco de uma nota. Seus olhos negros, inchados como os de alguém que havia recém chorado, atravessavam as profundezas mais ocultas da minha alma sem feri-la, jogando dentro sua luz como que por efeito de um raio. Passamos algum tempo assim, abraçados. Um prazer<sup>47</sup> que nunca havia sentido antes — nem depois — me cobria da cabeça aos pés<sup>48</sup>. Por um momento, me entreguei à embriaguez daquele abraço sem me dar conta. Mas, assim que percebi minha entrega, assim que reconheci o prazer que me tomava, senti uma transformação horrível acontecer com a dama. Aquelas formas plenas e delicadas que sentia tremer sob o toque das minhas mãos ficaram mais macias, se consumiram e desapareceram. Sob os meus dedos, tropeçando entre as dobras que, de repente, haviam se formado no vestido, senti despontar aqui ou ali a ossada de um esqueleto... Tremendo, levantei os olhos e vi seu rosto empalidecer, afinar, perder a carne e curvar-se sobre a minha boca. Com a boca sem lábios, me deu um beijo

---

<sup>46</sup> Em italiano, a palavra “*sfondo*” pode ser entendida tanto como uma região distante de um lugar como também um nicho, uma reentrância. Embora a tradução de Venuti (1992), tenha me auxiliado em diversos momentos de dificuldades de leitura, nesse caso eu e o teórico divergimos quanto à interpretação: enquanto ele entendeu a palavra “*sfondo*”, do original, como nicho (“*recesses*”), eu entendi como o fundo do átrio referido.

<sup>47</sup> O sentido do termo original “*voluttà*” poderia ser traduzido literalmente por “volúpia”. Embora “volúpia” abarque tanto a acepção do arroubo quanto à do prazer sexual, achei mais conveniente traduzir o sentido do termo por “prazer”. Isso porque “volúpia” é, no mais das vezes, ligado ao prazer sexual, enquanto que “prazer” tem uma polissemia suficientemente grande para abarcar tanto um sentido genérico quanto um específico, como prazer sexual.

<sup>48</sup> A ideia a ser traduzida era a de uma grande porção do corpo atingida por um evento psicológico. Em italiano, Tarchetti (1869) usou “*mi ricercava tutte le fibre*”, enquanto Venuti (1992) usou “*coursed through all my nerves*”, diferença essa que me deu maior segurança em procurar uma expressão equivalente na cultura de chegada do leitor do português brasileiro.



desesperado, seco, longo, terrível... Então, um arrepio, um frêmito de morte se alastrou por todo o meu corpo. Tentei me desvencilhar de seus braços, afastá-la... E, na violência daquele ato, meu sono foi interrompido. Acordei gritando e chorando.

Voltei aos meus 15 anos, às minhas ideias, aos meus pontos de vista, às minhas coisas de garoto. Aquele sonho me parecia bem mais estranho, bem mais incompreensível do que propriamente aterrorizante. Que sentimentos eram aqueles que haviam me tomado naquele sonho? Nunca havia conhecido o prazer de um beijo, nunca havia pensado no amor. Não sabia de onde vinham aquelas sensações que havia experimentado naquela noite. Eu estava triste, mas uma coisa não saía da minha cabeça: talvez aquele sonho não fosse somente um sonho, mas sim uma memória, uma ideia confusa de coisas, a lembrança de um fato muito distante da minha vida atual.

Na noite seguinte, tive um outro sonho. Eu estava ainda naquele lugar, mas tudo estava diferente. O céu, as árvores, os caminhos não eram os mesmos. As laterais do penhasco eram permeadas por trilhas cobertas de madressilvas. Sobravam apenas algumas ruínas do castelo, e, nos pátios desertos e nas fissuras das áreas de terra, cresciam cicutas e urtigas<sup>49</sup>. Passando pelo monumento que se erguia antes do vale e do qual também não restava nada além de algumas pedras, notei que o homem cego ainda estava lá, sentado em um degrau que continuava intacto. Estendendo um lenço manchado de sangue, ele me disse:

— Leve isto à dama<sup>50</sup> do castelo.

Logo me vi sentado sobre as ruínas. A dama do castelo estava sentada ao meu lado. Estávamos a sós. Não se ouvia nenhuma voz, nenhum eco, nenhum farfalhar de galhos. Segurando as minhas mãos, ela me disse:

— Vim de tão longe para te<sup>51</sup> ver de novo. Sente só como bate o meu coração... Sente como bate forte o meu coração!... Toca na minha testa, no meu peito. Ai, estou tão cansada... Corri tanto! Estou exausta de tanto esperar... Já fazia quase 300 anos que não te via.

---

<sup>49</sup> Este é um caso em que a conservação da terminologia, na etapa da revisão em favor da coerência intertextual, não prejudicava a leitura na cultura de chegada e, por essa razão, mantive a fidelidade. Afinal, cicutas e urtigas fazem parte do imaginário botânico do público destinatário para o qual fiz esta tradução, e a menção a plantas de conhecimento comum, como essas, não provocam no leitor a sensação de que o narrador seja dotado de elevada erudição nos conhecimentos de botânica.

<sup>50</sup> Embora nesse ponto da narrativa Tarchetti passe a se referir à dama do castelo como “*la signora del castello*”, julguei mais adequado manter o tratamento até então feito à donzela.

<sup>51</sup> Para conferir um tom coloquial no diálogo entre Arturo e a dama do castelo — justificado por um grau elevado de intimidade entre os dois —, me vali de algumas particularidades de fala do português brasileiro. Utilizei o imperativo sempre na segunda pessoa do singular, além de, na mesma pessoa, o pronome oblíquo átono “te” para quando um deles se referia ao outro. Ao mesmo tempo, optei por usar o pronome de tratamento “você” ao invés do pronome pessoal do caso reto “tu”, já que o “tu” é mais usado no sul do Brasil que em outras regiões, enquanto “você” é mais recorrente no País. Além do mais, usei os pronomes possessivos em concordância com “você”, isto é, na terceira pessoa do singular, e adotei a modalidade composta do futuro do presente (verbo ir + infinitivo do

— Trezentos anos!

— Você não se<sup>52</sup> lembra? Nós vivíamos<sup>53</sup> juntos neste castelo... Mas são memórias terríveis! Não vamos falar disso.

— Eu nem poderia. Não me lembro de nada.

— Você vai se lembrar depois que morrer.

— Quando?

— Logo, logo.

— Mas quando?

— Daqui a 20 anos, no dia 20 de janeiro. Nossos destinos, assim como nossas vidas, não podem se encontrar de novo antes desse dia.

— E depois?

— Depois nós seremos felizes, realizaremos nossos votos.

— Quais?

— Você vai se lembrar com o tempo... Vai se lembrar de tudo. A sua penitência já vai acabar. Você passou por 11 vidas antes de chegar a esta, que é a última. Eu só passei por 7, e já faz 40 anos que concluí minha peregrinação no mundo. Você vai concluir a sua daqui a 20 anos. Mas não posso ficar aqui com você por mais tempo. Nós devemos nos separar.

— Mas me explica antes esse enigma.

— Não posso... Mas talvez você precise entendê-lo. Ontem, eu joguei na cara dele a promessa que ele havia feito. Consegui reaver metade do que ele prometeu, aqueles dois volumes, aquelas memórias que você escreveu, aquelas páginas tão cheias de afeto... Estão com você? Devem estar com você se aquele homem, que um dia foi tão ruim para nós, não escondeu<sup>54</sup>.

— Quem?

— O seu tio... Ele... O homem do vale.

— Ele? Meu tio!

---

verbo principal), assim como havia feito nas falas do padre. A concomitância do uso da segunda pessoa do singular com a terceira poderia ser uma tragédia para os puristas da língua portuguesa, mas aqui funciona bem, pois simula um diálogo perfeitamente audível para todo falante do português brasileiro. Caso a fidelidade à gramática normativa fosse mantida, muito do sentido de intimidade construído na coloquialidade do diálogo se perderia.

<sup>52</sup> Em casos como esse, resolvi manter o pronome oblíquo átono na terceira pessoa, afinal soaria muito estranho ao leitor do português brasileiro ler algo como “você não te lembra?”.

<sup>53</sup> Considerei a tradução das instâncias do “nós” por aquelas do “a gente”, mas optei por manter os tratamentos da primeira pessoa do plural por entender que não prejudicaria o efeito da coloquialidade e facilitaria as concordâncias verbal e nominal.

<sup>54</sup> Outra marca da coloquialidade pretendida aqui é a elipse do pronome oblíquo átono. É possível inferir que o que foi escondido são os dois volumes, embora a norma culta defendesse a obrigatoriedade de uma sentença como “se aquele homem (...) não os escondeu de você”.

— Sim, você não viu ele<sup>55</sup>?

— Eu vi, e ele te mandou este lenço ensanguentado.

— É o seu sangue, Arturo<sup>56</sup>! — ela disse animada — Deus seja louvado! Ele manteve a promessa!

Ao dizer essas palavras, a dama do castelo desapareceu, e eu acordei aterrorizado.

Meu tio se fechou no seu quarto por dois dias. Assim que ele saiu, me precipitei em direção aos seus aposentos para me apossar daqueles dois tomos, mas tudo que encontrei foi um montinho de cinzas. Ele havia posto fogo nos volumes. Enquanto revirava aquelas cinzas, um pavor indescritível me veio ao achar alguns fragmentos que pareciam terem sido escritos do meu próprio punho. A partir de algumas palavras desconexas ainda inteligíveis, seria possível reconstruir, com um grande esforço de memória, períodos inteiros da época daqueles acontecimentos obscuros que os sonhos mostravam! Não podia mais duvidar da veracidade daquelas revelações. Mesmo que eu nunca conseguisse evocar todas as minhas memórias para assim dissipar as trevas que cobriam aqueles fatos, não podia mais duvidar que eles tivessem acontecido. O castelo negro muitas vezes vinha citado naqueles fragmentos, e aquele amor apaixonado<sup>57</sup> que parecia me ligar à dama do castelo e a suspeita de crime que pesava sobre o homem do vale também apareciam em parte ali. Além disso, por uma combinação tão única quanto apavorante, aquela noite em que eu havia tido aquele sonho era a noite de 20 de janeiro. Faltavam exatamente 20 anos para a minha morte.

Depois daquele dia, nunca me esqueci daquele presságio, mas, embora não duvidasse que existisse um fundo de verdade naquele conjunto de fatos, consegui me convencer de que a minha juventude, a minha sensibilidade e a minha imaginação haviam contribuído em grande parte para cercá-los de todo aquele prestígio. Meu tio, que morreu seis anos depois enquanto eu estive longe da família, nunca revelou nada acerca daqueles episódios. Não tive mais nenhum

---

<sup>55</sup> Embora seja considerado inadequado ou mesmo errado pelos seguidores fieis da língua culta, utilizar o pronome pessoal do caso reto “ele” ao invés do devido pronome oblíquo átono “o” foi uma escolha tradutória consciente em favor da construção da coloquialidade de um diálogo entre pessoas que compartilham de uma intimidade estreita. Evitei isso no caso do padre por entender que a figura de um padre, além de intelectualizada, é conservadora, tanto do ponto de vista moral quanto linguístico. Não é o caso de Arturo e da dama do castelo, e, por isso, tomei a liberdade de transgredir um princípio defasado da gramática normativa em favor de uma realidade linguística corrente na boca dos brasileiros.

<sup>56</sup> Não traduzi o nome para Artur, que seria o correspondente mais próximo na cultura de chegada, por julgar que o público destinatário desta tradução esteja já acostumado a aceitar nomes que não sejam presentes em sua cultura. Além do mais, o nome não carrega nenhum sentido além daquele de identificar o narrador.

<sup>57</sup> Existe um filme italiano de Ettore Scola chamado *Passione d'Amore* (1981), título traduzido para o português como “*Paixão de Amor*”. Esse filme é uma adaptação da obra mais célebre de Iginio Ugo Tarchetti, *Fosca* (1869), e a expressão vem da literatura do autor. Segundo meu entendimento, “paixão de amor” seria uma tradução muito literal e pouco expressiva, então, mesmo sob o risco de ferir a consistência das traduções em português da expressão, achei mais adequado acentuar esse sentido de paixão numa expressão como “amor apaixonado”.

sonho que pudesse ser considerado como um esclarecimento ou uma continuação daqueles outros. Novos afetos, novas preocupações, novas paixões me afastaram daqueles pensamentos, de modo que me encontrei em um novo estado de coisas, em uma nova ordem de ideias, e me distanciei daquela triste e exaustiva preocupação. Foi só 19 anos depois que tive de me convencer, por uma prova irrefutável, de que tudo que eu havia sonhado e visto era verdade e que o presságio da minha morte, conseqüentemente, viria a se concretizar<sup>58</sup>.

No ano de 1849, viajando ao norte da França, eu havia descido pelo Reno até a confluência com o pequeno Mosa e parei por aqueles prados para caçar. Caminhando sozinho, durante um longo dia, pelas ladeiras de uma pequena cadeia de montes, me encontrei de repente em um vale no qual sentia ter estado outras vezes. Mal tive essa sensação, uma memória terrível veio lançar uma luz fosca e pavorosa sobre a minha mente, e percebi que aquele era o vale do castelo, o teatro dos meus sonhos e da minha existência passada. Mesmo que tudo estivesse diferente, mesmo que os campos, antes desertos, estivessem dourados pelas colheitas, mesmo que só tivessem sobrado algumas ruínas do castelo enterradas até a metade por heras, reconheci imediatamente aquele lugar, e milhares de memórias nunca mais evocadas se aglomeraram, naquele instante, na minha alma conturbada.

Perguntei a um pastor o que eram aqueles escombros, e ele me respondeu:

— São as ruínas do castelo negro. O senhor<sup>59</sup> não conhece a lenda do castelo negro? É verdade que existem muitas versões, e elas nunca são contadas da mesma maneira, mas, se o senhor quer saber a minha versão... Se...

— Diga, diga — interrompi, me sentando ao seu lado sobre a grama.

Ele me contou uma história terrível, uma história que nunca revelarei — mesmo que, de uma forma ou de outra, alguém possa vir a conhecê-la —, uma história sobre a qual pude reconstruir todo o edifício daquela minha existência passada. Quando ele terminou de contá-la, me arrastei com esforço até um pequeno vilarejo vizinho, do qual fui transportado, já doente, a Wiesbaden, onde fiquei de cama por três meses.

Hoje, antes de partir, me dirigi até as ruínas do castelo para revê-las. É o primeiro dia de setembro. Faltam 5 meses para o dia da minha morte — 4 meses e 20 dias<sup>60</sup> —, já que não

<sup>58</sup> O leitor que se aventurar no texto de partida encontrará algumas diferenças na estruturação dos parágrafos, como nesse período, que, em si, constituía um parágrafo no texto de Tarchetti (1869). Essas alterações se justificam na organização da leitura na cultura de chegada.

<sup>59</sup> Em italiano, o tratamento que o pastor dá a Arturo, e vice-versa, se dá na segunda pessoa do plural, o que denota uma distância entre ambos os interlocutores. Procurei manter essa distância na cultura de chegada com o uso da palavra “senhor” e o imperativo, no caso da fala de Arturo, na terceira pessoa do singular.

<sup>60</sup> Existe um erro de cálculo no texto de partida: “è il primo giorno di settembre, mancano sei mesi all'epoca della mia morte — sei mesi, meno dieci giorni” (TARCHETTI, 1869). O erro é também conservado na tradução de Venuti: “It is the first day of September; six months are left until the time of my death - six months, less ten days”

duvido que eu morra no dia previsto. Tive o estranho desejo de deixar alguma memória minha. Sentado sobre um bloco de pedra do castelo, tentei recuperar todas as circunstâncias distantes daquele episódio, e foi ali, perdido no abismo do terror<sup>61</sup>, que escrevi estas páginas.”

\*

\*\*

O autor destas memórias, além de ter sido meu amigo, foi também um homem de letras mais ou menos famoso. Ele morreu no dia 20 de janeiro de 1850, assim como dizia o presságio, enquanto seguia sua viagem em direção ao interior da Alemanha, assassinado por um bando de ciganos nas chamadas vielas de Giessen, nas proximidades de Friburgo. Encontrei estas páginas entre seus tantos manuscritos e as publiquei.

---

(TARCHETTI, 1992). Se a previsão da morte do personagem era para o dia 20 de janeiro de 1850 e, nesse ponto da narrativa, é dia 1 de setembro de 1849, logo sua morte está prevista para 4 meses e 20 dias a partir do momento atual do conto, o que seria aproximadamente 5 meses, e não 6, como consta no texto de partida.

<sup>61</sup> A intenção de Tarchetti, assim julguei, era a de provocar, através da linguagem, uma sensação de angústia e pavor nesse desfecho da história. Para isso, o narrador diz “*e vi scrissi queste pagine sotto l'impressione di un immenso terrore*” (TARCHETTI, 1869). Minha impressão foi a de que, se traduzido literalmente (“e ali escrevi estas páginas sob a impressão de um terror imenso”), o período não faria jus às preocupações estéticas do autor e causaria um efeito que nem ele nem eu queríamos. Por isso, me valendo da importância da metáfora para o fantástico, reconstruí a sentença, procurando maior expressão do terror descrito pelo personagem.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs, inicialmente, ao uso da teoria do escopo sob um ponto de vista pragmático. Os dez passos originados das cinco regras que resumem a teoria do escopo foram interessantes a esta tradução em particular, mas nada impede que possam ser replicados como um modelo prático de processo tradutório, tanto para mim quanto para quem quiser um esquema ordenado de trabalho. Esses passos, entretanto, parecem convir mais às traduções literárias que não forem apressadas por cumprimentos de prazos estreitos. Além desse objetivo, também foi intenção desta monografia tratar de uma tradução de um dos primeiros contos fantásticos da história da Itália, o que se deu sob o acompanhamento de uma série de comentários que, embora embasados por uma percepção funcionalista da tradução, não se obrigavam a constantes referências às terminologias da teoria do escopo.

Tratamos de dois grandes blocos: o processo e o resultado. Na seção do processo, descrevemos resumidamente a teoria do escopo de Hans Vermeer e elencamos suas cinco regras fundamentais, convertidas, em seguida, em etapas de um processo tradutório. Depois, inspecionamos a cultura de chegada, isto é, o público destinatário da tradução, a época da comunicação estabelecida nessa tradução, a tipologia do texto e o gênero (ou modo, como propôs Ceserani) literário do fantástico. Estabelecido o entendimento da cultura de chegada, definimos o escopo e tratamos, então, da cultura de partida, isto é, o contexto histórico da formação do Estado italiano no século 19 e o “movimento” da *Scapigliatura* milanesa. Por fim, na seção do resultado, vieram a tradução do conto de Tarchetti e os comentários.

Iginio Ugo Tarchetti não é conhecido entre os leitores brasileiros, já que, ao menos no mercado editorial, nunca foi publicado em língua portuguesa. Em artigos acadêmicos, principalmente em inglês ou em italiano, encontram-se sobretudo publicações ou menções sobre seu grande romance *Fosca*, mas pouco se vê sobre seus contos fantásticos. Sua importância como autor é frequentemente vista dentro do todo da *Scapigliatura* lombarda, um “movimento” literário mais lembrado por levar as vanguardas europeias à Itália que pela relevância de suas obras. Se considerarmos que, no século 19, a estética dos *scapigliati* se contrapunha a forças essenciais para a consolidação do novo país, como o crescimento da burguesia, podemos ao menos colocar em debate a fortuna crítica daqueles autores, que talvez mereçam uma segunda apreciação aos olhos dos tempos deste século. Traduzir Tarchetti, então, constitui uma releitura necessária, direcionada agora a um público leitor muito mais aberto às contemplações do fantástico que aquele de seu tempo.

## REFERÊNCIAS

- AGOSTINELLI, Maria. **Iginio Ugo Tarchetti**. Disponível em: <<https://www.liberliber.it/online/autori/autori-t/iginio-ugo-tarchetti/>>. Acesso em: 17 dez. 2017.
- BEM vindo ao XIII Fantaspoa. Disponível em: <<http://www.fantaspoa.com/2017/>>. Acesso em: 3 jan. 2018.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. Remo Ceserani: o fantástico como modalidade literária. In: \_\_\_\_\_. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 131-142.
- CATANZARO, Carlo. **Iginio Ugo Tarchetti: Ricordo Biografico**. Florença: Tipografia P. Favero e Comp., 1870. 21 p.
- FALCÃO, Duda. **Tu, Frankenstein**. Disponível em: <<https://dudaescritor.wordpress.com/tu-frankenstein/>>. Acesso em: 3 jan. 2018.
- FARINA, Salvatore. Iginio Ugo Tarchetti. In: \_\_\_\_\_. **La mia giornata: Care Ombre**. Turim: Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1913. p. 20-43.
- \_\_\_\_\_. Ritratto di Iginio Ugo Tarchetti. In: FINZI, Gilberto (Org.). **Racconti neri della Scapigliatura**. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1980. p. 161-166. Disponível em: <<http://www.sagarana.net/rivista/numero37/narrativa7.html>>. Acesso em: 16 dez. 2017.
- FRADUSCO, Jéssica Soares. **O Fantástico Tarchettiano**. 2016. 79 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, Araraquara, 2016. Disponível em: <[https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/141889/fradusco\\_js\\_me\\_arafcl.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/141889/fradusco_js_me_arafcl.pdf?sequence=3&isAllowed=y)>. Acesso em: 15 dez. 2017.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.
- IGINIO Ugo Tarchetti. Disponível em: <[http://www.oblique.it/manifesto\\_tarchetti.html](http://www.oblique.it/manifesto_tarchetti.html)>. Acesso em: 4 jan. 2018
- MIGLIORINI, Bruno. **Storia della Lingua Italiana**. Milão: Tascabili Bompiani, 2001. 761 p.

NORD, Christiane. El funcionalismo en la enseñanza de traducción. **Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción**, v. 2, n. 2, p. 209-243, 2009.

OZIEWICZ, Marek. Speculative Fiction. **Oxford Research Encyclopedia Of Literature**, [s. l.], 29 mar. 2017. Oxford University Press.

PRINCIPE, David del. From Beyond the Grave: Ugo Tarchetti's Fosca and A. Beresford's "Fosca". **Italica**, [s. l.], v. 3/4, n. 83, p.418-432, out. 2006.

RANKING de Público 2017. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/>>. Acesso em: 3 jan. 2018.

REISS, Katharina; VERMEER, Hans J.. **Towards a general theory of translational action: Skopos theory explained**. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2014. Tradução de: Christiane Nord.

TARCHETTI, Iginio Ugo. Le leggende del castello nero. In: \_\_\_\_\_. **Racconti Fantastici**. Milão: E. Treves & C. Editore, 1869. p. 52-71.

\_\_\_\_\_. The Legends of the Black Castle. In: \_\_\_\_\_. **Fantastic Tales**. [s. l.]: Mercury House, 1992. p. 21-34. Tradução de: Lawrence Venuti.

VECCHIS, Primo de. **L'appressamento della morte nel romanzo di Iginio Ugo Tarchetti**. 2016. Disponível em: <<http://dasandere.it/lappressamento-della-morte-nel-romanzo-di-iginio-ugo-tarchetti/>>. Acesso em: 16 dez. 2017.

VENUTI, Lawrence. Dissidence. In: \_\_\_\_\_. **The translator's invisibility: A history of translation**. Nova Iorque/Londres: Routledge, 2004. p. 148-186.

\_\_\_\_\_. The Awful Crime of I. U. Tarchetti: Plagiarism as Propaganda. **The New York Times**. Nova Iorque, p. 7-7. 23 ago. 1992. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1992/08/23/books/the-awful-crime-of-i-u-tarchetti-plagiarism-as-propaganda.html>>. Acesso em: 16 dez. 2017.