

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS  
ESPAÑHOLA E HISPANO-AMERICANA

***SANGUE DE AMOR CORRESPONDIDO***  
**X**  
***SANGRE DE AMOR CORRESPONDIDO***

**Análise de um caso emblemático de contato entre o PB e o E**

**Andreia dos Santos Menezes**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

**Orientador: Prof. Dr. Adrián Pablo Fanjul**

**São Paulo  
2006**

**A Neuza e Agenor.**

## Agradecimentos

À Capes, pela bolsa concedida.

Ao Projeto de Aperfeiçoamento de Ensino da Universidade de São Paulo.

Ao orientador e amigo Adrián Fanjul, pela orientação e pelo entusiasmo.

À professora Maria Zulma Kulikowski, em primeiro lugar, por me mostrar um caminho pelo qual seguir; em segundo, pelos comentários tão valiosos oferecidos no momento da qualificação; e em terceiro, pelo carinho.

Ao professor Helmut Galle, pelos comentários na qualificação.

À professora Neide González, por ter me aceitado como sua monitora pelo PAE e me ajudado tanto nas reflexões desta dissertação.

À professora Bella Josef, por tão amavelmente haver me concedido uma entrevista sobre Puig.

Aos queridos amigos Alexandre Fiori, Beatriz Protti Christino e Marcos Maurício Alves da Silva, pelas leituras e conversas que tantas perspectivas me abriram.

Às maravilhosas companheiras Analú, Gabi, Lu Bailaroca, Lu Mãe, Rose e Tetê, pelos dias e noites de sol, lua, cerveja, companheirismo e amizade profunda.

À Dani querida, pela amizade e compreensão.

Às amigas Cíntia e Marta, por serem essas mulheres fortes e verdadeiras que amo, onde busquei coragem todas as vezes que pensei que não fosse conseguir.

Aos amados amigos Edson, Flávia, Imma, Mônica, Paulo e Renato, pela confiança, pelo amor, pela força.

Aos queridos Antonio Antunes, Álvaro Santos, Kelly dos Anjos e pessoal da dança, por abastecerem minha alma de música e movimento.

Às minhas irmãs, porque nos amamos.

À Lira, estrelinha do meu coração.

## **RESUMO**

A presente dissertação tem como eixo de análise o romance *Sangue de amor correspondido*, do escritor argentino Manuel Puig, e sua tradução ao espanhol elaborada pelo próprio autor, *Sangre de amor correspondido*. Nosso objetivo central é analisar o resultado desse caso emblemático de contato entre o português brasileiro e o espanhol. Para tanto, no primeiro capítulo, procuramos caracterizar o narrador das obras, instância que consideramos comprometida no contato no nível discursivo. No segundo, buscamos definir em qual variante do espanhol está baseada a tradução. No terceiro e quarto capítulos, dedicamo-nos, por fim, à análise do contato entre as duas línguas que se instaura nas versões em português e em espanhol e dentro de cada uma delas. Para tanto, baseamo-nos na hipótese de que, quando se estabelece uma relação de contato entre o português brasileiro e o espanhol, constitui-se uma relação singular que promove uma permeabilidade entre as duas línguas. Partindo desse ponto de vista, buscamos examinar como se constrói essa permeabilidade por meio de uma análise contrastiva entre os dois textos nos níveis lexical, sintático, discursivo e poético.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Manuel Puig; *Sangue de amor correspondido/Sangre de amor correspondido*; contato português brasileiro-espanhol; koiné; tradução.

## ABSTRACT

Our central objective is analyzing the result of this emblematic case of contact between Brazilian Portuguese and Spanish: the novel *Sangue de amor correspondido*, by the Argentinian writer Manuel Puig, and its translation to Spanish, *Sangre de amor correspondido*, which was elaborated by the author himself. In the first chapter we characterize the narrator of the novel. In the second chapter we define on which variant of Spanish the translation is based. In the third and fourth chapters, we analyse the result of the contact established between the two languages. We are considering the hypothesis that the contact between Brazilian Portuguese and Spanish results in a singular relation that promotes a permeability between those two languages. Considering this point of view, we analyze how this permeability occurs by a contrastive analysis between the two novels in the lexical, syntactic, discursive and poetical levels.

### **KEY-WORDS:**

Manuel Puig; *Sangue de amor correspondido*/*Sangre de amor correspondido*; contact between Brazilian Portuguese-Spanish; koiné; translation.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>PRIMEIRO CAPÍTULO</b>	
1. O narrador de <i>Sangue de amor correspondido</i> : a multiplicação das vozes ...	10
1.1. Processo de feitura .....	11
1.1.1. As várias traduções nas obras de Puig .....	13
1.1.2. Retextualização .....	16
1.2. Alguns conceitos teóricos .....	17
1.2.1. Heterogeneidade, polifonia e o discurso literário .....	17
1.2.2. Quem fala (em) um texto? .....	18
1.3. O narrador de <i>Sangue de amor correspondido</i> .....	21
1.3.1. Tipos de narrador e o narrador da obra .....	21
1.3.2. Monólogo .....	24
1.3.3. Desdobramentos do narrador .....	25
1.3.4. Epílogo .....	30
1.4. Por que este tipo de narrador? .....	31
<b>SEGUNDO CAPÍTULO</b>	
2. Em que “variante” do espanhol está baseado <i>Sangre de amor correspondido</i> ? .....	34
2.1. Português: brasileiro? Espanhol: argentino? .....	35
2.1.1. Português Brasileiro x Português Europeu .....	35
2.2. Espanhol: unidade na diversidade? .....	37
2.2.1. Língua estandar .....	39
2.2.2. Espanhol estandar? .....	42
2.2.3. Espanhol como koiné .....	44
2.2.4. A koinização do espanhol empregado nas produções literárias e dos meios de comunicação de massa .....	46
2.3. O Espanhol de <i>Sangre de amor correspondido</i> .....	51
2.3.1. O léxico de <i>Sangre de amor correspondido</i> .....	51
2.3.1.1. O léxico de <i>Sangre de amor correspondido</i> como uma koiné .....	51

2.3.1.2.	O léxico de <i>Sangre de amor correspondido</i> com marcas regionais .....	54
2.3.2.	A presença/ausência do “voseo” na versão em espanhol .....	57
2.3.2.1.	O “voseo” na Argentina .....	57
2.3.2.2.	O “voseo” na literatura argentina .....	58
2.3.2.3.	O “voseo” na obra de Puig .....	59
2.3.2.4.	O “voseo”/“tuteo” em <i>Sangre de amor correspondido</i> .....	61
2.4.	Por que o uso dessas estratégias? .....	66

### TERCEIRO CAPÍTULO

3.	A permeabilidade entre o PB e o E em <i>Sangue de amor correspondido</i> e sua versão em espanhol: níveis lexical e sintático .....	69
3.1.	O autor implícito e a permeabilidade nas obras em questão .....	73
3.2.	Nível lexical .....	75
3.2.1.	Português e espanhol: uma relação singular .....	75
3.2.2.	Classificação de palavras por nível sociolingüístico e dialetal? .....	77
3.2.3.	Marcas de espanhol no texto em português no nível lexical .....	79
3.3.	Nível sintático .....	83
3.3.1.	Marcas sintáticas de português no texto em espanhol .....	83
3.3.2.	Marcas sintáticas de espanhol no texto em português .....	85
3.4.	Entre o sintático e o discursivo .....	87
3.4.1.	Mudanças de efeito de sentido nas expressões de pessoa entre a versão em PB e E .....	87

### QUARTO CAPÍTULO

4.	A permeabilidade entre o PB e o E em <i>Sangue de amor correspondido</i> e sua versão em espanhol: nível intercultural, de discursividade e de poeticidade .....	93
4.1.	Nível intercultural .....	93
4.1.1.	Marcas culturais .....	93
4.1.2.	Roberto Carlos .....	96
4.2.	Nível discursivo e poético .....	102
4.2.1.	A tendência à centralidade na pessoa da discursividade argentina .....	102
4.2.2.	Centralidade na pessoa nos romances em questão: o espaço .....	104
4.2.3.	Centralidade na pessoa nos romances em questão: a pessoa .....	105

4.2.4.	Centralidade na pessoa nos romances em questão: o tempo .....	108
4.2.4.1.	O “plus de transcendência” nos romances em questão .....	109
4.2.4.1.1.	Classificação dos marcadores temporais .....	110
4.2.4.1.2.	A expressão do tempo centrada na pessoa: os marcadores temporais .....	111
4.2.4.1.3.	A expressão do tempo centrada na pessoa: circularidade .....	119
4.3.	A intersecção dos três níveis de permeabilidade: mais uma vez Roberto Carlos .....	122
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	125
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	126



## INTRODUÇÃO

Temos como eixo de análise do presente trabalho o romance *Sangue de amor correspondido*, do escritor argentino Manuel Puig, e sua tradução ao espanhol feita pelo próprio autor, *Sangre de amor correspondido*. Há muito pouca bibliografia sobre estas obras, tanto sobre sua versão em português, quanto sobre a em espanhol. Tal cenário permite vastas possibilidades de análise das obras em questão.

Dentre tantas opções, detemos nosso olhar sobre o aspecto do contato lingüístico-discursivo manifestado nessas duas obras. Observando-as conjuntamente, a relação estabelecida entre as versões nas duas diferentes línguas constitui um exemplo emblemático de relação entre o português brasileiro (doravante PB) e o espanhol (doravante E), e nas discursividades que nela fazem sentido. Afinal, trata-se de um romance escrito em português, com personagens e cenário brasileiros, por um escritor argentino com incipientes conhecimentos de língua portuguesa, quem depois o traduz à sua língua materna. Desse ponto de vista, formulamos as seguintes indagações: qual seria o resultado desse contato entre as duas línguas na obra em português? E em espanhol? Partindo dessas duas perguntas genéricas e diante das amplas possibilidades de análise, fizemos a seguir estas outras três questões que orientaram nossa análise:

### **1. Quem fala (n)o romance?**

Essa primeira pergunta nos parece primordial. Pensamos que o primeiro passo a ser dado deveria ser a definição do narrador da obra, pois acreditamos que tal demarcação é ponto de partida para analisar qualquer outro aspecto do romance, já que nos desdobramentos desse narrador entra em jogo a diversidade lingüística. Assim sendo, dedicamo-nos no **primeiro capítulo** da nossa dissertação a definir o narrador da obra, tendo como base a versão em português. Cremos que, embora o eixo de interesse de nosso trabalho seja analisar o resultado do contato entre o PB e o E manifestado nas duas obras, a definição do narrador nos parece imprescindível para o desenvolvimento dos demais capítulos. Tal raciocínio advém da confiança de que, para analisar um texto, é necessário que antes determinemos quem fala (n)este texto. Veremos que tal definição, bem como

alguns conceitos teóricos que levantaremos no primeiro capítulo, servirão de base para várias discussões que suscitaremos nos capítulos subseqüentes.

## **2. Em que “variante” está baseada a versão em espanhol?**

Como dissemos anteriormente, nosso principal interesse pelas obras é o fato de representarem um caso emblemático de contato entre o PB e o E. Porém, como analisar a obra em espanhol sem pensar, dentro da tamanha diversidade existente no universo da chamada língua espanhola, em qual variante está calcada o romance em espanhol? Sabemos que a versão em português, em função do seu processo de feitura que descreveremos no primeiro capítulo, está baseada no dialeto popular do registro coloquial do PB. Contudo, e a versão em E? Em qual variante está apoiada? Pensamos que tal definição nos era fundamental para o seguimento de nossa análise. Em função desse raciocínio, iniciamos o **segundo capítulo** explanando acerca dessas “variantes”: se existe um português brasileiro, existiria também um espanhol argentino? Após essa discussão, pesquisamos sobre a tradição tradutológica em espanhol. Como resultado dessa pesquisa, encontramos que existe um movimento de koinização em muitas das traduções realizadas para essa língua. No entanto, antes de chegar ao conceito de koiné, tratamos dos termos “espanhol estandar” ou “neutro”, para então dedicar-nos ao caso específico de *Sangre de amor correspondido*.

## **3. Um escritor argentino, com pouco domínio do PB, ainda que lançando mão de cenário e personagens brasileiros, conseguiria escrever um romance em português sem marcas do espanhol? E a versão em espanhol? Não teria marcas do português?**

Pensamos que são essas as perguntas centrais do nosso trabalho, em função das quais os dois primeiros capítulos foram elaborados. Com o objetivo de respondê-las, realizamos o terceiro e quarto capítulos.

Creemos que existe entre o PB e o E uma relação singular que causa uma permeabilidade quando essas línguas estão em contato. No **terceiro capítulo**, buscamos dar bases teóricas a essa nossa hipótese de permeabilidade e demonstrar como ela se manifesta nos romances com os que estamos trabalhando. Nessa parte do trabalho, dedicamo-nos aos níveis sintático e lexical. No **quarto capítulo** damos continuidade às discussões promovidas no capítulo anterior e analisamos a permeabilidade nas obras do ponto de vista discursivo, poético e cultural.

## PRIMEIRO CAPÍTULO

### **1. O narrador de *Sangue de amor correspondido*: a multiplicação das vozes**

*“Analizar en un texto ‘el aparato de su enunciación’, es, ante todo, identificar ‘quién habla’ en ese texto (...) parece inconcebible decidir el sentido de lo que se dice sin haber primero establecido el origen del decir”.*

(KERBRAT-ORECCHIONI, 1986, p. 208)

*“En esta algarabía de discursos con orígenes diferentes que constituyen la sustancia misma del relato, no siempre es fácil distinguir la voz fundadora, en principio veraz, del narrador. Pero tal distinción es indispensable: si no sabemos ‘quién dice’ no sabemos ‘si sucedió’ o si es alucinación, un sueño, un recuerdo, una fábula falsa en el marco de la fábula verdadera de la ficción”.*

(REYES, 1984, p. 93)

É possível analisar qualquer texto sem saber quem o fala? Ou, em outros termos, como analisar um enunciado sem fazer o mesmo com os outros níveis que o compõem, como o enunciatário ou o narrador?

Em consonância com as afirmações que nos serviram aqui de epígrafe, acreditamos que o primeiro passo para a análise dos romances que são o eixo da nossa dissertação é buscar definir as vozes que neles falam, em especial, a do narrador. Acreditamos que o tipo de narrador utilizado em qualquer romance está intrinsecamente relacionado à própria estrutura da obra, e no nosso caso não é diferente. Com base nesse raciocínio, propomo-nos neste capítulo a determinar o narrador das duas versões, tendo como base a obra em português.

Antes de dedicar-nos ao caso específico do narrador de *Sangue de amor correspondido*, vamos discorrer acerca de sua instauração. Por meio dessa exposição, buscaremos evidenciar a questão da multiplicação de vozes dentro do romance e como esse fenômeno se principia já no próprio processo de feitura da obra. Discutiremos também sobre o termo *retextualização* e como ele se aplica e se liga à obra aqui examinada. Toda essa discussão vai apoiar-nos no tema central deste capítulo que corresponde à análise do narrador da obra.

## 1.1. Processo de feitura

*Sangue de amor correspondido* foi escrito em 1982, quando Puig vivia no Rio de Janeiro, cidade para a qual havia se mudado no ano anterior. Apesar do pouco tempo de estadia no Brasil e do conseqüente recente contato com a língua portuguesa, o romance foi escrito originariamente em português. Não havia sido essa a primeira experiência do autor na escrita numa língua estrangeira: o seu primeiro roteiro, *Ball Canceled*, foi escrito em 1958 em inglês; seu segundo roteiro foi escrito em 1959 em versão bilíngüe (*Summer Indoors/ Verano entre paredes*). Somente em 1960 escreve *La tajada*, seu primeiro texto diretamente em espanhol (AMÍCOLA, 2005).

Para escrever *Sangue de amor correspondido*, Puig lançou mão de uma estratégia que já havia usado anteriormente para a composição de seu romance *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, publicado em 1981. Este romance foi escrito originariamente em inglês, durante o período em que o autor morou na cidade de Nova York, e foi depois traduzido por ele mesmo ao espanhol. Para elaborá-lo, Puig baseou-se em notas de conversações mantidas com um vizinho norte-americano. Sobre a composição deste romance, Puig afirmou:

Maldición eterna a quien lea estas páginas *fue escrita originariamente en inglés (...) Estaba en 1979 en Nueva York (...) ¿Quiero a Nueva York o no la quiero? ¿Hago el esfuerzo para incorporarme a esa ciudad o no? Ese era un problema realmente muy profundo, no a la edad más adecuada. Cambio de país, de idioma, a los 47 años o por ahí... O sea, feo momento par tanto cambio, para tanta adaptación. Se me cruzó un personaje real en ese momento que para mí era el símbolo de la ciudad. Tenía todas las ventajas y desventajas de Nueva York y si yo logro a entender a John – era un vecino – este hombre que puede ser tan absurdamente desagradable y que puede ser, al mismo tiempo tan... ¿cómo podría decir? Era una persona que escuchaba muy bien, que ayudaba a sacar lo mejor que uno tiene, estimulante – digamos – era la palabra, horrendo y tan estimulante al mismo tiempo. Entonces yo dije: “yo tengo que saber todo de esta persona”; el modo de saberlo era que me contase su vida. (...) esa novela escrita en inglés por una necesidad absoluta de entender ese medio. Al final vi la parte negativa del personaje, muy preponderante y me fui de Nueva York (...) Y esta novela, claro, primero salió en español, lo cual es, simplemente, una traducción. (GARCÍA apud CARRICABURO, 1999, pp. 473-474)*

Como dito anteriormente, um procedimento semelhante foi utilizado pelo autor na composição do romance *Sangue de amor correspondido*. Por ocasião de uma reforma em seu apartamento no Rio de Janeiro, o escritor conheceu um pedreiro e, durante as conversas que mantiveram, fascinou-lhe a maneira como o brasileiro falava: “*Se me cruza un*

*personaje con una historia extraordinaria y un lenguaje especial, y yo tengo, de algún modo que analizar ese lenguaje”* (PUIG *apud* SIGANEVICH, 1997, p. 239). Puig gravou as histórias que lhe contava o pedreiro e, a partir desses relatos, escreveu *Sangue de amor correspondido*.

Para o desenvolvimento deste nosso trabalho, deparamo-nos com a dificuldade de havermos encontrado muito pouca bibliografia sobre *Sangue de amor correspondido* e sua versão ao espanhol, e ainda menos sobre seus processos de feitura. É preciso ressaltar inclusive que, dentre a escassa bibliografia encontrada sobre os romances, não há consenso acerca do fato do original haver sido escrito em português para então ser traduzido ao espanhol. De acordo com Romero, escritura e tradução estiveram vinculadas ininterruptamente na elaboração de *Sangue de amor correspondido/ Sangre de amor correspondido*. Dessa maneira, não teria como afirmar qual versão haveria sido a primeira. Já outros autores (MOLINA, 2000; SIGANEVICH, 1997; GOLDCHLUK, 2001) confirmam a tese de que primeiramente foi escrita a versão em português para então ser traduzida ao castelhano. Este fato também foi confirmado pela professora Bella Josef em entrevista que fizemos.

Em que pese a discordância entre a crítica, atentemos a esta afirmação feita pelo próprio Puig:

*Llego a Río de Janeiro y empiezo a descubrir una música y un colorido en el lenguaje popular que me fascina. (...) ¿Cómo ese hombre, casi analfabeto o analfabeto del todo, logra ese colorido en su habla, ese colorido, esa musicalidad? Lo invité a hacer grabaciones de nuestras conversaciones y de ahí salió esta novela que **fue escrita, no digo en portugués, fue escrita en un dialecto del Estado del Río**. Yo necesitaba, siguiendo mi investigación de siempre, la música, y el color, los valores pictóricos del lenguaje popular. Necesitaba seguir mi búsqueda en un idioma, en un dialecto de allí. **Luego yo mismo traduje la novela al español** (...). (GARCÍA RAMOS *apud* CARRICABURO, 1999, p. 474, grifos nossos)*

Com base na declaração do próprio autor transcrita acima, trabalhamos aqui com o pressuposto de o primeiro produto ser a versão em português e da versão em espanhol tratar-se de sua tradução. A primeira edição em espanhol foi lançada pela editora Seix Barral em 1982, mesmo ano de lançamento do romance em português. No entanto, não há, na ficha técnica da edição, nenhuma indicação de que se trata de uma tradução.

Baseando-nos nos depoimentos de Puig quanto ao procedimento de feitura dos dois romances escritos em língua estrangeira, acreditamos poder afirmar que essa escolha tem a ver com um processo de conhecimento da cultura do país onde estava vivendo, bem como com a distância de sua língua materna. Vamos discutir mais profundamente esses temas no segundo capítulo desta dissertação.

### 1.1.1. As várias traduções nas obras de Puig

Quando analisamos especificamente a obra de Puig, encontramos que o processo de feitura seguido pelo escritor em *Sangre de amor correspondido* não é único em sua carreira literária. Como já foi afirmado, o autor escreveu o romance *Maldición eterna a quien lea estas páginas* originariamente em uma língua que não a sua materna, o inglês, e depois o traduziu ao espanhol. Recordemos que esse romance, como também ocorreu depois com a obra em português que estudamos aqui, foi elaborado com base em conversações gravadas mantidas por Puig com um norte-americano quando o escritor vivia na cidade de Nova York.

Deparamo-nos, igualmente, com o fato de que o tema da tradução, se concebida como passagem de um tipo de linguagem para outro, na obra de Manuel Puig, vai muito além do caso dos dois romances mencionados antes. Neste sentido, observemos a seguinte afirmação de Goloboff (1997, p. 72):

*Para que la literatura de Manuel Puig ofrezca la impresión de reflejar fielmente los procesos del habla parecen necesarias numerosas operaciones de traducción. En primer lugar, naturalmente, de la voz a la escritura, y luego, en lo escrito, de aquello que se cree que es, o se presume que debe de ser el habla cotidiana de determinado medio, de determinado ambiente, a lo que verosimilmente se acepta como tal. Por último (si es verdad que cada escritor crea su propio lenguaje), se traduciría desde esa generalidad urdida, compuesta, elaborada por el narrador, de acuerdo no sólo con sus modos de captar o percibir una lengua sino también con su modo particular de textualizarla, con las necesidades de su ritmo, con los motivos y con los objetivos conscientes e inconscientes de su obrar. (grifo nosso)*

Ou seja, parece que o procedimento de feitura de todas as obras de Puig é fruto de variados processos de tradução elaboradas sobre “*el habla cotidiana de determinado medio, de determinado ambiente, a lo que verosimilmente se acepta como tal*”. Podemos encontrar

na carreira literária do escritor e em textos críticos sobre sua obra argumentos que corroboram essa conclusão.

Puig, antes de dedicar-se à literatura, pensava seguir carreira como diretor de cinema. A tradução surge profissionalmente em sua vida durante o período em que viveu em Roma estudando cinema no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, quando se dedicava a fazer traduções de legendas de filmes. Queria dirigir cinema, porém, de acordo com declarações feitas pelo próprio autor (LEVINE, 1998, pp. 56-61), sentia-se incapaz de assumir a autoridade inerente ao labor de um diretor.

A relação de Puig com sua língua materna é bastante complexa. Como o autor expressou em uma entrevista concedida a Soler Serrano em 1977 (2002), para ele, o espanhol era a língua dos problemas, da realidade. O “argentino” era-lhe a língua do subdesenvolvimento e do *western*, como se referia à região de General Villegas de onde provinha. Já o italiano, o francês e, em especial, o inglês, a língua de Hollywood, eram-lhe as línguas do sonho, do cinema. Eram essas línguas os únicos temas que dizia estudar com prazer. Em função disso, seus primeiros escritos foram compostos em inglês. No entanto, como ele não dominava o suficiente essa língua, seus textos resultavam com muitos erros e alguns amigos leitores de sua produção nesta língua estrangeira lhe aconselharam a escrever em seu idioma materno. Contudo, nesse momento, nasceu outro problema: em que espanhol escrever?

O fato de estar havia cinco anos morando em países onde não se falava o espanhol acentuava a insegurança que sentia em escrever em sua língua materna. Sentia-se como se já não possuísse um idioma. Começou, então, a escrever rememorando vozes que lhe vinham de sua infância. De maneira que, a partir de escritos feitos para um roteiro, Puig compôs seu primeiro romance, *La traición de Rita Hayworth*. Para o escritor (*apud* GILLIO, 2001; LEVINE, 1998; REYES, 1984), esse temor à autoridade, bem como a distância da “língua argentina viva”, em decorrência dos longos anos em que viveu em outros países, levou-o a escrever romances nos quais as personagens “falassem” por si próprias, esquivando-se de usar a terceira pessoa por meio de variadas técnicas.

Durante os anos em que viveu no Brasil, outra estratégia utilizada por Puig para aproximar-se da “língua argentina viva”, como destaca Sieni Campo (MARKS, 2003), era freqüentar:

(...) grupos de argentinos recém-chegados porque traziam o idioma vivo e atualizado (...) Porque não é o espanhol, é o “argentino” que ele fala e escreve. Não podia perder. E eu até tenho a impressão que ele falava, propositalmente, muito argentino, mais do que se morasse lá, para não perder e para exercitar o que ele tinha. Ele não podia falar pouco regional, mas muito regional.

Com o objetivo de criar essa proximidade com a “língua viva”, lançava mão de sua memória. Afirmava escrever rememorando falas de pessoas conhecidas ou de filmes hollywoodianos. Em outras ocasiões, como no caso dos dois romances mencionados, também fazia uso do gravador. Puig declarou que determinados trechos de *Sangue de amor correspondido* foram tirados diretamente das gravações em fita (GILLIO, 2001).

Encontramos na crítica sobre a obra de Puig diversos estudos referentes à forte presença da oralidade em seus textos, a exemplo do trecho de Goloboff (1997, p. 72) citado. Especificamente em *Sangue de amor correspondido* e sua versão em espanhol, como aponta Paula Siganevich (1997, p. 238), “*Puig en su necesidad de filiarse, de acceder a la palabra de esa tierra extranjera traduce, en un gesto que es doble, del registro oral al escrito y, para amarrar un sentido de brasilidad, vuelve a traducir luego a su lengua*”.

Tal proximidade à oralidade, bem como o uso do recurso de escrever rememorando falas, fazem com que a obra de Puig seja extremamente polifônica. Reconhece-se claramente a intertextualidade que mantém com os mais variados tipos de discurso, como o folhetinesco, o do tango, o do cinema etc. Tal procedimento era consciente, como corrobora o próprio Puig em entrevista concedida a Saúl Sosnowski em 1973 (*apud* MARKS, 2003):

*No. Yo no vengo de ninguna tradición literaria. Vengo del cine, de oír radio, de ver folletines, melodramas de la Metro. Es posible que inconscientemente yo entre en alguna tradición literaria argentina. De lo que sí estoy consciente es de ciertos trucos narrativos aprendidos viendo cine.*

A paráfrase na obra de Puig é facilmente perceptível e propositalmente utilizada. Puig não se submete à ilusão de produzir um “texto original”, de “criar” as falas das personagens. Como já dissemos, ele próprio afirmava basear-se na fala de pessoas



conhecidas. Para dar uma dimensão da proximidade da obra de Manuel Puig com a realidade, vale a pena citar Patrícia Barger que esclareceu que em General Villegas, cidade natal de Puig, havia quem lesse a obra do autor “*para ver quién estaba y cómo era mencionado en las páginas de Puig*” (WULLICH, 2001, p. 2).

### **1.1.2. Retextualização**

Marcuschi, em seu livro *Da fala para a escrita: atividades de retextualização* (2001), retoma o conceito de retextualização desenvolvido por Neuza Travaglia em seu livro *Tradução retextualização: a tradução numa perspectiva textual* (2002) e o amplia. Segundo Marcuschi, a retextualização consiste na passagem ou transformação de um texto de uma modalidade para outra, como, por exemplo, do texto falado para o escrito, ou de uma língua para a outra, como ocorre com a tradução.

Se aplicarmos o conceito de retextualização e considerarmos os demais conceitos anteriormente discutidos, concluiremos que as obras que nos servem aqui de material de análise sofreram vários processos de retextualização. O primeiro, quando Puig passou o texto falado gravado para o escrito. O segundo, ao tentar transformar esse material em “*el habla cotidiana de determinado medio, de determinado ambiente, a lo que verosimilmente se acepta como tal*”. O terceiro, ao convertê-lo numa obra literária. Por fim, teve que novamente passar pelos segundo e terceiro processos ao traduzi-lo à sua língua materna. A todos esses processos de tradução percorridos na escrita de *Sangue de amor correspondido* acreditamos que se soma o emprego da memória, estratégia presente no processo de feitura de todas as obras de Puig.

Todos esses processos de retextualização parecem refletir a polifonia que encontramos nos romances. Em busca da definição dessas vozes que os compõem, elaboramos este primeiro capítulo. Com vistas à caracterização dessas vozes, mais especificamente a do narrador, valemo-nos principalmente dos conceitos da Teoria da Enunciação e da Análise do Discurso, bem como da Teoria Literária.

Além disso, como discutiremos mais profundamente nos capítulos subseqüentes, pensamos também que a obra em português está baseada, mais do que nos conhecimentos que tivesse o autor do PB, na representação que ele tinha do que fosse nossa língua. Vale

lembrar que não tratamos aqui com um lingüista, e se mesmo assim o fosse, como também abordaremos mais adiante, na época em que foram escritos os romances os estudos comparativos entre o E e o PB, como discutiremos mais adiante nesta dissertação, limitavam-se somente ao nível lexical. Nos níveis sintático, discursivo, poético ou cultural, não havia estudos comparativos entre as duas línguas, de forma que a construção de um texto em PB por um falante de espanhol não poderia deixar de ser “intuitivo”, de basear-se na representação que ele tivesse do PB.

Primeiramente, dedicar-nos-emos à definição de alguns aspectos teóricos que utilizaremos para lidar com a definição do narrador. No nível de análise em que vamos trabalhar, não são significativas as diferenças existentes entre a versão em português e em espanhol das obras em questão. Partindo desse raciocínio, basear-nos-emos aqui somente na versão em português do romance.

## **1.2. Alguns conceitos teóricos**

### **1.2.1. Heterogeneidade, polifonia e o discurso literário**

De acordo com a análise do discurso, nenhum texto é homogêneo, pois se encontra sempre atravessado por outros discursos: todo texto é originariamente **heterogêneo**. Tal heterogeneidade, segundo definição de Authier-Revuz (*apud* MAINGUENEAU, 2000, p. 78), pode ser mostrada ou constitutiva. Podemos definir sucintamente que, no primeiro caso, detecta-se a presença de outro discurso por meio de marcas, como aspas, estilo direto, indireto ou indireto livre, que indicam explicitamente a presença de outro enunciado. A segunda se refere à relação que todo texto mantém com outros de modo não marcado na forma. Logo, faz parte da própria constituição de qualquer texto a **intertextualidade**, ou seja, uma relação que ele mantém com outros discursos, de forma marcada ou não.

Intrinsecamente ligado ao conceito de heterogeneidade mostra-se o de **polifonia**. Este termo foi cunhado por Bakhtin quando trabalhava com as diversas vozes que compunham o romance, preocupando-se principalmente com as diferentes formas de discurso.

Reyes (1984, p. 92) explora essa noção no nível do texto literário e afirma que todo ele é uma **citação**, um “*mundo entre comillas*”. Assim descreve as diversas vozes que falam dentro de um relato literário:

*El que dice “yo”, o el origen del discurso, en una narración literaria, es el narrador, pero el único empíricamente capaz de producir discurso es el autor de carne y hueso, por lo cual es lícito pensar que hay dos discursos simultáneos. La polifonía esencial de la que hablo es la que resulta, en efecto, de **la simultaneidad de acto de citar y del acto de ser citado**. (grifo nosso)*

Em meio a essa “*algarabía de discursos*”, quem produz um enunciado? A quem pertencem as vozes que falam dentro de um enunciado? Buscaremos a seguir responder a essas perguntas, debruçando-nos mais especificamente sobre o texto literário.

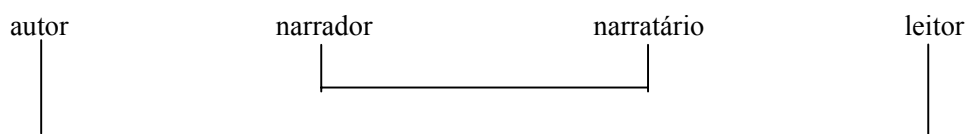
### 1.2.2. Quem fala (em) um texto?

Quando pensamos numa obra literária, a primeira voz que nos aparece é a do autor. Não obstante, devemos fazer algumas distinções, definir diferentes entidades que se instalam dentro de qualquer enunciado, pois a própria noção de autor é dupla.

Existe o autor, ser de carne e osso, que no nosso caso é a **pessoa física** Manuel Puig, e o autor da obra, chamado autor implícito (BOOTH *apud* URBANO, 2000, p. 44), que é, para nós, o **escritor** Manuel Puig. Dessa maneira, quando nos referimos a autor tratando de literatura, não nos referimos nunca à pessoa física, em nosso caso Puig, mas ao autor implícito, ao escritor Manuel Puig.

Também deve ficar claro que, ainda que seja o autor implícito quem constitui o texto, fazendo as escolhas acerca do gênero, foco narrativo etc, no mundo ficcional da literatura, não devemos confundir-lo com o narrador. Observemos a seguinte definição feita por Kerbrat-Orecchioni (*apud* URBANO, 2000, p. 44):

(...) o discurso literário se caracteriza pelo *desdobramento* seguinte das *instâncias enunciativas*:



Com efeito, no pólo de emissão o enunciador se desdobra em um sujeito extratextual (o autor) e um sujeito intratextual (o narrador) que se encarrega dos conteúdos narrados (...).

Dessa forma, autor e leitor se encontram no plano extratextual. Dentro do mundo ficcional não devemos atribuir o que se diz ao autor, mas ao narrador da obra a quem o autor delega a palavra: o narrador, ainda que um ser ficcional, no mundo intratextual tem vida, sentimentos, opiniões e responsabilidades próprias que não podem ser adjudicadas ao autor.

Apesar das definições acima, existe uma linha que acredita que o autor implícito não desaparece completamente do relato literário. Como pertencente a essa linha podemos citar Preti (*apud* URBANO, 2000, p. 57). Este pesquisador fala sobre certas incoerências lingüísticas, como o uso de estruturas de nível lingüístico culto por uma personagem proveniente de um nível sócio-cultural popular, que seriam marcas deixadas pelo autor implícito em seu relato literário. Tal raciocínio nos será muito relevante, em especial nas discussões que levantaremos nos terceiro e quarto capítulos desta dissertação. No caso ao qual nos estamos dedicando, o autor implícito, cuja língua e memória discursiva são diferentes da do narrador, manteve-se absolutamente fora do relato? É importante recordar que o autor implícito com o qual estamos trabalhando se caracteriza por um diferencial chave se comparado com outros casos da literatura: trata-se de um escritor hispano-falante que produziu em uma língua estrangeira que, além do mais, pouco dominava<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Em entrevista concedida em 2001 a Ana Maria Marks (MARKS, 2003), Sieni Maria Campos relata fatos relevantes quanto ao tema. Campos é tradutora para o português de *Cae la noche tropical*, romance também escrito no Brasil, com personagens argentinas e brasileiras, mas com ação passada no Rio de Janeiro. Ela afirma que, durante o processo de tradução dessa obra, acompanhado por Puig, cada capítulo do romance que ela traduzia lhe era lido, e segundo ela:

“E aí ele ficava deliciado, porque faltava português a ele. Ele lia o capítulo e fazia perguntas, por exemplo, isso das expressões, e me perguntava: ‘Será que isso equivale a aquilo?’, ‘Será que tem o mesmo impacto?’, ‘Será que a velha diria isso aqui?’. Quando ele perguntava, eu acredito que era porque ele não conseguia

Considerando a mencionada afirmação de Preti, podemos antecipar aqui um exemplo do que consideramos uma marca da presença do autor implícito em *Sangue de amor correspondido*. Partindo da hipótese, que mais adiante aprofundaremos, de que o narrador desse romance domina somente o dialeto popular e que baseia sua narrativa no registro coloquial<sup>2</sup>, podemos considerar incoerências lingüísticas construções como “A Maria da Glória se o via falava com ele” (p. 115) ou “Ela enrolava ele, tentava enrolá-lo todo” (p. 107, grifos nossos), já que o uso dos pronomes átonos, como os que aparecem nos exemplos, é característico do dialeto culto do PB. Inclusive, encontramos no segundo exemplo a ocorrência dos dois tipos, na primeira oração com pronome tônico, o que seria o esperado por conta da origem sócio-lingüística do narrador, e na segunda com o átono, o que seria considerado incongruência. Assim, acreditamos que o emprego dos pronomes átonos nessa situação é um indício da presença do autor implícito na obra. Dedicar-nos-emos mais profundamente sobre esse tema no terceiro e quarto capítulos desta dissertação.

Encontramos em estudos de outros autores (GREIMAS e CURTES, *apud* FIORIN, 2002) um terceiro par de produtores de enunciados, denominados *interlocutor* e *interlocutário*. O interlocutor seria aquele actante do enunciado a quem o narrador concede a palavra, como se dá quando se instaura um diálogo, enquanto o interlocutário seria aquele a quem o interlocutor se dirige quando fala.

Fiorin (2002) considera que há ainda um quarto nível. Este ocorre quando ressoam na voz do narrador ou narratário entidades que dizem **eu**, a voz de **outrem**. Ao responsável por essa voz, Fiorin denomina **locutor**, e a entidade a quem se dirige, **alocutário**. Essas mesmas nomenclaturas são adotadas por Ducrot, mas, como se pode ver pela definição

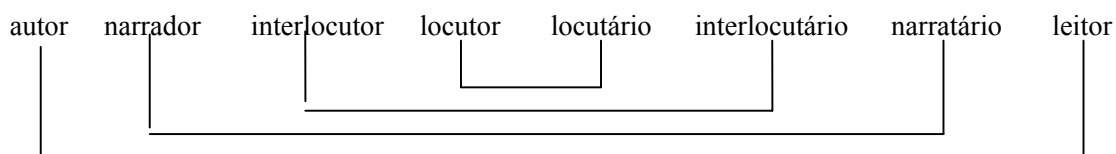
---

avaliar de verdade se aquilo era ali mesmo. O impacto ele não sabia; ele podia saber que aquela palavra está no dicionário como tradução daquela outra”.

<sup>2</sup> Convém esclarecer que adotaremos em nossa dissertação a nomenclatura sociolingüística proposta por Preti (2000). O autor classifica a variação lingüística do ponto de vista sociocultural e situacional. Do ponto de vista sociocultural, temos o *dialeto culto* e o *dialeto popular*. O primeiro teria como características aplicar-se em situações formais, ser o padrão lingüístico, ter maior prestígio etc. Já o segundo seria utilizado em situações menos formais, considerado um subpadrão lingüístico, teria menos prestígio etc. Do ponto de vista situacional, encontramos o *registro formal* e o *coloquial* ou *informal*. O registro formal seria o utilizado em situações formais, teria predomínio da linguagem culta etc., enquanto que o coloquial ou informal se empregaria em situações familiares ou de menor formalidade, teria predomínio da linguagem popular etc.

dada, não com a mesma função. No caso deste pesquisador, exerceriam as funções que se delegam aqui ao par interlocutor/interlocutário.

Baseando-se nessas caracterizações, podemos, então, identificar num enunciado os seguintes níveis de vozes:



Como se vê, um enunciado está povoado de diversas vozes. Além disso, podemos deparar-nos com um ente que num determinado nível foi considerado narrador e em outro pode aparecer como interlocutor ou locutário. O uso das diversas modalidades de discursos (direto, indireto, indireto livre) permite esse vaivém dentro de um texto.

Estabelecidas essas definições, debruçemo-nos agora sobre o caso do narrador de *Sangue de amor correspondido*.

### 1.3. O narrador de *Sangue de amor correspondido*

#### 1.3.1. Tipos de narrador e o narrador da obra

1.

- Qual foi a última vez que você me viu?

Ele viu ela pela primeira vez há dez anos atrás, oito anos atrás (...) (p. 9)

Assim começa *Sangue de amor correspondido*. Já no primeiro contato com o romance, assalta-nos imediatamente a pergunta: quem fala? E mais: quem narra? Vemos na segunda linha o uso de “ele”. Trata-se então do chamado narrador em 3ª pessoa? E a quem está dirigida a pergunta que inicia o romance? Quem é esse “você”?

Observemos este outro trecho:

2.

(...) Aí tiveram naquela noite no baile até duas e meia da madrugada, depois foram pro hotel ter umas transas, certo?, naquela noite. (...)

- Que baile era esse?

Todo o tempo da música era Roberto Carlos, a noite toda. Eram discos, mas depois dali, tiveram outros lugares para eles ir namorar, iam à piscina, corriam, iam à cachoeira. Eles saíam naquelas pedras, uma cachoeira bonita, short de praia, aí iam andar no meio das árvores, nas selvas mesmas.

- Eu perguntei a **você** sobre o baile, sobre o baile daquela noite (p. 9-10) (grifo nosso).

No trecho acima, parece-nos claro que o “você” a quem as perguntas se dirigem é o próprio narrador. Se ele está contando sua própria vida, então seria o chamado narrador de 1ª pessoa, mas tratando-se a si mesmo de “ele”! Sim, nos causa surpresa. Então, nos perguntamos, mas que tipo de narrador é esse?

Os relatos são comumente classificados como de 1ª pessoa, quando o narrador é personagem ou testemunha da história, e os de 3ª pessoa, quando o narrador não atua na narrativa. Parece-nos interessante ressaltar aqui uma afirmação de Genette em outra direção. Segundo o pesquisador, pode-se somente narrar em primeira pessoa, pois há num enunciado sempre um “eu” que fala:

A escolha de um romancista não é entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas, de que as formas gramaticais são apenas consequência: fazer contar uma história por uma de suas “personagens” ou por um narrador estranho a ela (GENETTE *apud* FIORIN, 2002, p. 115).

Genette (*apud* REIS, 1987; REYES, 1984; URBANO, 2000; KERBRAT-ORECCHIONI, 1986) propõe uma outra nomenclatura mais detalhada e classifica os narradores em três categorias: heterodiegético, homodiegético e autodiegético. Descrevamo-las brevemente.

O chamado **narrador heterodiegético** é aquele que não integra o relato ficcional (*diégèse*) como personagem. Reyes (1984) afirma que o narrador heterodiegético “*carece de sustancia psicológica, de personalidad*” e por isso o define como impessoal. No entanto, até mesmo os narradores heterodiegéticos podem opinar ou fazer comentários e são definidos por Friedman (*apud* LEITE, 2002, p. 26) como “autor onisciente intruso”.

O **narrador homodiegético**, diferentemente do anterior, participa do relato literário, mas não como personagem principal. Sua função será a de testemunha ou personagem secundária, normalmente bastante próxima à personagem central.

Já o **narrador autodiegético** conta suas próprias experiências como personagem central da história. Acreditamos que se possa classificar como autodiegético o narrador de *Sangue de amor correspondido*.

Declaramos anteriormente que havíamos encontrado problemas para definir o narrador de *Sangue de amor correspondido* como sendo de 1ª ou 3ª pessoa, pois nos deparamos com uma personagem contando sua própria vida, mas tratando-se a si mesma de “ele”. Segundo Reis e Lopes (1987, p. 252), o uso da 1ª pessoa nas narrativas autodiegéticas é uma “conseqüência natural, mas não obrigatória”. Fiorin também faz referência a esse tipo de narrador. Segundo este pesquisador:

O narrador é sempre um *eu*, que se enuncia ou não, as personagens são o *eu*, o *tu* ou o *ele*. No entanto, nem tudo é tão simples. As relações entre as pessoas neutralizam-se, são flutuantes e intercambiáveis. Isso cria o que Genette chamaria uma “vertigem pronominal” (1972, p. 254), ligada à idéia de que a “personalidade” é mais complexa do que parece à primeira vista. (*op. cit.*, 2002, p. 118)

Desta forma, é possível reconhecer um narrador que trate a si mesmo de “ele”, que “não se enuncia como eu, mas usa a terceira pessoa para referir-se a si mesmo, como se fosse apenas um actante mais da narrativa” (FIORIN, *op. cit.*, pp. 118-119). Com esse tipo de narrador, dispõe-se de maior liberdade, como verificamos na seguinte definição que faz Reis e Lopes (*op. cit.*, p. 252):

Em certos casos, pode verificar-se inteira sobreposição temporal entre narrador e protagonista: é o que se observa no **monólogo interior** [...], modalidade de narração simultânea em que o sujeito da enunciação coincide com o enunciado. Muitas vezes, porém, não é isso que ocorre; o **narrador autodiegético** aparece então como entidade colocada num tempo **ulterior** [...] em relação à história que relata, entendida como conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos. Sobrevém então uma **distância** e o **presente da narração**; dessa distância temporal decorrem outras: ética, afectiva, moral, ideológica etc., pois que o sujeito que no presente recorda não é o mesmo que viveu os factos relatados. A fractura entre o **eu** da história e o **eu** da narração (**experiencing self** e **narrating self**, segundo Stanzel, 1971: 60-61) pode ser mais ou menos profunda; assim, um sujeito cindido centra nessa fractura o interesse de um relato não raro dotado de ressonâncias autobiográficas (...).



### 1.3.2. Monólogo

O romance está dividido em duas partes e um epílogo. Como na descrição de narração autodiegética dada por Reis e Lopes transcrita no sub-capítulo anterior, encontramos em *Sangue de amor correspondido* diversas estratégias narrativas. Acreditamos que a predominante é realmente a do monólogo, sendo que a primeira parte assim se apresenta inteiramente. O narrador-personagem Josemar conta a sua história em discurso indireto e no meio do seu texto introduz sua própria fala e a fala de outras personagens em discurso direto. Quando utiliza o discurso direto, o texto aparece sempre no meio do relato e entre aspas. Aclaremos esse ponto: o que queremos dizer com discurso indireto é que, ainda que consideremos a narrativa do romance como um monólogo, o que pressuporia discurso direto, o uso da 3ª pessoa o torna diferente. Nos referimos, também, ao emprego da forma tipográfica do diálogo. Lançando mão do discurso direto, o enunciado ganha mais veracidade, pois se pressupõe menor intervenção do narrador que no discurso indireto, como indica Fiorin (*op. cit.*, p. 75):

(...) mesmo quando se reporta um discurso anterior, o discurso citado pode ser deformado por uma entoação, uma contextualização, uma escolha do fragmento a ser citado, etc. Portanto, ele deve criar um sentido de realidade, não ser real. Estão englobados por essa função diferentes usos do discurso direto elencados por diversos autores: respeito à “letra” de um enunciado; vontade de não se responsabilizar por um enunciado que se rejeita; desejo de parecer objetivo.

Observemos o seguinte trecho de *Sangue de amor correspondido*:

3.

E ali ficaram conversando, brigando, discutindo, ele querendo sair fora, e aquele problema todo, a mãe, vinha a avó em cima e tal “Não abandona minha filha!” aquele negócio todo. E ele geralmente fugindo, “Não e tal, eu vou viajar, preciso procurar melhorar minha vida! Mais tarde eu volto...” Nesse tempo todo ele não voltou nunca mais. Só uma vez de passeio, certo? (p. 11)

Contudo, como vimos nos trechos 1 e 2 transcritos, perguntas são feitas ao narrador e nelas se usa travessão, componente tipográfico mais característico do discurso direto. Valendo-se desse formato, traz-se a mente do leitor o diálogo e destaca essas partes do relato do restante do texto no qual predomina o monólogo. Para esclarecer esse ponto, detenhamo-nos na seguinte afirmação de Benveniste (1995, pp. 88-89):

*El monólogo es un diálogo interiorizado, formulado en “lenguaje interior”, entre un yo locutor y un yo que escucha. A veces el locutor es el único que habla; el yo que escucha sigue presente; no obstante, su presencia es necesaria y suficiente para tornar significativa la enunciación del yo locutor. En ocasiones también el yo que escucha interviene con una objeción, una pregunta, una duda, un insulto (...) el yo que escucha se pone en el lugar del yo locutor y se enuncia pues como primera persona (...) esta transposición del diálogo a “monólogo” donde EGO ora escinde en dos, ora asume papeles, se presta a figuraciones o transposiciones psicodramáticas: conflictos del “yo profundo” y de la “consciencia”, desdoblamientos provocados por la inspiración, etc.*

Sobre esse mesmo tema, atentemos ao que diz Moisés (1985, p. 145):

O monólogo interior caracteriza-se por transcorrer na mente da personagem (*mónos*, um, *logos*, discurso, palavra), como se o “eu” se dirigisse a si próprio. Na realidade, continua a ser um diálogo, uma vez que subentende a presença dum interlocutor, virtual ou real, incluindo a personagem, assim desdobradas em duas entidades mentais (o “eu” e o “outro”), que trocam idéias ou impressões como pessoas diferentes.

Tais afirmações estão em consonância com a hipótese de que a narração de *Sangue de amor correspondido* é um monólogo. Nesse monólogo, ocorreria um desdobramento do narrador autodiegético Josemar. Esse “outro” da personagem se representa por meio das intervenções de outras personagens: Lourdes, mãe de seus filhos; Zilmar, seu irmão de leite; Carminha, sua mãe; e, na maioria das vezes, Maria da Glória, sua ex-namorada. Nessas intervenções, as personagens femininas agem como inquiridoras que se propõem quase sempre a contradizer algo que havia sido dito.

### **1.3.3. Desdobramentos do narrador**

Kerbrat-Orecchioni (*op. cit.*, p. 204), fazendo referência a Genette, afirma que “*en ciertos tipos de textos la figura fantasmal de lo que él llama ‘narratario’, al determinar la actitud de la locución, de alguna manera aparece y puebla todos los repliegues del texto*”. Nessa linha, pensamos que os narratários da personagem Josemar, ao contradizê-lo, fazem com que ele recontе e reconstrua a mesma história várias vezes e, assim, determinam os caminhos do relato.

Como havíamos dito, esse tipo de monólogo que descrevemos corresponde à estrutura utilizada em toda a primeira parte do romance, aquela em que a inquiridora é somente a personagem Maria da Glória. Na segunda, concomitantemente com essa

estratégia, aparecem outras, caso das outras três personagens que dialogam com o narrador, agora na forma própria de diálogo. Josemar sai do plano de personagem e se assume como narrador-personagem, mas as outras três personagens com quem dialoga não reconhecem a personagem. Tomemos o seguinte trecho onde aparecem Lourdes e a mãe de Josemar:

4.

- E consegui o que queria, separar vocês. A puta dessa velha lhe fodeu bem.
- Não! o que é que disse essa cadela? que ninguém lhe dê ouvidos, está furiosa porque hoje ele não pode lhe dar nem um trocado.
- Quem é você? Eu estava falando pro cagão, pro Josemar, e não pra você, eu não conheço você.
- Você não me conhece? eu vivo aqui em Bauru.
- Eu nunca fui à merda dessa cidade, e não sei quem você é, não me amole mais.
- Aqui em Bauru todos me conhecem, me dizem Olá! E Bom dia! quando me vêem passar.
- Eu não falo com desconhecidos.
- Mas aqui em Bauru eu não vou ficar, porque, assim que tiver juntado grana pra comprar um carro, eu dou no pé.
- O Josemar já não está mais em Bauru, e você sim. O Josemar me disse que Bauru ficava muito longe, a única coisa em que ele pensava era voltar pra casa, aquele puto de um cagão.
- Eu não sou puto de um cagão.
- Mas ele sim, e a sorte é que os vizinhos ali em Santíssimo põem o rádio muito alto, e ele vai poder ouvir a música pobre infeliz! porque o rádio dele está sem pilhas.
- Eu estou em Bauru, um lugar totalmente desconhecido, puta que pariu. Eu falei pro dono da pensão, esta vitrola toca mal, toca como a puta que o pariu.
- Sem amigos ele em Bauru ficava maluco, não é? Mas você gosta de Bauru, porque você não é um puto de um cagão.
- Eu...?
- Sim, por isso é que você vai ficar em Bauru pra sempre. Enquanto que o cagão filho da puta está em Santíssimo. Se você não quer ser um cagão filho da puta tem que ficar em Bauru pra sempre.
- Não! Eu quero voltar pra casa, a mãe faz a minha comida, embora seja um domingo, mas não me importa ser pobre, temos comida e teto.
- Fique aí em Bauru, que ocê já não tem mais casa, nem comida, e a sua velha foi pra outro lugar porque está doente.
- Mas por que a senhora fala desse jeito comigo? não se lembra mais do meu rosto? o que é que tá acontecendo? Ninguém se lembra mais de mim? (pp. 121-122)

Percebemos no trecho 4 que se exacerba o desdobramento do narrador autodiegético. Anteriormente, dividia-se entre narrador e as outras personagens a quem dava voz dentro de seu monólogo. Seu discurso aparecia somente na forma de discurso indireto e tratava a si mesmo de “ele”. Aqui, vimos que ele deseja assumir-se como “eu”, mas as outras personagens com quem dialoga não o identificam como a personagem Josemar, e sim como outro, como o narrador. Esse narrador se encontra em outro nível,

inclusive em outro lugar (na cidade de Bauru), porém não em outro nível no que se refere ao tempo: enquanto um está em Bauru, o outro está em Santíssimo, o que intensifica o aspecto de desdobramento. Contudo, quem determina esses lugares do narrador são as personagens. O narrador se incomoda com esse fato, com sua perda de autoridade sobre a narrativa, mas se entrega a esse “jogo”: são, novamente, os narratários quem determinam os rumos da narração. Corroborando o aspecto de jogo perceptível nesse trecho, está a sua própria estrutura, que se assemelha à teatral. A sua composição em forma de diálogo, sem nenhuma intervenção do narrador, é a mesma utilizada em textos dramáticos. Esta estrutura já esteve presente em *El beso de la mujer araña*, que foi posteriormente adaptado para o teatro, bem como para o cinema.

No trecho 4 aparece, também, um aspecto lingüístico muito interessante relacionado com o discurso da mãe. Damo-nos conta da mudança de interlocutor não pelo conteúdo, mas por aspectos lingüísticos que identificamos como característicos da fala da mãe: o uso de “ocê”, que tem lugar em outros momentos do romance quando essa personagem fala. Simetricamente, também no discurso de Josemar em virtude da forma de tratamento “senhora” que ele dedica apenas à sua mãe. A forma de tratamento é um recurso para determinar os lugares e as relações entre os interlocutores, como fica muito claro neste trecho onde também emprega o discurso direto, agora com a personagem Zilmar:

5.

- Porra de crioulo! quem deixou você entrar aqui?
- Eu não conheço o senhor, eu sou o Zilmar (...)
- E o Josemar? que merda ele faz com as mulheres quando tá de barriga vazia? (...)
- Eu falei pro Josemar, “Seu viado, mulher tem que deixar ela gozar duas, três vezes na tua frente, entendeu”, uma o que for, duas; mas se sente fraco não dura, o cara goza rapidinho, não agüenta esperar (...) (pp. 129-131)

Voltamos a observar, no trecho 5, o narrador admitindo-se como personagem e o não reconhecimento do narrador como a personagem Josemar por parte do interlocutor, a personagem Zilmar, o que leva, novamente, a que o narrador aceite tal divisão (“E o Josemar? que merda ele faz com as mulheres (...)”). Essa separação se reflete na fala, em especial nas formas de tratamento. Quando a personagem Zilmar trata a seu interlocutor como a personagem Josemar, usa formas de tratamento vulgares (“seu viado”) e quando o trata como o narrador, usa a forma de tratamento “senhor” (“Eu não conheço o senhor

(...)”), indicadora de respeito, contrastando com a forma descortês como Josemar o trata (“Porra de crioulo!”)

Durante o romance, há um ir e vir ao tempo passado do relato e ao tempo da enunciação, como em:

6.

– Eu era então igual a como sou agora? como era o meu cabelo? estou certa de que você não vai se lembrar.

Ela tinha o cabelo comprido, louro, filha de italianos. Mas ele não acha os fósforos, tá com muitos problemas, com a mãe doente, pediram-lhe um orçamento para colocar todos os azulejos novos no banheiro de um apartamento velho, e ele deu, e agora os preços dos materiais subiram e ele não vai ganhar nada, tá endividado, porra, que vida é essa, ele gostava é do trabalho de eletricitista, e não do de pedreiro. E não acha os fósforos, tem que fumar para lembrar dos tempos. (p. 25)

No entanto, nos capítulos 11 e 12, sua mãe aparece falando em discurso direto, não mais como um desdobramento do narrador, mas como a própria personagem, e no plano do momento da enunciação:

7.

- Num percebi que tinha acabado o arroz, mas logo logo tá pronto, ocê num dorme se não quem é que vai te acordar depois, e um homem tem que se alimentar. Aí enquanto isso eu conto pra ocê tantas coisa que aconteceu lá. Ocê sempre tá dano uma de adormecido pra mim, ou então ocê vai no bar, ocê num gosta mais de falar um pouco com essa pobre velha? (...)

Ele não lhe responde, finge que tá dormindo (...)

Ele perguntou pra mãe se ela não tinha escondido os seus cigarros, não é, que ele não podia achá-los, apesar de que ele não se lembrava se havia esquecido eles na obra em construção, né? mas que já tinha ido embora seu resfriado e se ela tinha escondido eles, porque não ia fazer mal a ele fumar um ou dois cigarros, tá claro?

- Eu não escondi nada de ocê, ocê sempre tá falando isso pra mim (...) (pp. 170 e 175)

Vemos, no trecho 7, que a voz da mãe ganha autonomia pois não é mais “filtrada” pelo narrador. Consegue-se tal efeito justamente pelo uso do discurso direto, acentuado pela estrutura tipográfica do diálogo que foi empregada. Sabemos que é característica do discurso direto reproduzir “*las palabras de otra persona (o las propias) manteniéndolas idénticas a como fueron pronunciadas, mientras que en el estilo indirecto las palabras narradas sufren algunos cambios, porque quien cita las acomoda a su situación comunicativa*” (REYES, 1995, p.12). Assim, concedeu-se maior veracidade à fala da personagem. Acreditamos que tal utilização tem a ver com o conteúdo do que se diz, pois a

mãe “desmascara” o narrador-personagem, desmentindo muito do que ele havia dito anteriormente e esclarecendo as perguntas que perseguem todo o relato. Parece que o narrador vai perdendo gradualmente o controle sobre a narração, primeiro nos diálogos que mantém com as personagens, e, depois, ao conceder a palavra à sua mãe. Esse processo de perda de controle sobre a narrativa culmina no último capítulo, quando, em um momento de revolta, o narrador se assume como “eu” dentro do discurso indireto, o que não ocorre em nenhum outro momento da obra:

8.

Merda de velha! que porra de velha! mas que velha sarnenta, puta que a pariu! que a culpa de tudo é de você, velha imunda, ela tava decidida essa noite, e **eu** ia botar nela, engravidar ela, pra valer! esse era o **meu** plano! e depois os pais dela não iam poder dizer nada (...) (grifos nossos)

Todo o parágrafo de onde retiramos o trecho 8 é de grande dramaticidade porque nele Josemar fala abertamente sobre a grande pergunta do romance: ele havia ou não mantido relações sexuais com Maria da Glória? Transcrevemos o final desse parágrafo, importante porque relata a ocasião a que se refere no começo do romance, quando tentou manter relações sexuais com Maria da Glória e volta a se tratar em 3ª pessoa:

9.

(...) e então ela deixou também **eu** entrar, mas que então já bastava, se a pegasse outra vez comigo, dava todo o serviço pro pai. E isso foi obra tua, velha asquerosa! E **ele** falou pra Glória que ali mesmo ia trepar nela e ela disse que ele tinha que mudar e tornar-se bom (...) aí **ele** deu uma porrada daquelas nela, que é o que tem que fazer com vocês mulheres, putas e traidoras todas, e aí ela o que fez?, se pôs a chorar e depois falou que nunca ia vê-lo, e ela chorando dizia que ela que gostava **dele** mas **ele** não. E **ele** foi embora (...) (p. 195) (grifos nossos)

Parece que em um momento de grande emoção, o narrador-personagem “sai de si”, ainda que isso aqui na verdade signifique que ele “caia em si”, saia do mundo da imaginação e vá para o da sua realidade.

### 1.3.4. Epílogo

Por fim, tratemos do epílogo. Trazemos aqui algumas definições do termo por Reis e Lopes (*op. cit.*, pp. 120-121):

Como a etimologia do termo sugere (do gr. **epi**: “sobre”; **logos**: “discurso”), o **epílogo** é constituído por um capítulo ou comentário, normalmente breves, aludindo, no final da narrativa, ao destino das personagens mais destacadas da acção, depois de ocorrido o **desenlace**. (...) Em estreita conexão com os incidentes da intriga, a importância que ao epílogo pode ser atribuída, no plano operatório, orienta-se em dois sentidos: no **funcional**, tendo em atenção a sua articulação com os eventos da intriga e personagens que os interpretam, e no **semântico**, já que o **epílogo** pode revelar-se um espaço privilegiado de insinuações ideológicas, morais, éticas, etc.

E por Moisés (*op. cit.*, pp. 191-192):

(...) o epílogo do romance, iluminando e explicando a obra na sua totalidade, encerra-a por completo e não admite qualquer continuação: o epílogo, no caso, equivale ao derradeiro elo de uma corrente disposta em círculo.

Tais definições nos ajudarão a compreender o papel do epílogo de *Sangue de amor correspondido*. O primeiro parágrafo dessa parte está todo em discurso indireto e a narração é realizada no tempo da enunciação:

10.

Ele hoje de manhã não podia levantar, que ele quase não dormiu de noite, mas parado na porra deste ônibus não pode nem sequer dormir um bocado até chegar no Rio. Felizmente já nesta semana fica pronto a merda do banheiro com a merda de seus azulejos. E só falta colocar o espelho. Pelo menos ele vai poder se olhar um pouco, pra fazer a barba, porque não tem tempo nem pra isso, que com tanto trabalho e essa porra toda já nem se lembra do rosto que ele tem. Se estivesse sentado do lado da janelinha, ele se poderia ver no espelho. Às vezes se esquece de como é seu próprio rosto. (p. 199)

Vemos que o narrador-personagem admite sua condição real. É importante destacar a passagem em que diz que “às vezes se esquece de como é seu próprio rosto”, pois parece dizer que se esquece, na verdade, de como é sua própria realidade, que evita ver-se a si mesmo. No entanto, no parágrafo seguinte, retorna ao mundo imaginário e volta exatamente à primeira frase do romance:

- Qual foi a última vez que você me viu? (p. 199)

A essa frase, segue praticamente uma transcrição do primeiro capítulo com alguns cortes e alterações. Contudo, reaparece a mesma pergunta: teria ele mantido ou não relações sexuais com Maria da Glória? Ou seja, o romance parece ser uma obra circular, um contar e recontar, sempre a mesma história. Como é função do epílogo, esta parte da obra serve para mostrar o destino da personagem Josemar que parece ser o de dividir sua vida entre o real e seu mundo imaginário, fundado em seu passado.

#### 1.4. Por que este tipo de narrador?

Acreditamos que Puig, valendo-se desse narrador autodiegético, aproveitou-se no romance de aspectos do narrador heterodiegético, já que tratou a si mesmo em quase todo o relato na 3ª pessoa, e homodiegético, já que vimos que era na realidade um narrador-personagem. Causou, assim, efeitos de sentido desses dois tipos de narradores. Sendo o narrador de *Sangue de amor correspondido* também personagem, Puig pôde lançar mão de características do narrador homodiegético e, como desejava, aproximar-se da oralidade do PB. Como afirma Reyes (1984, p. 129), a narração homodiegética é:

*(...) un narrar desde adentro que necesariamente imitará los lenguajes interiores, las formas de decir y de ver que corresponden a la atmósfera, circunstancias y condiciones del mundo narrado. En las novelas y cuentos de narración homodiegética, el “demiurgo” del que habla Cortázar no impone su lenguaje o sus puntos de vista; “narración y acción son ahí una y la misma cosa”, son una misma cosa la voz del narrador, todo su sistema expresivo y toda la realidad creada por esa voz mediante ese sistema expresivo.*

Ou seja, um narrador homodiegético obriga uma aproximação à língua falada. Vejamos o que diz Alcoba (1999, p. 18) sobre essa modalidade:

*La inmediatez en el tiempo y en el espacio propia de la oralidad permiten la interacción entre los locutores o participantes en la comunicación. El hablante puede ver la reacción del oyente y modificar su texto o discurso según sea conveniente y, al mismo tiempo, el oyente puede guiar al hablante en la estructuración y producción de un discurso. Pero esa inmediatez comunicativa también obliga a quien habla a tener un gran control sobre su discurso, porque no puede borrar lo que ha dicho, aunque sí puede rectificar; e igualmente quien oye está obligado a percibir y procesar el texto oral en el momento en que se emite y tal como se emite.*

Como vimos, os narratários de Josemar, com suas intervenções, direcionam o relato. Eles fazem, realmente, com que o narrador retifique e reconstrua sua narrativa. Vale dizer,



atuam como os narratários em uma conversação da modalidade oral. Atentemos ao que diz Bastos (*apud* URBANO, 2000, p. 71): “Na narração oral, freqüentemente reproduzimos nossa fala e a fala de outras personagens sem nenhum aviso (às vezes imitamos sua voz e seu modo de falar, indicando que é o outro quem fala) e, permeando fatos, emitimos nossa opinião sobre estes”. É esse outro aspecto da língua falada que Puig incorporou ao romance com esse narrador. Ademais, o monólogo e o diálogo em discurso direto são modalidades que aproximam o discurso à oralidade, já que pressupõem a reprodução da fala, das personagens e do narrador-personagem, ou dos pensamentos do narrador-personagem.

Segundo Urbano (2000), o narrador homodiegético é mais complexo que o heterodiegético porque, além de narrar, também deve atuar como personagem. No entanto, o pesquisador deixa claro que não se trata de um narrador que se torna personagem, e sim do contrário: é uma personagem que ascende a narrador, o que a difere das demais personagens. Esse tipo de narrador concentra dois pontos de vista ao mesmo tempo: o de narrador, como o heterodiegético, e também o de personagem. Contudo, tal papel também lhe restringe o campo de visão e o acesso às informações e só lhe resta conjecturar acerca dos pensamentos das outras personagens.

Continuando com Urbano (1985), esse tipo de narrador pressupõe um desafio: ele deve ter a competência lingüística adequada ao nível sociocultural que o narrador-personagem encarna. A falha nesse aspecto incorreria na perda da verossimilhança e em conseqüente prejuízo à qualidade da obra. Como vimos, o autor implícito emerge em alguns momentos da história. Em *Sangue de amor correspondido*, não obstante, parece-nos que tais aparições não chegam a macular a verossimilhança da narrativa. Daremos continuidade a essa questão nos terceiro e quarto capítulo desta dissertação.

Pensando nas características heterodiegéticas do narrador de *Sangue de amor correspondido*, recorreremos novamente a Reis e Lopes (*op. cit.*) que falam sobre o aspecto “demiúrgico”, de quase total autoridade desse tipo de narrador. Vimos que no início do relato, o narrador apresentava uma postura efetivamente autoritária que, não obstante, foi gradualmente diminuindo ao longo da narrativa, à medida que as outras personagens iam se apoderando dos rumos da história. Esse posicionamento de onisciência do narrador

heterodiegético lhe dá também um caráter de neutralidade e objetividade que o narrador adquire tratando-se em 3ª pessoa.

Se voltarmos aos conceitos trabalhados na parte 1.2. desta dissertação, percebemos, por meio das estratégias utilizadas por Puig, que há realmente uma mudança de níveis nas vozes que falam (n)o romance. A perda de autoridade sobre a narrativa que sofre o narrador parece apontar essa mudança de nível. Assumindo-se como personagem, Josemar passa a encarnar a voz de interlocutário e não mais a de narrador, e conseqüentemente, perde o controle sobre a narrativa.

O narrador-personagem Josemar parece refletir uma atitude do próprio Puig. O escritor afirmou em diversas ocasiões o seu rechaço à autoridade de contar proveniente da sua insegurança para escrever em espanhol, o que o levou a transcrever, desde seus primeiros romances, vozes ouvidas de sua memória. Na realidade, não é isso o que faz Josemar? Considerando-se como um “ele” e desdobrando-se em outros, acreditamos poder afirmar que ele se exime da responsabilidade do relato.

## SEGUNDO CAPÍTULO

### 2. Em que “variante” do espanhol está baseado *Sangre de amor correspondido*?

*“Los escritores argentinos no hemos escrito como escribimos para demostrar, y demostrarnos, que somos argentinos. Hemos escrito, estamos escribiendo de cierto modo porque, dado que somos argentinos, no podemos escribir de otro”.*

(JORGE RIESTRA, 2006)

Como já dito anteriormente, acreditamos que Puig escreveu *Sangre de amor correspondido* para depois realizar a versão em espanhol, *Sangre de amor correspondido*. Pensamos que a versão em português está baseada no registro coloquial do dialeto popular do PB, e já apontamos, no primeiro capítulo, algumas características que corroboram essa nossa hipótese. Mas, e a versão em espanhol? Em que espanhol está baseada? Está baseada em que variante?

No primeiro capítulo, abordamos, também, a insegurança que Puig tinha em escrever em espanhol por não estar certo quanto a que variante seguir, bem como por estar havia muito tempo longe da “língua argentina viva”. Em função desses fatores, lançava mão da estratégia de escrever rememorando falas já antes ouvidas.

No entanto, deparamo-nos, no caso das obras que estamos aqui estudando, com um processo incomum. A primeira versão foi escrita em uma língua estrangeira, que o autor pouco dominava no momento da escritura, e a obra em espanhol é uma tradução, de maneira que o recurso da memória possivelmente ficou comprometido. Poderia o autor, na obra em espanhol, escrever com base em falas da sua memória, mesmo não sendo os personagens e o cenário argentinos? Falariam os personagens brasileiros de *Sangre de amor correspondido* como argentinos na obra em espanhol? Que estratégia utilizou o autor?

Acreditamos na hipótese de que Puig procurou adotar no texto em espanhol uma variante que seguisse um movimento de koinização, tema esse que vamos discutir mais adiante neste capítulo. Dissertaremos, primeiramente, acerca da nomenclatura Português Brasileiro e Espanhol. Em seguida, falaremos sobre o termo “língua estandar”, bem como

sobre “espanhol estândar” ou “neutro”, os termos comumente utilizados. Depois, veremos como toda essa discussão se aplica a *Sangre de amor correspondido*.

## **2.1. Português: brasileiro? Espanhol: argentino?**

Ao adotarmos as denominações português brasileiro e espanhol, as quais são comumente seguidas pelos demais pesquisadores da área, parece que pressupomos a existência de um português utilizado homogeneamente por todos os brasileiros em contraste com outro, o europeu, usado pelos portugueses, sem mencionar os demais países luso-falantes. Da mesma forma que, quando seguimos a denominação “espanhol”, o que se pressupõe é a existência de uma língua espanhola uniforme compartilhada por todos os países que têm o espanhol como língua oficial. Será tal raciocínio verdadeiro?

### **2.1.1. Português Brasileiro x Português Europeu**

Dediquemo-nos inicialmente ao caso do PB x PE (português europeu). Tal oposição parece indicar que o PB seria uma língua e o PE, outra. Existem diversas discussões sobre esse tema. Há linhas que consideram que se operou no Brasil uma crioulização do português falado em Portugal (GUY e ADOLPHO COELHO, *apud* TARALLO, 1993a), processo esse que estaria em regressão, ou seja, o PB estaria sofrendo uma descrioulização e reaproximando-se do PE. Outras defendem que o PB já é uma outra língua, derivada do português falado em Portugal na época da chegada dos portugueses no território que se tornaria o Brasil (TARALLO, 1993a, 1993b). Esta última linha crê que ambos os portugueses são igualmente vindos do português quinhentista, mas que seguiram derivas distintas a ponto de se tornarem línguas diferentes.

Seja qual for a linha focada, apontam-se no PB e no PE regularidades fonológicas e morfossintáticas particulares que fazem com se possa diferenciá-las. Bagno (2001), baseando-se nos estudos feitos por pesquisadores como Tarallo, elenca uma série de características que já definiriam o PB como outra língua. Começa sua discussão partindo do plano fonológico. De acordo com o autor, ambos os portugueses apresentam uma série de

sons e combinações de sons que os falantes do outro português desconhecem completamente.

Partindo para o campo sintático, o pesquisador relaciona os seguintes pontos como característicos do PB:

1. ergatividade presente em construções como “O carro está consertando”; “neste tipo de construção o sujeito do verbo é na verdade o objeto da ação praticada” (BAGNO, *op. cit.*, 169).
2. construções em que o verbo, na terceira pessoa do singular e desacompanhado de qualquer pronome, basta para indicar a indeterminação do sujeito, como em “Como faz para o suflê não murchar?” (exemplo de BAGNO, *op. cit.*, p. 169).
3. utilização do pronome “ele” como objeto direto;
4. uso diferenciado das formas de tratamento: em Portugal, se usa a forma de tratamento “você” como uma intermediária entre o “tu”, muito informal, e o par “senhor/senhora”, muito formal; já no Brasil, temos o par “senhor/senhora”, formal, e a forma “você”, informal, enquanto o uso do “tu” se restringe a regiões muito específicas do país e é quase sempre utilizado com formas verbais e pronominais da terceira pessoa. O autor destaca, também, o fato de que, do ponto de vista sintático, o “você” em Portugal é usado somente como sujeito, enquanto no Brasil essa forma de tratamento pode exercer também outras funções sintáticas, como de objeto indireto, por exemplo.

Tarallo (1993b, p. 70) enumera ainda outros traços regulares caracterizadores do PB:

1. a re-organização do sistema pronominal que teve como conseqüências mais importantes a implementação de objetos nulos no sistema brasileiro de um lado, e sujeitos lexicais mais freqüentes de outro (cf. Tarallo, 1983, 1985); 2. a mudança sintática ocorrida nas estratégias de relativização como conseqüência direta da mudança no sistema pronominal (cf. Tarallo, 1983, 1985); 3. a re-organização dos padrões sentenciais básicos (cf. Berlink, 1988, 1989) e, diretamente relacionado a esta ordem SVO rígida em estado de emergência à época, o enrijecimento do princípio de adjacência na marcação do acusativo (cf. Ramos, 1989, 1991); 4. e, finalmente, uma quarta mudança no sistema brasileiro, diretamente ligada às três anteriores, será apresentada como evidência cabal de que os dois sistemas continuam a distanciar-se um do outro: os padrões sentenciais em perguntas diretas e indiretas (cf. Duarte, 1991).

E, como fator definitivo para a diferenciação dos dois portugueses, Bagno lembra que:

(...) ainda que admitamos que tudo o que existe no português brasileiro também existe no de Portugal, isso não impede que haja diferenças profundas nos *usos* e nas *interpretações dos usos* que brasileiros e portugueses fazem dos recursos lingüísticos de que dispõem. (*op. cit.*, 2001, 168)

Os traços arrolados acima seriam classificados, de acordo com Fanjul (2004) como **objetivos**, havendo ainda os **subjativos**. Como afirma Hobsbawm (*apud* RAJAGOPALAN, 2003, p. 75), “(...) as identidades coletivas são sempre definidas de forma negativa. Nós nos reconhecemos enquanto ‘nós’ porque somos diferentes ‘deles’”. Desta maneira, pode-se apontar, como um traço subjativo de diferenciação entre os dois portugueses, uma identificação entre os falantes do PB de que falam de forma diferente da dos portugueses.

Ainda que se encontrem variações regionais dentro do Brasil e de Portugal, a junção dos traços regulares objetivos e subjativos expostos anteriormente leva a concluir em favor da existência de um português brasileiro e de outro europeu, não importando o fato de se considerar o PB como o resultado de um processo de crioulização e decrioulização, ou como uma língua distinta do PE.

## 2.2. Espanhol: unidade na diversidade?

Quando nos debruçamos sobre o caso do E, encontramos que “Nenhum dos traços estudados para o espanhol tem essa profundidade estrutural [a que diferencia o PB do PE], nem se apresenta regularmente em um país ou grupo de países diante de outros” (FANJUL, *op. cit.*, p. 6). E mais:

A realidade de qualquer traço léxico ou sintático na língua espanhola, se projetada num mapa, seria a de uma aparição irregular, intermitente e descontínua, com maior concentração em alguns territórios do que em outros, rara vez totalmente ausente, e com distribuições desiguais, dentro de uma mesma região, segundo estratos sociais, faixas etárias, etc. (FANJUL, *op. cit.*, p. 7)

De acordo com Rona (*apud* PÉREZ CHAVARRÍA, 2006), reconhecem-se, como traços comuns em todos os falantes americanos de espanhol, somente o seseo e a eliminação da oposição entre “*vosotros*” e “*ustedes*”. Essa diluição dos diversos traços da língua

espanhola por entre seus falantes faz com que não se possa afirmar, com base em características exclusivas e regularmente reconhecíveis, a existência de um espanhol específico de determinada área ou de outra.

Apesar dessa pouca regularidade, existe uma língua a qual se considera como “a língua espanhola”. Que língua é essa? Diante de toda essa variação, encontramos a recorrente expressão utilizada para referir-se ao espanhol: unidade na diversidade. O que significa esta unidade diante de tamanha diversidade?

Atentemos à seguinte afirmação de Rajagopalan (2002, p. 24):

Critérios formais e funcionais (e, portanto “puramente lingüísticos”) tais como semelhanças estruturais e inteligibilidade mútua mostram-se, como se sabe, lamentavelmente insuficientes quando se trata de distinguir uma língua de outra, especialmente se elas forem faladas em áreas geograficamente contíguas ou, pior ainda, em áreas indiscriminadamente disseminadas uma na outra.

O autor dá como um exemplo para essa sua afirmação o emblemático caso das línguas hindi e urdu faladas respectivamente na Índia e no Paquistão. Essas línguas apresentam aspectos estruturais muito semelhantes, e muitas vezes idênticos, a ponto de ser possível o estabelecimento de uma conversa entre dois falantes, cada um deles falando em cada uma dessas duas línguas, sem que um lingüista estudioso de ambas as línguas, que presencie tal conversação, consiga distinguir qual delas está sendo falada por cada um. No entanto, os falantes sustentariam que estavam usando seu idioma particular: um hindi e o outro urdu. De tal maneira que o autor defende que “A diferença entre essas línguas não é lingüística; é religiosa e geopolítica” (RAJAGOPALAN, *op. cit.*, p. 24).

Como apontamos anteriormente, existem critérios subjetivos que levam a caracterizar uma língua e que têm a ver com a identidade estabelecida entre os falantes. Assim sendo, não obstante a “diversidade” encontrada na materialidade das produções realizadas pelos hispano-falantes, está construída entre eles uma identidade de caráter subjetivo que faz com que se crie entre eles a idéia dessa “unidade”.

Contudo, diante da mencionada variedade sociocultural, regional e situacional, como já foi lembrado anteriormente, existe uma língua considerada como “a língua espanhola”. Vale portanto retomar a questão: que língua é essa? Encontramos

correntemente o uso da expressão “espanhol estândar”. Mas, o que é uma “língua estândar”? Existe um “espanhol estândar”? Como se definiria essa língua? Buscaremos responder essas perguntas a seguir.

### 2.2.1. Língua estândar

Vejamos algumas definições dadas por dois dicionários para o termo “estândar”:

S. m. 1. Modelo, padrão. Adj. 2 g. e 2 n. 2. Sem nenhuma característica especial; comum: um carro standard. (DICCIONÁRIO AURÉLIO SÉCULO XXI)

1. *adj. Se dice de lo que sirve como tipo, modelo, norma, patrón o referencia por ser corriente, de serie: un pantalón estándar; productos estándar.* 2. *m. Modelo o patrón: se rige por unos estándares normalizados. No varía en pl. También se escribe standard.* (DICCIONARIO ELMUNDO.ES)

E, para o verbo “estandardizar”:

[Do ingl. (to) standardize, pelo fr. standardiser.] V. t. d. 1. Padronizar (1). (DICCIONÁRIO AURÉLIO SÉCULO XXI)

tr. *Tipificar, ajustar o adaptar a un tipo, modelo o norma alguna cosa: el gobierno ha estandarizado los contratos; hemos estandarizado los tamaños de los sobres. Se conj. como cazar.* (DICCIONARIO ELMUNDO.ES)

Levando-se em consideração as definições transcritas acima, pode-se concluir que “estandardizar” é o processo de normatização de algo, e “estândar” seria um modelo, ou norma, adotado por ser o mais utilizado, o mais corrente, comum.

E “língua estândar”? O que seria uma “língua estândar”? Atentemos à seguinte definição sobre esse conceito:

*(...) aquella forma de lengua que se impone en un país dado, frente a las variedades sociales o locales. Es el medio de comunicación más adecuado que emplean comúnmente personas que son capaces de servirse de otras variedades. Se trata generalmente de la lengua escrita y propia de las relaciones oficiales. La difunden la escuela y los medios de comunicación (Dubois et. al. 1973: s.v. standard, traducción de Pascual y Prieto de los Mozos 1998:3). (apud DEMONTE BARRETO, 2001)*



Se pensarmos no caso do espanhol, encontramos na definição acima alguns pontos conflituosos: seria a língua estandar a falada em apenas um país? Seria a compartilhada por meio escrito e em relações oficiais? Seria ela a difundida pela escola? E pelos meios, estados e escolas de qual país?

Auroux em *O fato da gramatização* (1992) faz um elucidativo estudo sobre a **gramatização** e conseqüente **standardização** das línguas européias. Nesse artigo, o pesquisador relata como as línguas nacionais foram gramatizadas tendo como modelo descritivo a gramática latina. Segundo o autor, essa gramatização tinha como objetivo não somente tornar-se um procedimento de descrição, mas também uma técnica pedagógica de aprendizagem.

As línguas eram de origem expressas oralmente, mas, desde o século XIX, boa parte das européias apresentava-se também na modalidade escrita. Como bem declara Gnerre (2001, p. 7), “O passo fundamental na afirmação de uma variedade sobre a outra é sua associação à escrita e, conseqüentemente, sua transformação em uma variedade usada na transmissão de informações de ordem política e ‘cultural’”.

Foi no século XVI que se começou a gramatização das línguas européias, estruturada, como dissemos, com base na gramática latina. Com exceção do árabe e do hebreu, que já possuíam gramáticas autóctones, o processo de produção das gramáticas das demais línguas foi fruto de uma simples tradução da latina:

O papel do latim (cuja gramática serve de propedêutica para todos os cursos escolares) explica que a terminologia gramatical nos vernáculos se constitui por empréstimo opaco (adaptação pura e simples do termo latino), mais do que por empréstimo parafrástico (tradução de significação etimológica do termo latino correspondente), ainda que se possa também encontrar esporadicamente esta prática. (AUROUX, *op. cit.*, p. 45)

Esse processo de transferência do modelo latino coincide com a colonização do continente americano e, por isso, é simultâneo à descrição das línguas ameríndias. Assim, baseando-se na gramática latina, gramatizam-se as línguas européias e as do Novo Mundo quase que concomitantemente, no século XVI. E por que a coincidência temporal? Como dissemos, além de descrever, a gramatização tinha como objetivo ser uma técnica pedagógica que atendesse à necessidade de aprender uma língua estrangeira. Auroux (*op.*

*cit.*, p. 47) elenca uma série de fatores que geraram essa necessidade: 1. acesso a uma língua de administração; 2. acesso a um *corpus* de textos sagrados; 3. acesso a uma língua de cultura; 4. relações comerciais e políticas; 5. viagens (expedições militares, explorações); 6. implantação/exportação de uma doutrina religiosa; 7. colonização; 8. organizar e regular uma língua literária; 9. desenvolver uma política de expansão lingüística de uso interno ou externo.

Contudo, como fator mais importante está o que se percebe claramente na afirmação de Antonio de Nebrija, autor da primeira gramática de língua espanhola: “*siempre la lengua fue compañera del imperio*” (*apud* AUROUX, *op. cit.*, p. 49). Ou seja, a descrição e definição, tanto da língua dos povos colonizadores como dos colonizados, faziam parte do plano de dominação:

A expansão das nações acarreta indiscutivelmente uma situação de luta entre elas, o que se traduz, ao final, por uma concorrência, reforçada porque institucionalizada, entre as línguas. A velha correspondência *uma língua, uma nação*, tomando valor não mais pelo passado, mas pelo futuro, adquire um novo sentido: as nações transformadas, quando puderam, em estados, estes vão fazer da aprendizagem e do uso de *uma* língua oficial uma obrigação para os cidadãos. (AUROUX, *op. cit.*, p. 49)

Também sobre este tema, referindo-se especificamente ao caso da Espanha e de Portugal, Gnerre (*op. cit.*, p. 13) diz que:

A afirmação de uma variedade lingüística era (...) uma dupla afirmação de poder: em termos internos, em relação às outras variedades lingüísticas usadas na época que eram quase que automaticamente reduzidas a “dialetos” e, em termos externos, em relação às línguas dos povos que ficavam na área de influência colonial.

Outro fator que potencializou o processo de gramatização das línguas européias foi o aparecimento da imprensa. Antes desse invento, os escritos eram reproduzidos por meio de manuscritos, de modo que se dava margem a uma ampla variação ortográfica. Com o advento da imprensa, fez-se necessária a adoção de regras ortográficas, havendo assim uma standardização de cunho profissional: “(...) a difusão do livro impresso impõe, então, a constituição de um espaço ilimitado no qual cada idioma, liberado da variação geográfica, se torna isótopo” (AUROUX, *op. cit.*, p. 52).

Como já mencionamos no primeiro capítulo desta dissertação, os estudos sociolinguísticos nos mostram que as línguas possuem toda gama de variações socioculturais, situacionais e regionais. Assim sendo, com base em quais critérios se chega a definir uma variante estandar isótopa? De acordo com Demonte Barreto (*op. cit.*), os estandares apresentam como característica comum o fato de normalmente não se tratarem de uma variedade natural: são variedades impostas e estão associadas às variantes de prestígio que por sua vez estão relacionadas a fatores socioculturais, políticos e econômicos. Dessa forma, o critério para considerar-se o que é mais “neutro” é vertical: as variantes utilizadas por quem detém o poder são geralmente as julgadas mais “neutras”. Como afirma Gnerre (*op. cit.*, pp. 8-9):

A partir de uma determinada tradição cultural, foi extraída e definida uma variedade linguística usada (...) em grupos de poder, e tal variedade foi reproposta como algo central na identidade nacional, enquanto portadora de uma tradição e de uma cultura. Assim como o Estado e o poder são apresentados como entidades superiores e “neutras”, também o código aceito “oficialmente” pelo poder é apontado como neutro e superior, e todos os cidadãos têm que reproduzi-lo e entendê-lo nas relações com o poder.

Demonte Barreto (*op. cit.*) cita em seu artigo o caso emblemático da língua italiana. Após a unificação da Itália no fim do século XIX, dentre as diversas línguas existentes naquele território, o florentino foi escolhido como a oficial do novo país. Naquele momento, era uma língua somente escrita, que era ensinada na escola e que possuía prestígio cultural. Como era apenas escrita, com o passar do tempo e a convivência com outras línguas, a pronúncia do italiano foi se moldando. Na atualidade revela uma pronúncia “estandar” próxima à das cidades no norte da Itália, região economicamente mais avançada. Ou seja, vemos aqui claramente a atuação das variantes de prestígio na constituição de uma “língua estandar”.

### **2.2.2. Espanhol estandar?**

Em se tratando da língua espanhola, o que se poderia considerar como um “espanhol estandar”? Pode-se aplicar essa nomenclatura em seu caso? No início, a “estandardização” da língua espanhola era “monocêntrica”, sendo o seu centro de

irradiação a Espanha. Dessa maneira, era a variante europeia a tida como modelo, como explica Rivarola (2001):

*La codificación del español iniciada por Nebrija al filo de la Edad Moderna continuó por dos siglos de modo abundante y heterogéneo, y siguió teniendo un carácter individual. De modo general, se puede decir que este proceso codificador, y la reflexión metalingüística correspondiente, estuvieron referidos a las variedades peninsulares, particularmente a la discriminación, muchas veces polémica, de los usos cultos y de los modelos de lengua. Sólo con la creación de la Real Academia se inicia la codificación y normalización institucionalizada, proceso que, como consecuencia de factores históricos determinantes, era inevitable que siguiera teniendo un carácter monocéntrico, en el sentido de reconocerse un único centro como irradiador de norma, válido tanto para la Península cuanto para América.*

Rivarola (*op. cit.*) dá como exemplo desse monocentrismo e de sua manifestação na América o fato de as primeiras gramáticas elaboradas no Novo Mundo, como a de Andrés Bello, terem como modelo a variante peninsular.

Atualmente, o espanhol é “policêntrico”, coexistindo vários modelos lingüísticos de prestígio e que são, conseqüentemente, irradiadores de norma para um país ou região. Quando monocêntrico, afigurava-se mais simples definir um modelo de língua, um “espanhol estândar”. Porém, diante desta outra realidade lingüística policêntrica, como estabelecer um “estândar” da língua espanhola? Como afirma Rivarola (*op. cit.*):

*Cuántos y cuáles sean exactamente estos centros no se puede determinar hoy por hoy, pues falta la investigación empírica indispensable. Cabe advertir que, por la mayor parte estas normas son de carácter **subyacente**, para adaptar un término usado en la bibliografía especializada, es decir, que **no tienen una codificación explícita**, a pesar de lo cual son reconocidas como tales por los hablantes de las correspondientes variedades y tienen un **carácter implícitamente prescriptivo**. (grifos nossos)*

Vemos, por meio da citação acima, outra característica do chamado “espanhol estândar”, assim como os demais estândares, atualmente: não há uma descrição exata do que seja essa variante. Ela é um ideal de língua e, como tal, não chega a efetivar-se em parte alguma:

*(...) las lenguas estándares no suelen estar descritas en ninguna parte, ni nadie se atreve demasiado, al menos en este momento de corrección política, a pronunciarse sobre qué variedad geográfica o social ha de considerarse como más prestigiosa. (DEMONTE BARRETO, *op. cit.*)*

Encontramos, hoje, uma ampla bibliografia que trata do conceito de “espanhol estândar”. Apesar de não identificarmos em nenhuma obra uma descrição definitiva dessa pretensa variante, vigora um consenso de que ela existe e de que se revelaria principalmente por meio dos manuais de língua estrangeira e pelas traduções, sejam as publicadas em livros ou revistas, sejam as promovidas pelas dublagens e legendagens dos meios comunicação de massa. Mas poderíamos chamar esse espanhol de “estândar”?

### **2.2.3. Espanhol como koiné**

Com base nas discussões realizadas sobre “língua estândar”, acreditamos poder resumir suas diversas características nos seguintes pontos:

- variedade de prestígio;
- normatizada;
- difundida pela mídia e pela escola;
- pan-regional;
- controlada;
- ideal;
- imposta.

Vimos, por meio da discussão levantada nos dois últimos sub-capítulos, que o conceito de “língua estândar” se define pelas características expostas acima e que são elas sumamente contraditórias: é imposta, mas é um ideal; é normatizada, mas não se encontra descrita em nenhuma parte. Concluimos que, no caso do espanhol, o conceito de “língua estândar” não se aplica.

Patrícia Willson (2000) faz no artigo *Traducir lo nuevo* um estudo sobre as traduções realizadas na Argentina a partir da década de 30. Naquele momento, o parque editorial desse país teve seu mercado de leitores ampliado para os demais países da América Latina, bem como para a própria Espanha. De acordo com a autora, esse aumento do mercado foi devido a vários fatores, entre eles, ela destaca: a decadência do mercado editorial espanhol em função da Guerra Civil Espanhola e dos primeiros anos do franquismo; a profissionalização do escritor argentino; o terreno preparado pelas vanguardas portenhas da década de vinte; a mudança do público leitor. Em virtude dessa

ampliação de seu mercado, as editoras argentinas começam a adotar uma nova filosofia em suas traduções:

*Ese vasto público lector abarcaba hablantes de diversas variedades del español; para los traductores del Sur, la estrategia apta para superar esa diversidad es el recurso de una “koiné”, una lengua de validez panhispánica. Lengua cuidada y “neutra”, una “koiné” es de todos los lugares porque no es de ningún lugar. Suele obedecer a un imaginario del decoro en la expresión, como si el registro culto - o levemente arcaizante – salvara las diferencias locales. (op. cit., p. 9, grifos nossos)*

Deparamo-nos no trecho transcrito acima com a utilização do termo “koiné”. Esse conceito tem sua origem no “*koiné diálektos*”, uma língua utilizada na Grécia, formada pelo dialeto ático e jônico, entre outros, e empregada como “*lingua franca*” mediterrânea a partir do séc. IV a.C. Atualmente, esse termo é usado com a seguinte significação:

*(...) koiné es el resultado de la mezcla de subsistemas lingüísticos regionales o literarios. Suele servir como **lingua franca**<sup>3</sup> entre hablantes de diferentes variedades y se caracteriza por la mezcla de rasgos de esas variedades y más frecuentemente por la **reducción o simplificación** de sus elementos. (MEDINA LÓPEZ, 1997, p. 33)*

Contreras (2002) oferece também a seguinte definição de koiné:

*(...) la formalización de una peculiar situación de contacto antropolingüístico, caracterizada esencialmente por producirse entre lenguas muy cercanas o dialectos mutuamente inteligibles, considerados de igual prestigio por sus hablantes, ya sea por razones políticas o culturales, y vehículo de una identidad particular.*

Tendo em vista as caracterizações dadas anteriormente ao termo “língua estandar”, pensamos que ele não pode ser aplicado ao caso da língua espanhola. Acreditamos que o conceito de **koiné** reflete melhor a situação do espanhol, já que não há a possibilidade de definir **uma** língua estandar espanhola, em função do seu caráter policêntrico. Concordamos com o fato de que realmente se dá a busca por um espanhol que misture

---

<sup>3</sup> A língua espanhola pode ser considerada hoje em dia como uma “*lingua franca*” ou ainda uma “língua internacional”. Tais termos se referem a línguas que são utilizadas numa comunicação estabelecida entre falantes que possuem diferentes línguas maternas (BUSSMAN, 1996; CRYSTAL, 1994). Nos dias atuais, o inglês e o espanhol são as duas *linguas francas* mais usadas mundialmente. Como *linguas francas*, são ensinadas em diversos países como segunda língua. Assim sendo, essa busca por definir um “espanhol estandar” também está relacionada com a abrangência de seu ensino como língua estrangeira: que espanhol ensinar nos manuais de espanhol como língua estrangeira?

traços de diversas variantes e o rechaço das características que possam ser consideradas mais marcadamente como provenientes de uma variante específica. Esse fenômeno, como já dissemos, efetiva-se, em especial, nas traduções difundidas pelos meios de massa. No entanto, não há uma definição concreta do que seja essa variante. Ou seja, não se atendem aos pontos básicos da caracterização de “língua estandar”: a de ser normatizada, imposta, controlada.

Se pensarmos sobre esse espanhol dos meios de comunicação, vemos que ele se aproxima mais de uma koiné. De fato, revela-se uma língua derivada de uma mistura de traços de variedades diferentes da mesma língua, que provêm de dialetos cultos, de prestígio. Além disso, serve como *lingua franca* e podemos dizer que sofre uma “simplificação”, no sentido de que há uma seleção de seus traços, excluindo os julgados mais regionais.

Acreditamos que, na versão em espanhol da obra que estamos aqui estudando, houve um movimento particular de “koinização”. Procuraremos expor na continuação deste trabalho o movimento de koinização observável nas produções feitas em espanhol para em seguida dedicar-nos ao caso específico do nosso material de análise.

#### **2.2.4. A koinização do espanhol empregado nas produções literárias e nos meios de comunicação de massa<sup>4</sup>**

Em consonância com as pesquisas de Wilson mencionadas em 2.2.3, estão as realizadas por Carricaburo (1999). Esta estudiosa relata que, por volta dos anos 70, começa a haver uma diminuição do interesse pela literatura hispano-americana, coincidentemente com uma piora na situação econômica dos países hispano-americanos. Frente a essa

---

<sup>4</sup> Parece-nos relevante definir o termo “meios de comunicação de massa”. Segundo o *Dicionário de comunicação* de Rabaça e Barbosa (1999), esses meios de comunicação possuem as seguintes características:

- a) são operados por organizações amplas e complexas, envolvendo diversos profissionais, com diferentes habilidades;
- b) são capazes de difundir suas mensagens para milhares ou até milhões de pessoas, utilizando grandes recursos tecnológicos (os veículos de massa), sustentados pela economia de mercado (através da publicidade, principalmente);
- c) falam para uma audiência numerosa, heterogênea, dispersa geograficamente e anônima;
- d) e, principalmente, exercem uma comunicação de um só sentido, ainda que possuam algum sistema de feedback (índices de audiência, por exemplo).

conjuntura, os escritores começam a produzir uma literatura com vistas ao mercado espanhol. Dá-se início, então, a uma “estandardização”<sup>5</sup> da linguagem empregada pelos próprios escritores em suas obras literárias, contrariamente a um movimento anterior no qual se valorizavam as formas lingüísticas regionais. Além disso, a pesquisadora cita também como potencializador desse “espanhol estândar”, no que tange aos autores argentinos, o fato de muitos deles haverem se radicado em outros países, ocorrendo assim uma considerável perda da identidade idiomática rio-pratense<sup>6</sup>.

Pensamos poder afirmar que a preocupação quanto à adoção de um espanhol compreensível em e aceito por todos os países hispano-falantes se exacerbou em meados da década de 30, devido ao aparecimento do cinema falado, especialmente por parte das produtoras de Hollywood (DI DOMÉNICA, 2005). O primeiro recurso encontrado por essas produtoras, para venderem seus filmes ao promissor mercado hispânico, foi o uso de cartazes com traduções simultâneas. No entanto, essa não resultou ser a melhor saída em função do alto nível de analfabetismo daquela população. Propôs-se, então, fazer as tomadas dos filmes duas vezes: uma em inglês, outra em espanhol. Contudo, tampouco essa solução resolveu o problema, já que os atores não dominavam tão bem o idioma estrangeiro e as interpretações em espanhol resultavam inexpressivas. Por fim, chegou-se à solução atual: atores nativos da língua de chegada dublando as produções hollywoodianas.

Segundo Pérez Chavarría (2006), as primeiras dublagens feitas para televisão foram provavelmente realizadas em Porto Rico e Cuba (*Bonanza, Yo amo a Lucy*), mas os sotaques incomodavam os espectadores de outros países, chegando os diálogos a, algumas vezes, tornarem-se incompreensíveis. Já no final dos anos 60, era no México onde se faziam a maior parte das dublagens, que depois seriam distribuídas para os demais países hispânicos, graças à desenvolvida infraestrutura que possuía esse país em função do estágio em que, então, encontrava-se sua indústria cinematográfica. E foi no México, na cidade de

---

<sup>5</sup> Como afirmamos anteriormente, consideremos a variante veiculada nos meios de comunicação de massa, traduções, dublagens, manuais de espanhol como língua estrangeira e em alguns momentos da literatura, como uma **koiné**, sendo o termo “**koinização**” o “*proceso dinámico, normalmente de estabilización (regularización o acomodación lingüística) y mezcla de dialectos*” (MEDINA LÓPEZ, *op. cit.*, p. 33). No entanto, a maioria dos autores que consultamos utilizam os termos “espanhol neutro” ou “estândar”, e “neutralização” ou “estandarização”. Devido a isso, em muitos momentos empregaremos esses termos, mas os transcreveremos sempre entre aspas em virtude de nossa discordância quanto à sua aplicação no caso da língua espanhola.

<sup>6</sup> Sobre esse tema em Puig, ver sub-capítulo 1.1.1 desta dissertação.



Guadalajara, onde as produtoras de dublagem de Porto Rico, Miami e do próprio México entraram em acordo e institucionalizaram um “espanhol neutro” a ser utilizado nas dublagens (GÓMEZ FONT, 2005). Esse acordo determinava que os dubladores adotassem um espanhol que não fosse reconhecido como característico de nenhum lugar específico, fosse por traços lexicais, gramaticais ou pelo sotaque.

Nesse sentido, é interessante colocarmos o que relata Petrella (1997). Ela cita o emblemático caso de uma lei aprovada na Argentina em maio de 1986. Esta lei versa acerca desse pretensão espanhol para dublagens e legendagens de filmes e estabelece o seguinte:

*El doblaje deberá ser realizado en idioma castellano neutro, según su uso corriente en nuestro país, pero comprensible para todo el público de la América hispanohablante (...) Se entenderá por idioma castellano neutro al hablar puro, fonética, sintáctica y semánticamente, conocido y aceptado por todo el público hispanohablante, libre de modismos y expresiones idiomáticas de sectores. (apud PETRELLA, 1997, grifos nossos)*

E por que perseguir esse “espanhol neutro”? Essa busca tem objetivos marcadamente econômicos, já que quanto maior a abrangência do público da dublagem, maior o seu número de compradores. Como afirma Pérez Chavarría (*op. cit.*), o processo de dublagem é caro, e para que se torne lucrativo é necessária a venda a pelo menos oito países.

Não obstante, por meio da breve descrição oferecida pela lei argentina, não se chega a alcançar o que seria essa tal língua: afinal, o que é um falar puro? Essa lei não define quais seriam claramente as características desse espanhol. Propostas como essa, na verdade, tem um único efeito: eliminar os traços mais evidentes da variedade “local”, apenas aqueles que os próprios falantes dessa variedade reconhecem como próprios, quer dizer, os estereotípicos.

Por meio de uma investigação levada a cabo por Petrella (*op. cit.*) mediante entrevistas mantidas com diretores e tradutores de centros de dublagem argentinos, a autora descreve uma série de traços morfossintáticos, lexicais e semânticos que caracterizariam esse “espanhol neutro”. Ela conclui que os traços dessa variedade de espanhol:

*(...) no responden a una sola norma, sino a diferentes normas dialectales yuxtapuestas que no se atienen al uso, es decir, no contemplan la difusión de los fenómenos lingüísticos en áreas mayores con una norma panamericana subyacente. (op. cit., p. 6)*

Baseando-nos em Fontanella de Weimberg (*apud* FANJUL, 2004, p. 8), podemos afirmar que a conclusão de Petrella com referência a esse “espanhol neutro” é o resultado do já mencionado caráter policêntrico da língua espanhola.

Retomando os resultados da pesquisa de Petrella (*op. cit.*), observamos pontos intrigantes quanto ao caráter policêntrico no espanhol neutro das dublagens. A pesquisadora concluiu, quanto aos traços lexicais e semânticos, que a maioria deles seguiam as normas cultas madrilenha e mexicana. Esse resultado nos leva a inferir que, ainda que não imposto claramente, consideram-se as características dos centros hispano-falantes de maior prestígio como sendo a norma a ser seguida neste espanhol estândar, mesmo não sendo essas características as adotadas pela maior parte dos países hispânicos. Como explicar esse maior prestígio e conseqüente uso mais freqüente dos traços dessas duas variantes?

A presença de traços mexicanos não espanta. No México é feita boa parte das dublagens e legendagens dos filmes que são distribuídos aos países hispano-falantes. Conta a seu favor, também, sua alta relevância na história da América Latina. O México passou por uma rápida urbanização: oito anos após a conquista dos seus territórios, já possuía uma sede catedral; em 1535 começa a ser corte de vice-reis; em 1530 começa a ter imprensa, a primeira das Américas; e em 1553 inaugura sua universidade. Como afirma Fontanella de Weinberg (1992, p. 49), todas essas são as condições esperadas para que se desenvolvesse nesse país uma “variedade estândar de língua”.

No entanto, atentemos a esta afirmação de Lope de Blanch (*apud* UEDA, 1997):

*En conclusión, la norma castellana culta (madrileña, “académica”) tiene sobre cada una de las fragmentadas normas locales de Hispanoamérica la ventaja de su prestigio histórico, pero cuando la norma americana es general – común a todas las hablas prestigiosas del Nuevo Mundo -, su peso contrarresta plenamente esa prioridad de raigambre histórica. Y en tales ocasiones no existe ya una “norma hispánica” superior, un ideal de lengua común. Aunque muy reducidos en números, esos casos suponen un verdadero divorcio entre la norma castellana y la americana.*

O que expõe Lope de Blanch (*apud* UEDA, *op. cit.*) é que, entre as diversas variedades hispano-americanas, a madrilenha desfruta de maior prestígio e conseqüente “neutralidade”. Como declara Lapesa (*apud* UEDA, *op. cit.*):

*La norma de cada país hispanoamericano difiere de la de otros: Méjico no aceptaría la norma de la Argentina, ni viceversa; ni uno ni otro aceptarían la de Colombia; Venezuela, Ecuador, Perú, Chile, no se sienten con títulos inferiores. Ello hace que se mantenga la autoridad de la Academia Española como poder moderador neutral – mucho más respetado, como digo, en América que en España – con una condición: que considere tan valedero como el uso culto español el uso culto de cada país hispanoamericano.*

Contudo, esse movimento também é de mão dupla. Não obstante a autoridade de que goza a Real Academia Espanhola, no que se refere ao sotaque isso não se concretiza, pois, como afirma Pérez Chavarría (*op. cit.*), existe uma atitude de “menosprezo” frente às dublagens feitas com base no espanhol peninsular “(...) *porque por razones históricas esa forma de hablar podría considerzarse ‘colonizante’ y en nuestro país [México], por esteriotipo parece haber una tendencia a ver a los españoles como cerrados o ‘limitados’*”.

Quando não se trata de dublagens, encontramos dentre os programas de televisão e os filmes falados em espanhol uma atitude divergente dessa. Não se manifestava uma preocupação em elaborar esse tipo de produção com base num espanhol “neutro”, o que, efetivamente, não causava problemas de compreensão. Porém, Pérez Chavarría (*op. cit.*) reporta o caso de redes de televisão como Tele Uno, Univisión e CNN em espanhol que preferem o uso de um “espanhol estândar”, mas na voz de diferentes repórteres e atores latinos que misturam seus diferentes sotaques, ainda que suavizados.

Existem hoje em dia alguns projetos de pesquisa que buscam definir e estabelecer um “espanhol estândar”, como os levados a cabo pelo projeto VARILEX (*Variación Léxica del Español en el Mundo*), dirigido por Hiroto Ueda da Universidade de Tóquio, e pelo DIES-RTP, dirigido por Raúl Ávila do *El Colegio de México*. Esses projetos têm como finalidade fazer um levantamento das palavras mais utilizadas em espanhol, tendo como objeto de estudo os meios de comunicação. Com base nesse levantamento, tais projetos intentam fazer uma seleção lexical de um “espanhol estândar”. Dessa maneira, os diretores de tais projetos acreditam que não mais se privilegiaria uma ou outra variante em função de seu prestígio, mas, seguindo o critério por eles chamado de “demolingüístico”, seria o uso o verdadeiro fator determinante.

### **2.3. O Espanhol de *Sangre de amor correspondido***

Discutimos neste capítulo acerca do conceito de “língua estândar” e chegamos à conclusão de que o termo mais adequado a ser utilizado, no caso do espanhol, é o de koiné. Falamos, também, sobre este conceito no que se refere à língua espanhola, e em especial no que se refere à tradução. De acordo com o exposto, acreditamos poder afirmar que existe uma tradição no campo tradutório em espanhol quanto ao emprego de uma koiné dessa língua. Como expressamos no início deste capítulo, pensamos que Puig em *Sangre de amor correspondido* parece incluir-se dentro deste movimento de koinização, ainda que de uma forma bastante singular. Pretendemos mostrar agora, com base no texto em espanhol, como se realiza essa busca. Deteremos nosso foco de análise sobre dois aspectos específicos: o do nível lexical e o da presença/ ausência do “voseo” na obra em espanhol.

#### **2.3.1. O léxico de *Sangre de amor correspondido***

##### **2.3.1.1. O léxico de *Sangre de amor correspondido* como uma koiné**

Atentemos à seguinte afirmação de Possenti (1993, p. 118)

(...) a ordem e o **léxico**, marcadores do ponto de vista do locutor, mais do que, ou pelo menos tanto quanto a informação enquanto tal veiculada sobre o fato ou uma cena, não podem ser desprezados. Neste nível, estes são os fatores constitutivos do estilo (das sentenças) e, em meu ponto de vista, não existe neutralidade de transformação ou de ordenação diversa (segundo a teoria que se adote), pois não se aceita aqui a hipótese de que existem duas maneiras de dizer a mesma coisa. (grifo nosso)

Coincidimos com o pesquisador em sua idéia de que a forma está estreitamente relacionada ao efeito de sentido que se quer alcançar num texto: diante de tantas palavras, por que se escolhe uma e não outra das tantas existentes? Não julgamos que essas escolhas sejam aleatórias. Seguindo tal raciocínio, selecionamos abaixo algumas palavras que acreditamos demonstrar a busca de Puig por um vocabulário que não evidenciasse uma

ligação com o léxico rio-pratense, vocabulário da região de origem do autor<sup>7</sup>, mas que também não fizesse ênfase na diferenciação do mesmo:

1. *Fueron el **automóvil**, en esa época él tenía un Maverick (...)* (p. 9)
2. *Así se apareció por allá, con aquel **coche** ¿no?* (p. 41)
3. *“Ahora estás hecho un melenudo, un playboy fuera de serie, te vas a voltear todas las **muchachas**”.* (p. 43)
4. *(...) usted tiene un **montonal** de mujeres (...)*. (p. 82)
5. *(...) al borde de la cama, en el suelo, parados, el asunto era **jinetear**.* (p. 92)
6. *(...) se durmió todo el viaje en el **ómnibus**.* (p. 96)
7. *(...) así no te quedabas sin **dinero**, ¿verdad?* (p. 96)
8. *(...) y ella te estaba siempre provocando, para ir detrás de los **árboles frutales**.* (p. 188)

Analiseemos os exemplos transcritos acima. Para o exemplo 4, o DLE dá esta única definição:

*m. Méx. montón (número considerable).*

No mesmo dicionário, no que se refere ao exemplo 5, a definição que mais se aproxima ao sentido da palavra no trecho selecionado é a concepção de número 6:

*intr. Cuba. Dicho de una mujer: Ejercer la prostitución con clientes extranjeros.*

---

<sup>7</sup> Apoiar-nos-emos em alguns dicionários e utilizaremos as seguintes abreviaturas quando nos referirmos a eles: MM (*María Moliner*); CL (*Clave*); DEA (*Diccionario del español de América*); DLE (*Diccionario de la lengua española en línea*); DEM (*Diccionario Elmundo.es*); LUF (*Diccionario de voces lunfardas y vulgares*). Todos os grifos são nossos.

Vemos, por meio desses exemplos, a escolha de algumas palavras utilizadas em regiões determinadas, porém, não na região de origem do autor. No caso do exemplo 4, vale a pena lembrar que Puig morou durante algum tempo no México antes de morar na cidade do Rio de Janeiro, de tal maneira que a palavra “*montonal*” pode estar relacionada a esse período de moradia naquele país.

Nos demais casos, havia uma variada possibilidade de escolhas lexicais que também poderiam estar relacionadas a determinadas regiões hispano-falantes, o que não aconteceu. Para “*automóvil*” ou “*coche*”, poderíamos encontrar “*carro*” ou “*auto*”, sendo esta última a mais comum na Argentina<sup>8</sup>:

DEM: *Auto. m. abrev. de automóvil: compró un auto de segunda mano. Se usa más en América.*

Para “*ómnibus*”, há “*autobús*”, “*bus*”, “*buseta*”, “*guagua*”, “*camión*” e, a mais esperada na região do autor, “*colectivo*”:

MM: *Colectivo. (Arg., Par.) m. Autobús.*

Para “*dinero*”, levando-se em conta que o registro e dialeto nos quais está calcado o romance, seria esperado que se usasse alguma das tantas gírias existentes, como “*plata*”, a mais comumente utilizada na região de origem do autor:

MM: *2. Dinero en monedas de plata: ‘Pagar en plata’. (inf.; más frecuente en Hispanoam.) Dinero en general, o riqueza.*

Pensamos que os exemplos selecionados evidenciam que Puig optou por palavras que podem ser encontradas em qualquer país hispano-falante, sem que pudessem estar

---

<sup>8</sup> Realizamos um levantamento no *site* de busca Google em 15/06/2006 com o objetivo de encontrar *sites* pertencentes ao domínio .ar, ou seja, de origem argentina, onde aparecessem a palavra “*auto*” e a palavra “*coche*”. Com o primeiro vocábulo, encontramos 2.040.000 *sites*, enquanto com o segundo havia 484.000. Como não fizemos uma pesquisa mais minuciosa, não podemos afirmar que todos eles estavam relacionados ao contexto automobilístico. Contudo, acreditamos que a grande diferença numérica é sumamente relevante e pode ser considerada como uma demonstração da preferência do uso da palavra “*auto*” em lugar de “*coche*” na Argentina.

relacionadas a uma região determinada, que podem ser utilizadas na Argentina, mas não somente neste país. Nesse mesmo sentido, prestemos a atenção especial ao seguinte caso:

9.

Aí quando vem a chuva, o filho no Rio não vê nada, olha pra cima, é só ver cair água e tal, entre aqueles prédios altos, atrapalha tudo, o tráfico fica do caralho, mas pro pessoal da roça é ótimo quando chove, tá claro? Pra eles se chovesse o ano todo era ótimo, aí dava alimento, dava maçã, uva, banana, essas coisas assim, arroz, feijão. (p. 165)

*Si llueve, cuando el hijo va a trabajar por los barrios con edificios altos de Río de Janeiro, el tráfico se pone del carajo, pero en las chacras todo el mundo se pone contento, porque la lluvia da manzanas, uva, banana, arroz.* (p. 172)

Ao compararmos o par de trechos referentes à mesma passagem transcritos acima, vemos que houve na versão em espanhol a elipse da palavra referente a “feijão”. Vale a pena recordar que, como já afirmamos no primeiro capítulo desta dissertação, consideramos como sendo a versão em português a realizada primeiramente. Assim sendo, pensamos que essa omissão tem a ver com o fato de que a escolha de uma palavra em espanhol para denominar essa leguminosa traria em si necessariamente a referência a alguma região hispano-falante: (*Esp.*) *judía, habichuela*; (*Amer.*) *frijol, fréjol*; (*Arg.*) *poroto* (FLAVIAN, 1994).

Julgamos poder defender que os exemplos selecionados neste sub-capítulo corroboram nossa hipótese de o autor haver seguido um movimento singular de koinização na versão de sua obra em espanhol, optando por palavras que não carregassem marcas de regionalismos, em especial as que pudessem ser associadas à Argentina, mas também evitando as que seriam claramente não rio-pratenses.

### **2.3.1.2. O léxico de *Sangre de amor correspondido* com marcas regionais**

Apesar de toda a discussão levantada acerca da koiné do espanhol e de havermos discutido a ausência de traços regulares específicos de determinada região hispano-falante, existem certas características que, mesmo não sendo encontradas somente em um país determinado, de se estenderem para além de uma determinada fronteira, são característicos de certas regiões, como se vê bem claramente no caso do léxico.

Como abordamos no sub-capítulo anterior, acreditamos que Puig buscou eximir seu texto de marcas regionais no que se refere ao léxico. No entanto, até que ponto pode um autor, escrevendo em sua língua materna, desviar-se do léxico de sua região? Se pensarmos no caso específico do autor que estudamos aqui, cuja produção está tão calcada na oralidade, seria tal intento possível?

Selecionamos algumas ocorrências de vocábulos que são comumente utilizados na região da Argentina ou da América do Sul. Para comprovar essa tese, baseamo-nos nas informações oferecidas por alguns dicionários<sup>9</sup>:

10. *También había otros lugares para ir noviar, estaba la **pileta de natación**, para unos señores baños, y la cascada.* (p. 10)

CL: (**pileta de natación**), en zonas del español meridional, piscina.

DEM 6. f. *Arg., Bol. y Ur.* piscina (estanque para la natación).

11. *Pero al irse vio a otra mujer esperando, en la **vereda** de enfrente.* (p. 16)

CL: 2. en zonas del español meridional, acera.

DEA: 1. f. *Cub., Sur., acera de las calles.*

MM: 3. (*Am. S*) \*Acera

12. (...) *cuando dieron las tres él se estaba yendo, para la **cancha de fútbol** (...)* (p. 18)

DEA: 1. (voz quichua, “lugar abierto”) f. *Amé.* Lugar despejado propio para competencias deportivas.

MM: (*Ch., Perú, R. Pl.*) DEP. Campo de fútbol

13. *La misma **trusa** chiquita de la misma marca que usaban todas del pueblo.* (p.22)

MM: 2. (*Arg., Peru; sing. o pl.*) \*Braga (prenda interior femenina)

14. (...) *el padre tenía bueyes, terneros, caballos, **chanchos**, gallinas, gallinetas, perros.* (p. 28)

MM: 1. (*Hispan.*) n. \*Cerdo

CL: en zonas del español meridional, cerdo.

15. *Ahí él **agarró** el montón de ropa sucia y el hermano mayor (...)* (p. 31)

DEA: tr. *Arg.* Asir, tomar, coger, pillar, emprender, contraer.

---

<sup>9</sup> Ver nota 7.



16. *Compró un Gordini en aquella época, por poca **plata**.* (p. 41)

MM: 2. *Dinero en monedas de plata: 'Pagar en plata'. (inf.; más frecuente en Hispanoam.) Dinero en general, o riqueza.*

17. *“¡Vio qué cosa, **vieja!** vio qué cosa ¿no? Increíble, **vieja** de tal por cual, pero la perdono” (...)* (p. 42)

DEA: **Arg.**, **Cub.**, **Chi.**, **Pue.** *Manera de referirse a los padres por parte de los muchachos en conversaciones amistosas.*

18. *Con la boca muerde, los dientes como dos ganchos, no hay quien **se zafe**.* (p. 78)

DEA: 4. **Arg.**, **Chi.**, **Méx.**, **Par.**, **Per.:** *Escaparse, evadirse.* 5. *Quedar exento o libre de una obligación.*

19. (...) *con ese viejo que te pidió un favor, que le destapas la **pileta de la cocina**.* (p. 78)

DLE: 4. *f. And., Can., **Arg.**, Par. y Ur. Pila de cocina o de lavar.*

20. *Pero el viejo entró con las botas puestas, y el piso de la casa era de mosaico y hacía un ruido **bárbaro**.* (p. 91)

DEA: **Arg.**, **Uru.** 1. *Se dice algo admirable o asombroso o que está muy bien.* 2. **Arg.**, **Par.**, **Uru.** *Grande, excesivo. Extraordinario.*

21. *Pero él venía lleno de **bronca** por muchas cosas (...)* (p. 92)

CL: 7. *En zonas del español meridional, rabia.*

22. *¿Y para qué va a dejar estas cuatro o cinco **papas** en el plato? ¡al buche!* (p. 148)

MM: *(del quechua “papa”) 1. (And., Can., **Hispan.**) f. \*Patata.*

23. *Y él le pidió que le dejara la foto, pero si se olvida que se la lleve **nomás**, él no va a andar rogando nada.* (p. 194)

LUF: *m. adv. Nada más, sin ir más lejos; no más.*

As palavras selecionadas acima são empregadas no romance em mais de uma ocasião. Acreditamos que com uma análise mais exaustiva poderíamos encontrar na obra muitas outras relacionadas ao léxico utilizado na região do Rio da Prata ou na América do

Sul. No entanto, pensamos que a seleção realizada já evidencia a impossibilidade de que a produção saísse absolutamente isenta de marcas lexicais regionais.

## 2.3.2. A presença/ausência do “voseo” na versão em espanhol

### 2.3.2.1. O “voseo” na Argentina

Dentre os traços mais característicos do espanhol falado na Argentina está o “voseo”. O “voseo” é uma forma de tratamento informal de segunda pessoa adotado em algumas regiões da América Latina, sendo que, na Argentina, ela praticamente substituiu o tratamento de “tú”: *“Este país [Argentina] se caracteriza lingüísticamente en la actualidad porque el voseo pertenece a la norma culta. Prácticamente en la lengua oral su empleo es absoluto”* (CARRICABURO, 1999, p. 30).

Em artigo publicado em 1941, Frida Weber (*apud* CARRICABURO, *op. cit.*, p. 30) apontava que o uso do “vos” se estendia a todas as classes sociais, porém realizava-se somente *“entre quienes tienen confianza, entre iguales y de superior a inferior, en este caso con el doble valor de destacador de distancia o con tono protector, cariñoso”*. Essa pesquisadora destaca, também, o fato de que, naquele momento, era o “tú” a forma de tratamento que o Conselho Nacional de Educação da Argentina indicava para ser ensinado e empregado pelos professores ao dirigir-se aos seus alunos, dando origem a que existisse no uso coloquial na verdade três formas de tratamento: o “vos”, informal, o “usted”, formal, e o “tú” como uma forma intermediária entre as duas.

Carricaburo (*op. cit.*) aponta que na atualidade o “tú” desapareceu na Argentina como forma de tratamento informal, ainda que as crianças saibam utilizá-lo em função do contato que mantêm com meios de comunicação em massa, os quais difundem outras variantes do espanhol<sup>10</sup>. Segundo essa pesquisadora, na Argentina:

*(...) con respecto al tú la invasión del vos ha sido completa. La escuela ha dejado de ser centro irradiante de la segunda persona del singular. Las maestras ya no son obligadas a tratar de tú a sus alumnos y el vos no es sólo habitual en la literatura infantil, sino que también se utiliza en los libros escolares de lectura. La menor cantidad de inmigrantes*

---

<sup>10</sup> Carricaburo (1997, p. 27) fala sobre um “tú ficcional” na Argentina por estar associado à ficção ou ao que seja alheio à Argentina: *“El niño argentino suele utilizar el tuteo e incluso el futuro sintético durante el juego. Igualmente los adolescentes relacionan el tuteo con los teleteatros, ya sean de otros países americanos o grabados en la Argentina y que a través del “tú” quieren captar un mercado más amplio”*.

*españoles asimismo ha incidido en la pérdida del tú. (...) Prácticamente nadie emplea hoy el tú en el lenguaje cotidiano. Y es que el vos es algo más que la norma culta, es la norma general en casi toda la República.* (CARRICABURO, *op. cit.*, pp. 32-33)

Quanto à extensão geográfica do “voseo” na Argentina, segundo Carricaburo (*op. cit.*), somente na Patagônia e na Terra do Fogo pode-se encontrar a coexistência do “tuteo” com o “voseo”. Também na região de Santiago del Estero, encontra-se o “voseo” pronominal, mas com a flexão verbal do “tuteo”.

Como dissemos, pode-se encontrar o “voseo” em diversas regiões da América Latina, porém não se realizando da mesma maneira. Na Argentina, ocorre o “voseo” denominado “tipo argentino”, ou tipo II para o pesquisador Rona (*apud* CARRICABURO, *op. cit.*, p. 40). Nessa classe de “voseo” argentino, a diferença entre os usos dos verbos e dos pronomes entre o “tú” e o “vos” é evidente apenas nos seguintes casos:

- no uso do pronome sujeito (“vos” x “tú”);
- no Presente do Indicativo (por exemplo: “trabajás” x “trabajas”, “comés” x “comes”, “partís” x “partes”, “tenés” x “tienes”), exceto o verbo “estar”, que tem a mesma forma do “tú” (“estás”);
- no Imperativo Afirmativo (por exemplo: “trabajá” x “trabaja”, “come” x “come”, “partí” x “parte”, “decí” / “dí”), exceto o verbo “estar” que tem a mesma forma do “tú” (“está”);
- nos pronomes complemento de preposição (por exemplo: “contigo” x “con vos”, “para tí” x “para vos”, “por tí” x “por vos”).

Em todos os outros tempos verbais, bem como no oblíquo “te” e nos possessivos “tu” e “tuyo”, as duas formas de tratamento não apresentam diferenciação.

### **2.3.2.2. O “voseo” na literatura argentina**

Identificamos em escritores argentinos, como Cortázar e Borges, o uso corrente do “voseo” em suas obras, no entanto, como já discutimos anteriormente baseados em Carricaburo (*op. cit.*), na literatura do chamado “pós-boom”, tal uso começa a decair. A autora cita o que aconteceu no caso da tradução, fato importante para nossa pesquisa.

Novamente em consonância com as afirmações de Willson citadas anteriormente, Carricaburo diz que no campo da tradução houve uma tendência à utilização de um “espanhol estândar” que permitisse a venda das obras traduzidas ao maior número possível de países. Esta autora diz também que, durante os anos 60, as traduções argentinas de romances policiais lançavam mão do lunfardo e de gírias rio-pratenses, fato esse que já não ocorre mais, nem mesmo nas traduções de romances policiais.

### 2.3.2.3. O “voseo” na obra de Puig

Carricaburo (*op. cit.*) também estuda a obra de Puig, no que tange ao uso do “voseo”. A pesquisadora faz um levantamento quanto ao emprego do “voseo” nos romances de Manuel Puig e mostra que não há uma constante numérica quanto ao uso dessa forma de tratamento nas obras do autor. Tal inconstância se deveria ao fato de que a opção com relação à utilização de “tú” ou de “vos” não é aleatória.

Carricaburo começa sua análise pelo primeiro romance do autor, *La traición de Rita Hayworth*. Neste romance, o “tú” é utilizado na fala de personagens espanhóis, em diálogos cinematográficos ou nos escritos da personagem Esther, que deseja escrever empregando uma linguagem que se aproximasse ao que considerava ser um discurso literário. O “voseo” corresponde ao modo realista pela qual se expressam as personagens, de tal maneira que é a forma de tratamento predominante do romance.

Este também é o caso de *Boquitas Pintadas*, segundo romance do autor. Aqui também o uso do “tuteo” se restringe a situações bem determinadas, como quando lança mão do discurso de radionovelas, letras de bolero, orações religiosas ou cartas de conselheiras sentimentais de revistas femininas. Carricaburo chama a atenção para o monólogo da personagem Nené. Nessa passagem, há uma mescla entre o “tuteo” e o “voseo”. O primeiro é utilizado quando a personagem se dirige a Deus ou ao falecido ex-namorado. De acordo com a pesquisadora, o “tuteo” seria um indicador da falsidade desse monólogo.

*Buenos Aires Affair* segue a mesma estrutura dos romances anteriores no que se refere ao emprego do “tuteo”: este surge apenas em inserções de outros discursos, como

epígrafes ou os monólogos que a personagem Gladys constrói durante suas experiências sexuais.

Quanto ao romance seguinte, *El beso de la mujer araña*, pode-se dizer que segue as mesmas estratégias dos anteriores no que tange à utilização das formas de tratamento. Contudo, como a utilização dos discursos provenientes do cinema e do bolero já não se trata apenas de inserções na narração, mas parte da própria estrutura do romance. O número de usos de “tú” é consideravelmente maior do que nos romances anteriores, pois nesses discursos é que aparecem as formas tuteantes.

Com *Púbis Angelical* começa o ciclo dos romances de Puig escritos fora da Argentina. Além disso, a própria história transcorre fora do país de origem do escritor, no México. Neste romance, as formas de tratamento servem para caracterizar a origem das personagens: os mexicanos usam “tú”, enquanto os rio-pretenses usam “vos”.

*Maldición eterna a quien lea estas páginas*, como já informamos no primeiro capítulo desta dissertação, foi um romance escrito originariamente em inglês, durante a estada de Puig em Nova York, para depois ser traduzido pelo próprio autor à sua língua materna. A versão em espanhol, segundo Carricaburo, não apresenta nenhum uso de “vos”.

Seu último romance, *Cae la noche tropical*, foi escrito quando Puig vivia no Rio de Janeiro. As personagens principais são duas senhoras, ambas com idade por volta dos 80 anos. Puig decidiu-se por essas personagens porque, segundo ele, devido ao longo período em que se encontrava afastado da Argentina, já não se considerava capaz de utilizar personagens argentinos jovens, pois não saberia mais como eles falariam (*apud* CARRICABURO, *op. cit.*). Em função disso, resolveu criar duas personagens anciãs seguindo a estratégia de rememorar as falas de suas tias. Aqui, utiliza muito pouco as formas tuteantes: não há nenhuma forma pronominal de “tú” e escassos exemplos no caso dos registros verbais.

*Sangre de amor correspondido* foi escrito no período transcorrido entre a composição dos dois últimos romances citados. Analisaremos a seguir, os seus caso específico quanto ao “voseo”.

#### 2.3.2.4. O “voseo”/ “tuteo” em *Sangre de amor correspondido*

Como acabamos de ver no sub-capítulo anterior, o uso do “voseo” está presente em quase todos os romances de Puig e não é aleatório, mas serve sempre como caracterizador: inserção de discursos não literários, como os do cinema, dos boleros, dos tangos ou folhetinescos, ou ainda caracterização de personagens argentinos em contraste com outros estrangeiros. Vimos, também, que no romance *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, segundo Carricaburo (*op. cit.*), não há o uso de “vos” em nenhum momento na versão em espanhol do original em inglês. Sabemos que *Sangre de amor correspondido* teve um processo de feitura semelhante ao daquela obra, ou seja, foi escrito primeiramente numa língua estrangeira ao autor para em seguida ser traduzida ao espanhol. Como se dá, então, o uso desta forma de tratamento tão característica do espanhol utilizado na Argentina nesta obra? Foi, como no romance escrito originariamente em inglês, completamente abolido da versão em espanhol?

Encontramos em *Sangre de amor correspondido* a utilização de estratégias pelas quais Puig se esquivava do uso das formas marcadas do “voseo” do espanhol da Argentina, ou seja, evita os pronomes sujeitos, o Imperativo Afirmativo, o Presente do Indicativo e os pronomes complemento de preposição. Ele fez uso apenas de formas verbais e pronominais que possuem a mesma forma tanto para “tú” como para “vos”, de maneira que não se pudesse definir claramente qual a forma de tratamento que estava sendo empregada. Vejamos a seguir alguns exemplos dessas estratégias<sup>11</sup>:

24. Imperativo Afirmativo com forma de 2ª pessoa em tratamento de “você” em português; perífrase impessoal “haber + que” e construção impessoal com “se puede” em espanhol:

“**Fecha** os olhos, coloca as duas mãos sobre seus olhos e **me procura**”. (p. 57)

“**Hay que cerrar los ojos, taparse los ojos con las manos, y después se puede empezar a buscar al que está escondido**”. (p. 60)

---

<sup>11</sup> Todos os grifos são nossos.

25. Imperativo Afirmativo com forma de 2ª pessoa em tratamento de “você” em português; mudança para a forma de tratamento “*usted*” em espanhol:

**Você está** acostumado a ir pra cama sem comer (...) **Foda-se** e **cale** a boca, porra! **vá, vá** dar uma olhada nessa porta, pra ver se está bem fechada, e na janela, **dê** uma olhada na tranca, que hoje aqui não entra ninguém. (p. 130)

*Ya **estás** acostumbrado a irte a dormir sin comer (...) ¡**Jódase** y **cállese**, mierda! Y **vaya** a revisar esta puerta, a ver si está bien cerrada, y la ventana, **revise** la tranca, que acá hoy no entra nadie.* (p.134-135)

26. Imperativo Afirmativo com forma de segunda pessoa em tratamento de “você” em português; uso de verbos *dicendi* em espanhol:

**Jure** me dizer a verdade, eu lhe peço. (p. 113)

***Te pido que jures** decirme la verdad.* (p. 117)

27. Imperativo Afirmativo em tratamento de “você” em português; uso de outro modo e tempo verbal em espanhol:

**Se levante!** Não quero ouvir nem uma palavra sua. (p. 57)

*¡Todavía no **te has levantado!** No quiero oír más una palabra tuya.* (p. 60)

28. Perífrase “ter + que” em português; perífrase impessoal “*haber + que*” em espanhol:

(...) você **tem que dizer** a verdade, embora isso lhe faça doer. (p. 149)

(...) ***hay que decir** la verdad, aunque te joda.* (p. 155)

29. Presente do Indicativo em tratamento de “você” em português; construção com verbo “*estar*” em espanhol:

“Ah, você não quer sair por causa das mulheres que estão passeando por aí (...)”. (p. 101)

“¡Ah, *estás escondido por todas esas mujeres que andan paseando por ahí!*”. (p. 104)

30. Presente do Indicativo em tratamento de “você” em português; mudança de modo em espanhol:

“Aquela outra garota me dá o que você não me dá, você **tem** mas não me dá”. (p. 77)

“*La Azucena me da lo nunca me diste, no porque no **tengas**, sino porque nunca me quisiste dar*”. (p. 81)

31. Presente do Indicativo em tratamento de “tu + 3ª pessoa” em português; forma de tratamento “*usted*” em espanhol:

(...) **tu tem** uma porrada de mulher aí (...). (p. 78)

(...) ***usted tiene un montón de mujeres*** (...). (p. 82)

32. Presente do Indicativo em tratamento de “tu + 3ª pessoa” em português; “*haber + que*” em espanhol:

“Pô, Josemar! Como é que **tu consegue** ter mulher assim?”. (p. 98)

“¡Eh, Josemar! ¿cómo **hay que hacer** para tener tantas mujeres?”. (p. 101)

33. Construção condicional com Futuro do Subjuntivo com a forma de tratamento “você” em português; construção condicional com verbo “*estar*” em espanhol:

“Olha, filha, eu não agüento mais, se você **quiser** botar as cartas na mesa (...)”. (p. 45)

“*Yo no aguanto más así, si **estás dispuesta a colocar las cartas sobre la mesa** (...)*”. (p. 47)

34. Forma de tratamento “você” em português; uso de expressão com substantivo em espanhol:

“Pô, **você** hein! se esconde tão bem!”. (p. 57)

“¡Ay, **qué tipo este!** ¡qué bien que se sabe esconder!” (p. 61)

35. Uso de “você” em posição de objeto indireto precedido pela preposição “contra” em português; uso de pronome possessivo como complemento da preposição em espanhol:

Você era um roceiro que não tinha nada, por que então todos contra **você**? (p. 78)

*Eras un chacarero que no tenía nada ¿por qué todos en contra **tuyo**?* (p. 82-83)

36. Uso de pronome sujeito “tu” em português; omissão do pronome sujeito em espanhol:

“**Tu** vai levar, a vaca não pega ninguém”. (p. 31)

“*No, vas a obedecer, la vaca no ataca a nadie*”. (p. 31)



37. Uso de “contigo” como objeto indireto em português; uso de pronome átono em espanhol:

“Olha minha filha aí, eu preciso falar **contigo**”. (p. 41)

“*M’hijita, no te vayas, tengo que **hablarte** de algo*”. (p. 43)

38. Uso de “contigo” como objeto indireto; omissão dessa estrutura em espanhol:

“Hoje eu vou dormir **contigo** na tua cama”. (p. 85)

“*Esta noche me voy a dormir a tu cama*”. (p. 89)

39. Uso de “você” precedido da preposição “pra” em português; uso da forma de tratamento “*usted*” em espanhol:

Quem é você? Eu estava falando pro cagão, pro Josemar, e não **pra você**, eu não conheço você. (p. 121)

¿*Quién es usted? Yo le estaba hablando al cagón, a Josemar, no **a usted**, a usted no lo conozco*. (p. 125)

Como expomos anteriormente, o “voseo” utilizado na Argentina se evidencia por meio do pronome sujeito, Imperativo Afirmativo, Presente do Indicativo, com exceção dos verbos “*ser*”, “*ir*” e “*estar*”, e pronomes complemento precedido de preposição. Analisemos, então, os exemplos e vejamos mediante que estratégias Puig se exime da adoção dessas formas verbais e pronominais.

Encontramos nos exemplos 24, 28, e 32 o emprego de formas verbais em espanhol nas quais ocorre o que podemos denominar como uma neutralização do sujeito. Nesses trechos selecionados, vemos ou o uso do verbo “*haber*” ou o da impessoal com “*se*”, construção em que o sujeito de segunda pessoa não se manifesta na forma verbal.

Outras estratégias de “neutralização” a que se recorreu foram a mudança para perífrases com o verbo “*estar*”, que no Presente do Indicativo não diferencia as formas “*vos*” / “*tú*” (pares de exemplos 29 e 33); uso de verbos *dicendi* e conseqüente mudança do verbo principal para o modo subjuntivo (par de exemplos 26); mudança do modo Imperativo Afirmativo para o Pretérito Perfeito (par de exemplos 27) ou para o Presente do Subjuntivo (par de exemplos 30); adoção de substantivo em lugar de um pronome sujeito

(par de exemplos 21) ou omissão deste (par de exemplos 36); pronomes precedidos por preposição foram omitidos (par de exemplos 38) ou transformados em pronomes átonos (pares de exemplos 37), ou ainda convertidos em pronomes possessivos, com a manutenção do verbo “*ir*” conjugado no Presente do Indicativo em 2ª pessoa, já que, como já dissemos, forma parte com o verbo “*estar*” dos únicos que neste tempo verbal não possui formas diferenciadas para “*tú*” e “*vos*” (par de exemplos 35). Em todos os exemplos mencionados neste parágrafo, foram adotados, na versão em espanhol, pronomes, verbos, modos e tempos verbais que não marcam a diferença entre o “*tuteo*” e o “*voseo*” argentino.

No entanto, chamou-nos a atenção os casos dos pares de exemplos 25, 31 e 39, nos quais houve uma mudança da forma de tratamento informal utilizada em português para a formal em espanhol, adotando, assim, a forma “*usted*” e, conseqüentemente, as formas verbais e pronominais da 3ª pessoa. No par de exemplos 25 selecionado, a personagem-narradora Josemar está se dirigindo à personagem Zilmar, estabelecendo um diálogo. Como a personagem Zilmar, conforme discutimos no primeiro capítulo desta dissertação, não reconhece neste momento da narrativa a Josemar como personagem, mas somente como narrador, estabelece-se, aí, uma relação a qual podemos chamar de hierarquicamente distinta. Josemar trata Zilmar informalmente de “*você*”, chegando a lançar mão de termos chulos para referir-se a este, como podemos ver no próprio trecho selecionado. Já Zilmar trata seu interlocutor formalmente, valendo-se da forma de tratamento “*senhor*”. No entanto, na versão em espanhol, vemos que há uma alternância entre a formalidade e a informalidade quando a personagem Josemar se refere à personagem Zilmar. Vemos que, durante este mesmo diálogo, Josemar utiliza formas verbais e pronominais de 2ª pessoa (“*estás*”, “*irte*”), que são, como dissemos anteriormente, as mesmas tanto para “*tú*” quanto para “*vos*”. Um pouco mais adiante, lança mão de formas verbais de 3ª pessoa referentes à forma de tratamento formal “*usted*” no Imperativo Afirmativo, forma verbal que, como já afirmamos, expressa a diferença entre o “*tuteo*” e o “*voseo*” argentinos.

Nesse mesmo momento do romance, a personagem-narradora Josemar estabelece diálogo com outras duas personagens: Lourdes, mãe de seus filhos, e Carminha, sua própria mãe. No trecho 39, vemos quando ele fala com Lourdes. Acompanhemos a seguir quando conversa com sua mãe:

40.

**Fique** aí em Bauru, que **ocê** já não **tem** mais casa, nem comida, e sua velha foi pra outro lugar porque está doente. (p. 122)

*Usted quédese* ahí en Baurú, que no **tiene** más casa, ni comida, y su vieja se fue a otra parte porque está enferma. (p. 126)

Observamos por meio dos pares de trechos 39 e 40 que, quando as personagens Lourdes e Carminha se dirigem a Josemar, passa algo semelhante ao que descrevemos no parágrafo anterior: em português, as personagens femininas tratam Josemar informalmente de “você”/“ocê”, enquanto em espanhol utilizam “usted”. Nestes dois últimos casos, a diferença quanto ao caso anterior está em que não há uma alternância entre as formas informais e formais como no da personagem Josemar com relação a Zilmar. Esse “usted” é freqüente em usos coloquiais em que se procura repreender alguém com quem habitualmente se utiliza tratamento informal, e é um dos recursos que mais evidenciam a tentativa de não definir o texto na direção do “vos” ou do “tú”.

#### 2.4. Por que o uso dessas estratégias?

*“(...) yo escribía rememorando películas que me habían dado mucho placer.”*

(PUIG *apud* GILLIO, 2001)

Acreditamos que os exemplos selecionados no sub-capítulo anterior evidenciam uma intenção deliberada por parte de Puig em não empregar, na versão em espanhol, formas verbais ou pronominais que pudessem corroborar o uso do “tuteo” ou do “voseo”. Tudo indica que tais estratégias foram intencionais, porque requerem um grande controle em relação ao que “fluiria” tentando aproximar-se da fala de nativos do espanhol de qualquer região. Ou seja, esse procedimento parece indicar que Puig buscou verdadeiramente não utilizar na versão em espanhol nenhuma estrutura lingüística, no que se refere ao “voseo”, que pudesse fazer com que se identificasse o texto com alguma região hispano-falante determinada, mais especificamente com a Argentina, país de origem do autor. Mas, não só isso: ele lançou mão de estratégias no que tange à forma de tratamento que fazem com que não se possa dizer que o texto traz traços da fala argentina, nem

tampouco permitem afirmar o contrário. Como vimos, estratégia semelhante foi utilizada no que concerne ao léxico: em muitos casos, lançou mão de palavras que pudessem ser empregadas na Argentina, mas não **só** neste país.

De acordo com o que discutimos no início deste capítulo acerca do emprego de uma koiné do espanhol nas traduções feitas nessa língua, parece que Puig vai no mesmo sentido desta tradição. Acreditamos, no entanto, que tal uso tem outros objetivos. Pensamos que o fato das personagens serem brasileiras contou nesta escolha. Corrobora nossa afirmação os estudos já mencionados de Carricaburo (*op. cit.*) quanto ao uso do “voseo” nos demais romances de Puig. Como vimos, o uso do “tuteo” limitava-se a inserção de discursos provenientes do universo musical, cinematográficos ou folhetinescos, ou seja, valeu-se do mencionado “*tú ficcional*”. Já o “voseo” estava relacionado à realidade ou ainda servia como caracterizador de personagens rio-pratenses frente a outros provenientes de outros países hispano-falantes.

Vimos, também, no que se refere ao lexical, que houve igualmente nesse aspecto uma busca de utilizar um vocabulário que não pudesse ser relacionado a sua variante de origem, ainda que não tenha mantido essa linha em todos os momentos do romance.

Discutimos neste capítulo acerca do movimento de koinização do espanhol e como ele foi exacerbado pelo surgimento da indústria cinematográfica e televisiva. Como já expusemos anteriormente, as obras de Puig têm forte influência do discurso do cinema. O escritor chegou a declarar em entrevista concedida a Soler Serrano (2002) que a maior influência na sua escritura não provém da literatura, mas dos filmes que assistia desde criança, sempre intermediados por traduções.

O escritor afirmou, também, que quando começou a escrever, primeiramente roteiros cinematográficos, lançava mão da memória. Já comentamos o uso desse recurso na escritura dos romances de Puig, que declarava escrever rememorando falas de parentes e amigos. Porém, no início de sua carreira, as falas que rememorava para escrever eram as provindas dos filmes de Hollywood:

*Yo quería hacer cine. Hacía guiones con temas muy escapistas en general que además, copiaban películas de Hollywood, y que, además, no gustaban a nadie. (...) yo escribía rememorando películas que me habían dado mucho placer. (GILLIO, op. cit.)*

Os roteiros aos quais o autor se refere na citação acima são, como já mencionamos no primeiro capítulo desta dissertação, *Ball canceled* e *Summer Indoors*. O texto do primeiro foi escrito diretamente em inglês, porém resultou numa mistura de inglês e espanhol. Já o segundo foi elaborado em versão bilíngüe, uma em inglês e outra em espanhol. Segundo Romero (2001), ambos roteiros têm como característica comum serem uma imitação da linguagem dos filmes de Hollywood, o que atesta o comentário de Puig.

Ademais, como lembramos no primeiro capítulo desta dissertação, Puig teve uma experiência laboral como tradutor de legendas de filmes. Ou seja, a presença da comentada koiné está interligada à própria vida e produção literária do autor.

Pensamos que esse vínculo de Puig com as dublagens em espanhol de filmes estrangeiros também possa estar ligado ao movimento singular de koinização que encontramos em *Sangre de amor correspondido*. Sendo a obra uma tradução de um original escrito em uma língua estrangeira, localizada num espaço estrangeiro, com personagens estrangeiras, julgamos que o trabalho de associar sua escrita a vozes provindas de sua memória também esteve presente na produção da obra em espanhol. No entanto, talvez tenha estado mais atrelado à memória das falas provindas das dublagens dos filmes, falas essas, como vimos, frutos de uma koiné. Entretanto, sua relação com a oralidade do seu espanhol de origem também é muito forte, o que fez com que esse, como vimos, também aflorasse na obra.

## TERCEIRO CAPÍTULO

### **3. A permeabilidade entre o PB e o E em *Sangue de amor correspondido* e sua versão em espanhol: níveis lexical e sintático**

“Não existe linguagem sem engano”.

(ÍTALO CALVINO, 2004, p. 48)

Temos observado durante os últimos anos um aumento no número de trabalhos nos quais se analisa o contato entre o PB e o E (cf. CELADA, 2002, 2000; FANJUL 2005a, 2005b, 2004, 2002a, 2002b, 2002c, 2002c, 2002d, 1999; GONZÁLEZ, 2001, 1998, 1994; KULIKOWSKI, 1999). Acreditamos que essa tendência é um reflexo da mudança de pensamento quanto ao papel da língua estrangeira dentro da academia, onde, por muito tempo, as línguas estrangeiras em geral foram encaradas como pontes para estudar a literatura. A alteração desse raciocínio fez com que agora as línguas se tornassem por si mesmas objetos de estudos.

Dentre a categoria de línguas estrangeiras no Brasil, o espanhol ocupa um lugar diferente das demais por se tratar de “uma língua singularmente estrangeira”, como bem afirma o título da tese de doutorado de Celada (2002). Essa singularidade advém da tão afamada semelhança existente entre o PB e o E. Como diz González (2001, p. 38), “*En el fondo se trabaja con el implícito de que una de las dos lenguas – el portugués y el español – es simplemente una versión posible, mejor o peor según quien la mire, de la otra, lo que una de ellas podría ser, aunque no lo es*”.

Encontramos, na base de toda essa discussão, a idéia de que as línguas são na verdade uma nomenclatura e aprendê-las nada mais seria que decorar uma lista de palavras equivalentes. Partindo desse raciocínio, estudar uma língua estrangeira consistiria em:

*(...) la rápida operación de trasladar y equiparar significados término a término de las dos lenguas – como si fueran dos listas de sinónimos o equivalentes, descontextualizándolos y considerando ambas lenguas como productos estáticos y perfectamente reductibles a significados sin historia y sin memoria.* (KULIKOWSKI; GONZÁLEZ, 1999, p. 13)

Todo esse pensamento resulta em que até hoje encontremos estudos acerca das relações entre o PB e o E que se restrinjam ao campo lexical, a abordar, quase sempre, os

problemas de comunicação que poderiam causar os famosos falsos amigos<sup>12</sup>. Como fonte dessa idéia está a afirmação de que essas duas línguas são “*Lenguas hermanas, pero no gemelas*”<sup>13</sup>.

De acordo com Carmolinga (2006, p. 2), “Provar a semelhança entre o português e o espanhol é apenas questão de constatação”. Essa similitude está comumente pautada no fato de mais de 85% dos vocábulos terem uma origem comum, chegando-se a encontrar afirmações de que há “*un pequeño número de palabras distintas y una multitud de vocablos comunes*” (TAKEUCHI *apud* CARMOLINGA, *op. cit.*, p. 3). Assim sendo, essa lógica leva a concluir que, diante de tamanha semelhança, aprender essa outra língua estrangeira consistiria em concentrar a atenção nesses 15% de vocábulos diferentes, em especial nos falsos amigos.

No entanto, podemos ver, por meio dos novos estudos, que a proximidade entre o PB e o E vai muito além desse campo, entrando especialmente no nível do discursivo:

*Por detrás de lo que parece “igual” o “casi igual” existen en el español y en el portugués maneras diferentes de organización que no son sólo sintácticas, morfológicas o semánticas, sino que nos colocan en lugares diferentes para enunciar y significar y nos llevan a adoptar diferentes estrategias discursivas.* (KULIKOWSKI; GONZÁLEZ, 1999, p. 15)

Não obstante toda essa discussão trazida à baila, é impossível negar a visível similitude quanto à materialidade do PB e do E. Acreditamos poder afirmar que, quando se estabelece um contato entre essas duas línguas, a proximidade entre elas proporciona uma relação de *permeabilidade*<sup>14</sup>, nem sempre facilmente perceptível. Como afirmam Kulikowski e González (1999, p. 17) “(...) *si de hecho existen casos de comunicaciones exitosas, es posible que existan lugares permeables que den paso a transferencias entre ambas*” (grifo nosso). E mais:

---

<sup>12</sup> Para uma análise mais detalhada acerca da história dos estudos da língua espanhola em nosso país, ver o artigo *Los estudios de lengua española en Brasil*, de González e Celada (2000).

<sup>13</sup> O artigo *Español y portugués: Lenguas hermanas, pero no gemelas*, de Werthein, é um dos muitos trabalhos que se pode encontrar que se dedicam ao tema dos falsos amigos.

<sup>14</sup> O termo “permeabilidade” no que se refere à relação entre o PB e o E foi utilizado pela Profa. Dra. Cláudia Lemos em ocasião da qualificação de mestrado de Marcos Maurício Alves da Silva, orientando do Prof. Adrián Fanjul, da área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americanas, FFLCH-USP, que teve lugar em 19/08/2004.

*(...) es innegable que el E y el PB son lenguas al menos moderadamente cercanas, lo que permite afirmar que los préstamos, las invasiones mutuas, de hecho existen, con efectos importantes en la producción de los aprendices, que pueden hacerse particularmente problemáticos al contar con un supuesto éxito en la comunicación. (...) El no cumplir determinadas “reglas” o convenciones vigentes en una lengua no conduce inevitablemente a formas agramaticales o inaceptables, sino más bien a valores y a efectos de sentido no previstos o identificables por el interlocutor, que pueden desembocar en problemas aún más serios que los provocados por la simple “incorrección”; o, como recuerda Fanjul (1999, p. 139), pueden producir un sentido incompleto o un sinsentido para los oídos de un hablante nativo. (GONZÁLEZ, 2001, p. 242)*

E por que estamos levantando aqui toda essa polêmica? O material de análise com o que estamos lidando é fruto exemplar de uma produção elaborada sob uma intensa situação de contato entre PB e E. Assim sendo, conseguiria a obra em português estar livre de qualquer influência da língua nativa do autor? E a obra em espanhol, traduzida pelo próprio autor, a partir do texto original em português, com cenário e personagens brasileiros, sairia incólume de marcas do PB?

Durante o desenvolvimento de nosso projeto de mestrado, tivemos a oportunidade de participar como monitora do Projeto de Aperfeiçoamento de Ensino oferecido pela Universidade de São Paulo. Nesse período, trabalhamos com um grupo de alunos da graduação da disciplina “Tópicos contrastivos acerca do funcionamento da Língua Espanhola e do Português Brasileiro I”, ministrada pela Profa. Dra. Neide González, na Faculdade de Letras da USP, no primeiro semestre de 2004. Como parte de nosso estágio, propusemos aos alunos a seguinte atividade: selecionamos seis trechos da versão em espanhol do romance focalizado nesta dissertação, nos quais apareciam construções que faziam parte do conteúdo da disciplina, e pedimos que, em casa, os passassem para o português. Depois de duas semanas, os alunos nos entregaram as traduções feitas. A professora responsável nos cedeu uma de suas aulas, na qual devolvemos os trabalhos aos alunos, explicamos os objetivos daquela atividade, bem como os do nosso projeto de mestrado. Em seguida, suscitamos um debate sobre algumas das traduções feitas por eles que nos pareceram mais significativas; passamo-las para transparência e demos aos alunos os trechos correspondentes dos originais provindos do romance em português. Por fim, pedimos aos alunos que opinassem, como falantes nativos do PB, se aquelas construções, tanto as elaboradas por eles próprios, como as do romance, pareciam-lhes construções possíveis no PB. A vários dos alunos, os trechos causaram uma sensação de estranhamento,



pois não lhes soavam como PB, ainda que não conseguissem detectar nos fragmentos nenhuma agramaticalidade<sup>15</sup>.

A impressão dos alunos descrita acima é de grande importância para o desenvolvimento de algumas reflexões realizadas nesta dissertação e acreditamos que está em consonância com a última afirmação de González (2001, p. 242) exposta anteriormente. cremos, como mostram algumas pesquisas já realizadas sobre o contato entre PB e E, que, em muitas ocasiões, as produções elaboradas por um falante brasileiro em E não produzem formas agramaticais, mas sim, “*un sentido incompleto o un sinsentido para los oídos de un hablante nativo*”. Acreditamos que o mesmo pode ocorrer nas produções de um hispanofalante em PB. Pensamos que, em alguns momentos das obras com as que estamos aqui trabalhando, ocorreram construções desse tipo, e a mencionada reação dos alunos parece corroborar essa nossa hipótese.

Parece-nos que a permeabilidade que acreditamos existir no contato entre o PB e o E, permitiu a “contaminação”, tanto no romance em português como no em espanhol, pela outra língua. Tais “contaminações” extrapolam o nível lexical, cujas “interferências” poder-se-iam imaginar mais perceptíveis – raciocínio que, como veremos mais adiante, não procede. A permeabilidade existente entre essas duas línguas se concretiza nas obras que estamos estudando também nos níveis sintático, discursivo, poético e cultural. São essas “*invasiones mutuas*” que buscaremos analisar.

Neste terceiro capítulo, voltaremos nossa atenção ao resultado da permeabilidade entre o PB e o E nas obras em questão quanto aos níveis **lexical** e **sintático**. Discutiremos, também, a permeabilidade existente nos demais níveis mencionados – a saber, discursivo, cultural e poético – porém o faremos no quarto capítulo desta dissertação. Começaremos esta parte de nosso trabalho procurando bases teóricas que calquem nossa hipótese de permeabilidade para, então, buscar nos romances com os quais estamos trabalhando a concretização desse fenômeno.

---

<sup>15</sup> Com base nesta atividade, elaboramos o artigo *O uso de pronomes reflexivos no português do Brasil e no espanhol: reflexões a partir de uma experiência prática*, apresentado em forma de conferência no III Congresso Brasileiro de Hispanistas que teve lugar em Florianópolis, de 12 a 15 de outubro de 2004. O artigo se encontra no *site* da Universidade de Federal de Santa Catarina ([www.lle.cce.ufsc.br](http://www.lle.cce.ufsc.br)).

É importante frisar o fato de que, como mencionado no início deste capítulo, há pouco tempo que estudos comparativos entre o PB e o E estão sendo feitos, em especial no referente aos níveis com os quais trabalharemos no quarto capítulo desta dissertação. Pensamos que a pesquisa que promoveremos neste e no capítulo seguinte servirão mais para apontar caminhos do que para dar respostas. No entanto, esperamos que nosso trabalho possa contribuir para essa nova e promissora linha de pesquisa. Feita essa ressalva, observemos os resultados de nosso estudo.

### **3.1. O autor implícito e a permeabilidade nas obras em questão**

Como discutimos no primeiro capítulo desta dissertação, encontramos vários níveis de vozes dentro de um texto literário: autor/leitor, narrador/narratário, interlocutor/interlocutário, locutor/locutário. O autor implícito refere-se, em nosso caso, ao escritor Puig. Vimos que o autor outorga a voz dentro do texto às outras vozes que falam (n) o texto, ou seja, narrador, interlocutor e locutor. Apesar de conceder a fala aos outros níveis citados, poderia o autor manter-se absolutamente isento de seu texto, apagar de seu relato sua vivência e cultura? Como mencionamos no primeiro capítulo, há algumas linhas teóricas que acreditam que o autor implícito não desaparece completamente do texto. E, em nosso caso, no qual o autor não compartilha a mesma língua do narrador?

Falamos, também, durante esta dissertação, que Manuel Puig se utiliza declaradamente na construção de suas obras de sua própria vivência. Seria possível que esse mesmo autor, que assegurou várias vezes escrever rememorando vozes, abster-se de suas lembranças ao escrever em outra língua, com personagens e cenários a ele estrangeiros? Levantamos no segundo capítulo desta dissertação a hipótese de que ele, ao elaborar a obra em espanhol, tenha utilizado sua memória, mas, naquela ocasião, da lembrança das vozes dos filmes dublados a que tanto assistiu. Ou seja, concluímos que também empregou sua memória auditiva para a composição do romance em espanhol. E a primeira versão em português? Sua memória não esteve presente? E a discursividade de seu país, de sua cultura?

Acreditamos que sim, que discursividade e poeticidade do autor implícito Manuel Puig estão presentes nas obras, independentemente de que o haja desejado ou não. Além do

aspecto da “vontade”, devemos lembrar que Puig era um escritor, mas não um lingüista, de maneira que não tinha preocupações ou conhecimentos científicos para a composição de sua obra neste nível.

Parece-nos pertinente expor aqui o conceito da ilusão discursiva do sujeito proveniente da Análise do Discurso. Para Pêcheux e Fuchs (*apud* HELENA BRANDÃO, 1994, pp. 65-66), o sujeito falante, ao produzir um enunciado, é atingido por uma realidade discursiva ilusória, uma vez que sua produção se realiza sob o efeito do esquecimento número 1:

(...) por esse esquecimento o sujeito rejeita, apaga, inconscientemente, qualquer elemento que remeta ao exterior da sua formação discursiva; por ele é que o sujeito “recusa” essa e não outra seqüência para que obtenha esse e não outro sentido. Nesse processo de apagamento, o sujeito tem a ilusão de que é ele o criador absoluto do seu discurso (...)

e do esquecimento número 2:

É a operação de seleção lingüística que todo falante faz entre o que é dito e o que deixa de ser dito, em que, no interior da formação discursiva que o domina, elege algumas formas e seqüências que se encontram em relação de paráfrase e “esquece”, oculta outras. Essa operação dá ao sujeito a ilusão de que o discurso reflete o conhecimento objetivo que tem da realidade.

Acreditamos que tais conceitos da Análise do Discurso podem ser aplicados ao caso com o qual estamos trabalhando. Ou seja, ainda que manejemos a hipótese de que tenha havido por parte do autor a intenção de elaborar uma obra com características brasileiras, nenhum sujeito tem domínio sobre sua produção, embora possa ter essa ilusão. Além disso, como discutiremos mais adiante neste capítulo, pensamos que a própria proximidade histórica, cultural, e até mesmo geográfica, existente entre Brasil e Argentina, promove a permeabilidade entre as duas línguas e o afloramento de certos níveis da discursividade, poeticidade e cultura argentinas nas obras, bem como dos níveis lexical e sintático.

Complementando as noções levantadas neste sub-capítulo, estão alguns aspectos dos estudos realizados por Kulikowski e González (1999). As autoras ressaltam que, ao se estudar uma língua estrangeira, entra em cena o imaginário que os aprendizes possuem dessa língua, bem como o da sua própria. No caso da aprendizagem da língua espanhola por brasileiros, tais representações, em função da já aqui mencionada proximidade

existentes entre PB e E, levam muitas vezes os estudantes a desenvolver um bloqueio absoluto ou à criação de uma hipótese de que tudo entre elas deve ser diferente. Neste último caso (pp. 12-13):

*Los efectos de semejante actitud suelen conducir a la construcción de una imagen particular de la lengua, por medio de la supergeneralización o incluso deformación de determinados rasgos (sonoros, tonales, morfosintácticos, paralingüísticos, y otros tantos) que la caracterizan.*

E em nosso caso? O imaginário de Puig acerca do E e do PB poderia influenciar sua produção?

## **3.2. Nível lexical**

### **3.2.1. Português e espanhol: uma relação singular**

*“You can never tell where a word comes from.  
Totalmente de acuerdo”.*

(ADOLFO ELIZAINCÍN, 1996, p. 432)

Pode-se pensar que constatar os frutos da permeabilidade entre português e espanhol seja mais simples no nível lexical. No entanto, estudos mostram que não é tão simples verificar tais “contaminações”. Deparamo-nos, inicialmente, com a complexa questão quanto à determinação da própria origem portuguesa ou espanhola de um vocábulo, primeiramente devido à própria origem das duas línguas em questão:

*(...) ambas lenguas han nacido en forma casi simultánea, han estado desde entonces relacionadas en la Península Ibérica y, como si ello fuera poco, iniciaron también contemporáneamente su aventura colonial en América, donde volvieron a ponerse en contacto y, de alguna manera, a reproducir, ahora en un nuevo escenario, viejos conflictos de toda índole. (ELIZAINCÍN, 1997, p. 417)*

Sabemos que as línguas estão em constante evolução e que sofrem influência de outras línguas em virtude dos mais diversos motivos, como proximidade geográfica, alto contingente de imigrantes, influência cultural ou política etc. Atualmente, devido principalmente ao papel econômico dos Estados Unidos, é notória a influência da língua

inglesa sobre as demais línguas. Porém, a relação primordial existente entre o português e o espanhol, bem como devido à proximidade geográfica entre Portugal e Espanha, assim como entre o Brasil e os países hispano-falantes com os quais faz fronteira, tornam a influência exercida por uma dessas duas línguas sobre a outra uma relação singular.

Em função dessa relação particular existente entre o português e o espanhol, o número de palavras provenientes do português, os chamados “portuguesismos”, que fazem parte do vocabulário espanhol é alto, bem como o contrário, palavras de origem espanhola que fazem parte do vocabulário da língua portuguesa, os “espanholismos”. No entanto, estando origem e localização geográfica tão intrinsecamente relacionadas, como afirmar que a origem de uma palavra é verdadeiramente portuguesa ou espanhola?

Nesse sentido, parece-nos interessante citar os estudos de Álvarez Martínez (1997), referentes à presença de vocábulos de origem portuguesa no espanhol e vice-versa:

*La cercanía geográfica y el haber formado parte de un mismo imperio han contribuido a que se produjeran “interferencias” en ambas lenguas. Pero hay que señalar también que precisamente por esa cercanía – que a veces se ha sentido como un peligro – los dos pueblos han delimitado tajantemente sus fronteras, sobre todo en el terreno lingüístico. Por ello hablar de préstamos portugueses en español, o de españoles en portugueses, tiene un carácter especial, que no existe cuando hablamos de préstamos ingleses, franceses, alemanes, etc. (...) Y es que los portuguesismos del español no se sienten como préstamos que hayamos incorporado a nuestro léxico sino más bien – en palabras de Gregorio Salvador – como un “explicable intercambio familiar”. Además, como nos advierte este autor, cuando se habla de portuguesismos en España habría que deslindar con precisión si tal o cual término ha venido propiamente por influencia del portugués o si, por el contrario, es un simple occidentalismo, pues no debemos olvidar la similitud y las interferencias, a lo largo de la historia entre el gallego, el leonés y el portugués. Poder deslindar si el término en cuestión pertenece a una de estas lenguas y no a las otras requiere una labor de investigación histórica bastante ardua, ya que hay que recurrir a un repaso de las manifestaciones literarias para comprobar desde qué momento se emplea en un sitio y no en otro. (op. cit., pp. 15-16)*

Ou seja, afirmar que um vocábulo é de origem espanhola ou portuguesa não é consenso nem mesmo entre os estudiosos do tema. Álvarez Martínez (op. cit.) faz referência, como sendo o estudo mais confiável sobre o assunto, o realizado por Gregório Salvador, quem segue como método de classificação a idéia de que alguns vocábulos provêm obrigatoriamente de Portugal por fazerem referência a objetos, costumes ou sentimentos deste país, podendo-se citar como exemplos desse procedimento de classificação as palavras “reis”, “saudade”, “fado” ou ainda a expressão “echar de menos”,

ou mesmo muitos dos termos relacionados com o mar ou orientalismos. No entanto, existem várias outras cuja origem não pode ser taxativamente classificada.

Referindo-se mais especificamente ao espanhol falado na América, Álvarez Martínez cita vários outros portuguesismos que também são de difícil classificação:

*Los lingüistas nos muestran diversas vías por las que, supuestamente, se ha introducido este léxico. Pero resulta difícil establecer en muchos de los casos cuál ha sido verdaderamente el camino concreto que ha seguido tal o cual término para instalarse en el uso común hispanoamericano. (op. cit., p. 26)*

Podemos concluir, recorrendo novamente a Elizaicín (*op. cit.*, p. 417):

*De manera que su relación es, por un lado, casi tan antigua como sus propias existencias y, por otro, y por ello mismo, tan poco nítidas las fronteras que separan una lengua de otra en situaciones de contacto. Nunca frente a un fenómeno concreto, puede el hablante (ni el lingüista) estar seguro de cual sea su origen, si lusitano o si hispánico. Todo en realidad proviene del “magma” latinovulgar inicial que luego, por fortunas y vicisitudes diversas (en definitiva, la contingencia histórica) se transformó en lo que llamamos “portugués” y lo que llamamos “español”.*

Há que se levar em consideração a discussão levantada neste sub-capítulo ao analisar a permeabilidade lexical nas obras com as que estamos trabalhando, já que, como afirmamos anteriormente, a própria origem do português e do espanhol se confundem. Veremos adiante que muitas das palavras que selecionamos como sendo “interferências” de uma língua na outra, na verdade, existem em ambas as línguas. No entanto, na evolução de cada uma dessas duas línguas, algumas destas palavras adquiriram usos ou significados sumamente diferentes.

### **3.2.2. Classificação de palavras por nível sociolingüístico e dialetal?**

De acordo com o discutido anteriormente nesta dissertação, tanto *Sangue de amor correspondido* quanto sua versão para o E estão calcados no registro coloquial do dialeto popular do PB e do E, respectivamente. De maneira que se espera que no nível lexical as palavras utilizadas sejam compatíveis com o nível e o dialeto adotados pelo narrador. Contudo, afirmar que uma palavra se limita a determinado nível ou dialeto é algo quase que impossível. Quando se trata de gírias ou palavras chulas, a classificação se torna mais

evidente no que se refere ao registro. Todavia, fora desses campos, não há tanta clareza, já que raramente uma palavra “pertence” somente a um registro ou dialeto. Como afirma Preti (2000, p. 32):

Quanto ao léxico, encontramos maior variedade na linguagem culta, maior precisão no emprego dos significados, maior incidência de vocábulos técnicos, enquanto na popular predomina um vocabulário restrito, de uso muito amplo nos mais diversos sentidos, muitas vezes abusivo na gíria e nos recursos enfáticos, como os termos obscenos.

Nesse campo, no entanto, é muito difícil estabelecer distinções mais nítidas entre o culto e o popular.

Apesar dessa dificuldade, Preti (*op. cit.*, p. 33) seleciona alguns vocábulos do PB como sendo exemplos quanto ao dialeto ao qual pertencem, como sendo um vocabulário culto e popular. Vejamos:

<b>Vocabulário culto</b>	<b>Vocabulário popular</b>
tênuê, fraco	fraco
penumbra, sombra	sombra
sair, ausentar-se	sair
diálogo, conversa	conversa, “papo”
ociosidade	“gandaia”
assistir, ver, presenciar	assistir, ver
cheio, repleto, saturado	cheio
empreender, fazer	fazer
brigar, divergir	brigar, “quebrar o pau”
tendência, pendor	queda
bofetada, pancada	bofetada, pancada, “porrada”
malandro	malandro, pilantra

Não obstante, como se pode observar pelos próprios exemplos selecionados por Preti, a maioria das palavras que o pesquisador classifica como pertencentes ao chamado “vocabulário popular” estão também presentes no “vocabulário culto”. A diferença estaria na maior abrangência existente no culto, enquanto o popular seria mais limitado.

O que buscaremos mostrar com a triagem que fizemos nos romances com os que estamos trabalhando é que as palavras que selecionamos existem tanto em PB como em E. Porém, baseando-nos nos estudos de Preti, em muitos dos exemplos selecionados, ocorre

que em PB não seria esperado que elas fossem usadas por um falante que utilizasse o dialeto e registro que emprega o narrador da obra em questão, enquanto que o mesmo não ocorreria por um falante do mesmo dialeto e registro em espanhol.

Vejam, então, por meio dos pares de trechos selecionados alguns exemplos retirados das obras de Puig aqui estudadas que vão ao encontro dessa nossa hipótese<sup>16</sup>. Deter-nos-emos, neste nível, às marcas de espanhol no texto em português.

### 3.2.3. Marcas de espanhol no texto em português no nível lexical

1.

(...) o carro parado, ele do lado, o radiozinho do Maverick **aceso** (...) (p. 45)

(...) *el automóvil parado, él al lado, la radio del Maverick **encendida*** (...) (p. 48)

No par de trechos 1 em E, observamos o uso do adjetivo “*encendido*”. Tal adjetivo é derivado do verbo “*encender*”, utilizado no trecho com a seguinte denotação: “*Conectar un circuito eléctrico: enciende la tele*”, acepção oferecida pelo DEM<sup>17</sup>. No PB, o adjetivo “aceso” deriva do verbo “acender”. No trecho, é utilizado com a seguinte denotação: “Pôr em funcionamento (sistema elétrico de iluminação): acender uma lâmpada”, sexta acepção dada pelo DA. Em E, pode-se empregar “*encender*” para qualquer circuito elétrico: luz, lâmpada, televisão, rádio. No entanto, no PB, “acender” limita-se a pôr em funcionamento uma luz ou lâmpada. No caso de outros aparelhos elétricos, costuma-se utilizar o verbo “ligar”, como podemos ver na décima acepção oferecida pelo DA: “Pôr em funcionamento (sistema elétrico); abrir: ligar a luz; ‘abriu a janela, ligou a televisão’ (Ricardo Ramos, *Os Inventores Estão Vivos*, p. 29)”. Ou seja, acreditamos poder afirmar que no trecho selecionado em português houve uma influência do espanhol.

Vejam também o seguinte par de exemplos:

---

<sup>16</sup> Todos os grifos são nossos.

<sup>17</sup> Recordemos as siglas dos dicionários que estamos utilizando: MM (*María Moliner*); CL (*Clave*); DEA (*Diccionario del español de América*); DLE (*Diccionario de la lengua española en línea*); DEM (*Diccionarios Elmundo.es*), DA (*Dicionário Aurélio Século XXI - versão eletrônica*).



2.

E não se lembra de uma história meio **rara** com um aluno badalador pra cacete? (p. 141)

*¿Y usted no se acuerda de alguna historia medio **rara** con un alumno más vago que la mierda?* (p. 146)

No par de exemplos 2, vemos, também, uma clara interferência do espanhol no texto em português. A palavra “*rara*” no texto em espanhol está de acordo com a acepção 3 oferecida pelo DEM: “*De comportamiento e ideas extravagantes: es más raro que un perro verde*”. No PB não encontramos este sentido para a palavra “*rara*”. O vocábulo mais adequado e usado em PB para este sentido seria “*estranho*”: “*Singular, esquisito; extraordinário; extravagante; excêntrico*”, de acordo com a acepção 3 oferecida pelo DA.

Observemos outros trechos:

3.

Bem, mas aí o que aconteceu é que se informou que tinha essa colocação de professora ali mesmo em Cocotá, e tinham ela reservada assim que a professora antiga **se jubilasse** nesse ano, tinham ela reservada pra Glória, que tinha passado por tantas apoquentações, que tinha curtido tanta aflição. (p. 178)

*Bueno, pero lo que pasó es que se enteró que había ese puesto de maestra en Cocotá mismo, y se lo reservaban cuando la maestra vieja **se jubilaba** ese año, se lo reservaban a Gloria, que tantas penalidades había pasado, y ya se tenía que haber recibido años antes.* (p. 185)

No par de trechos 3, vemos o uso do verbo “*jubilarse*” em E de acordo com a primeira acepção oferecida pelo DEM: “*Retirar a alguien del trabajo por vejez o incapacidad laboral, teniendo derecho a una pensión: lo jubilaron con 60 años. También prnl.: se jubiló anticipadamente*”. Em português, também podemos encontrar nos dicionários o verbo “*jubilar-se*” com significado semelhante: “*Conceder jubilação (2) a [Aposentadoria (honrosa, por via de regra) de professor.]; aposentar (com honra, por via de regra)*”, como consta na segunda acepção dada pelo DA. No entanto, vemos, por meio do trecho em português transcrito, que “*jubilar-se*” está empregado com o sentido de “*aposentar-se*”, como consta na décima acepção deste verbo oferecida pelo DA: “*Deixar o serviço público ou de empresa particular, conservando o ordenado inteiro, ou parte dele; ficar aposentado*”. Chegamos a tal conclusão em virtude de que não há nenhuma menção de

que a professora referida no trecho 3 tivesse parado de trabalhar de forma honrosa, como indica a definição de “jubilar-se” em português. Corrobora esse nosso raciocínio o fato de que “*jubilarse*” em espanhol não possui esta denotação, estando realmente mais próxima da definição da palavra “aposentar-se” do PB. Assim sendo, acreditamos que houve também aqui uma interferência do espanhol no texto em português.

4.

Ela falou, “Putá que pariu, **já tá**”. (p. 87)

*Ella dijo, “La puta que lo parió, **ya está**”*. (p. 91)

No par de trechos acima, estamos num nível, mais do que lexical, expressivo. Como encontramos no MM, em espanhol, a expressão “*ya está*” é uma exclamação que denota que algo foi terminado ou conseguido. Em PB, “já está” não tem esse significado.

5.

Por que você tratava a sua mãe de senhora? você não gostava dela **tampouco**? (p. 36)

*¿Por qué le decías señora a tu mamá? ¿no la querías a ella **tampoco**?* (p. 38)

6.

Porque a filha tá fazendo a mesma coisa, **ingressou** na igreja agora (...) (p. 52)

*Porque la hija hace lo mismo, **ingresó** a la iglesia ahora (...)* (p. 55)

7.

(...) feito o que acontece com as mulheres que **cometem uma falta** muito grande neste mundo. (p. 184)

*(...) como le pasa a las mujeres que **cometen una falta** muy grande en este mundo.* (p. 191)

Em consonância com o que dissemos na introdução deste sub-capítulo, nos pares de exemplos 5, 6 e 7, não encontramos exatamente um conflito quanto ao significado das palavras. Como discutimos nos dois primeiros capítulos desta dissertação, tanto *Sangue de amor correspondido* quanto sua versão em espanhol estão baseados no registro coloquial do dialeto popular do PB e E, respectivamente. Assim sendo, quando analisamos os três

últimos pares de trechos arrolados, observamos que em português existe uma incoerência com relação aos vocábulos que destacamos quanto ao registro e ao dialeto adotados.

No par de trechos 5, observamos o uso da palavra “tampouco” em português. Ela existe e está bem empregada no trecho selecionado no que se refere ao significado. No entanto, o mesmo não acontece quanto ao uso. No registro e dialeto adotados pelo narrador da obra, o esperado em PB seria a expressão “também não”.

Algo semelhante ao descrito no parágrafo anterior ocorre com o par de trechos 4. Encontramos no DA uma única acepção para a palavra “ingressar”: “Fazer ingresso; dar entrada; entrar: ‘O costume de ingressar em irmandades era mais que centenário, do tempo dos vice-reis’ (Miécio Tati, *O Mundo de Machado de Assis*, p. 171)”. Já em espanhol, encontramos cinco acepções no DEM, sendo que a do trecho se refere à segunda: “*Entrar a formar parte de una organización: ingresar en un partido político*”. No PB, não se esperaria essa palavra num enunciado produzido no dialeto e registro seguidos pela obra; o mais provável seria o uso da palavra “entrar”.

No caso dos pares de exemplos 7, observamos que, no PB, a expressão “cometer uma falta” está associada ao contexto esportivo, pois, quando relacionada ao verbo “cometer”, a palavra “falta” é interpretada de acordo com a acepção 9 do DA: “Esport. Transgressão das regras de um jogo ou esporte; infração”. A palavra “falta” tem também o mesmo significado que em espanhol: “Erro, engano: É boa obra de pesquisa, mas ressentese de algumas faltas.” (DA); “*Defecto: esta tela tiene una falta*” (DEM). Contudo, em espanhol, a palavra “falta” pode estar acompanhada do verbo “cometer”, mas sem que por isso se venha a associá-la ao campo lexical do esporte, como podemos observar por meio das informações oferecidas pela acepção 4 do MM: “(<<Caer, Incurrir en, **Cometer**, Achacar, Atribuir, Imputar, Confesar, Reconocer, Disculpar, Excusar, Disculparse de, Expiar, Lavar, Pagar, Purgar>>) Acción, dicho u omisión censurable, desarcertado o que implica desconsideración hacia alguien”.

Por meio dos pares de exemplos selecionados, acreditamos que se evidencia, na seleção das palavras em português, a influência do espanhol.

### 3.3. Nível sintático

#### 3.3.1. Marcas sintáticas de português no texto em espanhol

Atentemos a este primeiro par de exemplos:

8.

*A él le gustaban mucho, lo volvían loco esas fiestas, pero de noche se ve poco y después **la gente** se olvida más fácil, porque no vio todo muy claro.* (p. 53)

Ele gostava muito dessas festas, adorava, mas à noite se enxerga pouco e depois **a gente** se esquece mais fácil, porque não viu tudo bem claro. (p. 50)

Acreditamos que houve, no trecho em espanhol transcrito acima, uma interferência do PB. No PB, o sintagma nominal “a gente” é empregado como pronome pessoal. De acordo com Neves (2000, p. 469), esse sintagma é utilizado para:

- a. referência à primeira pessoa do plural;
- b. referência genérica, incluindo todas as pessoas do discurso.

Vemos que, no trecho em português, são esses os valores que apresenta a expressão “a gente”. No entanto, o sintagma nominal espanhol “*la gente*” não tem o mesmo valor em E. É empregado como indeterminador do sujeito, porém não incluindo o enunciador.

Observemos outros trechos:

9.

*Llevaron un cubrecama, llevaron de todo, **o** almohada al campo.* (p. 55)

Levaram cobertor, colchão, levaram tudo pro mato, travesseiro. (p. 52)

10.

*Los tipos sacaron cuchillos, y **o** revólver (...).* (p. 85)

Aí os caras puxaram faca, revólver (...). (p. 80)

11.

*Si llueve, cuando el hijo va a trabajar por los barrios con edificios altos de Río de Janeiro, el tráfico se pone del carajo, pero en las chacras todo el mundo se pone contento, porque la lluvia da **o** manzanas, **o** uva, **o** banana, **o** arroz.* (p. 172)

Aí quando vem a chuva, o filho no Rio não vê nada, olha pra cima, é só ver cair água e tal, entre aqueles prédios altos, atrapalha tudo, o tráfico fica do caralho, mas pro pessoal da roça é ótimo quando chove, tá claro? Pra eles se chovesse o ano todo era ótimo, aí dava alimento, dava maçã, uva, banana, essas coisas assim, arroz, feijão. (p. 165)

Nos trechos 9, 10 e 11 em espanhol, colocamos o símbolo  $\emptyset$  para indicar a ausência de determinante. Esse símbolo está diante de palavras classificadas como descontínuas e todas elas estão no singular. Palavras como essas, estando no começo ou no meio de uma oração, necessitam obrigatoriamente de um determinante, caso contrário, temos uma estrutura agramatical em E (LACA, 1999), o que não ocorre no caso da língua portuguesa. Assim sendo, acreditamos que se trata também de outra manifestação da permeabilidade existente entre as duas línguas com que estamos trabalhando.

O seguinte trecho já foi citado no sub-capítulo anterior, porém atentemos agora aos novos grifos:

12.

*Bueno, pero lo que pasó es que se enteró que **había ese puesto** de maestra en Cocotá mismo, y se lo reservaban cuando la maestra vieja se jubilaba ese año, se lo reservaban a Gloria, que tantas penalidades había pasado, y ya se tenía que haber recibido años antes.* (p. 185)

Bem, mas aí o que aconteceu é que se informou que tinha essa colocação de professora ali mesmo em Cocotá, e tinham ela reservada assim que a professora antiga se jubilasse nesse ano, tinham ela reservada pra Glória, que tinha passado por tantas apoquentações, que tinha curtido tanta aflição. (p. 178)

Observamos nas palavras destacadas em espanhol o uso de “*haber+ese*”, ou seja, “*haber+determinante*”. A construção “*haber+demonstrativo*” em PB é absolutamente possível e gramatical, no entanto o mesmo não ocorre em E. Nesta língua, o verbo “*haber*” pode acompanhar um determinante somente quando este se refere a algo cuja existência é considerada já sabida ou normal (FANJUL, 2005). Caso contrário, seria preciso usar o verbo “*estar*”. Como vemos por meio do contexto no qual se insere essa construção no trecho selecionado, o determinante “*ese*” não acompanha algo que se encaixe na mencionada exceção. Ou seja, consideramos que temos aqui outro claro exemplo de interferência do PB no texto em E.

### 3.3.2. Marcas sintáticas de espanhol no texto em português

Observemos os seguintes pares de exemplos:

13.

(...) naquele última noite quando ele chegou em casa, já **havia amanhecido** o dia (...) (p. 27)

(...) *aquella última noche él llegó cuando ya empezó a clarear* (p. 27)

14.

Oi, você chegando agora, deve **ter havido** alguma coisa. (p.27)

*Algo te habrá pasado, para que llegues a esta hora.* (p. 27)

15.

Então **houve** o seguinte: aí eles estiveram exclusivamente sentados (...) (p. 16)

*Entonces sucedió lo siguiente, estaban todos sentados* (...) (p. 17)

16.

Mas quando ele saiu já **havia** outra mulher esperando, na calçada em frente. (p. 15)

*Pero al irse vio a otra mujer esperando, en la vereda de enfrente.* (p. 16)

17.

Ele ensinou **a** ela, botava ela por baixo dele, por cima (...) (p. 15)

*Y le enseñó cómo se hacían las cosas, la puso para abajo, y para arriba* (...) (p. 15)

18.

Se assaltarem **a** ele hoje, terão algo para lhe roubar (...) (p. 73)

*Si a él lo asaltan hoy tienen algo para robarle* (...) (p. 77)

Em todos os trechos em português selecionados, acreditamos ter ocorrido influência da língua espanhola, não originando orações agramaticais em PB, mas incoerentes desde o ponto de vista do dialeto e registro adotados pelo narrador da obra.

Em 13, constatamos no trecho em português o uso do verbo “haver” como auxiliar. Tal uso é gramaticalmente correto, no entanto, atualmente no PB, limita-se ao dialeto culto, sendo que até neste o uso do verbo “ter” como auxiliar está cada vez mais difundido.

Temos, em 14, o emprego do verbo “ter” como auxiliar, mas, como vemos também no exemplo 15, aparece o uso do verbo “haver” de acordo com a acepção 6 do DA: “Suceder, acontecer, ocorrer, dar-se: ‘Naturalmente, houve alguma vez arrufos.’ (Machado de Assis, *A Semana*, II, p. 378)”. O verbo haver com esse sentido também se restringe ao dialeto culto do PB.

Outro uso do verbo “haver” restrito ao dialeto culto aparece no par de exemplos 16. Vemos nos trechos selecionados esse verbo ser utilizado com sentido de “existir”, sendo que no dialeto popular do PB, o esperado seria o emprego do verbo “ter”, como afirma Preti (2000, p. 35).

Observamos no par de exemplos 17 e 18 a utilização do objeto direto preposicionado. De acordo com Cunha (2001, p. 142), o objeto direto costuma vir precedido da preposição “a” nos seguintes casos:

- a. com os verbos que exprimem sentimentos;
- b. para evitar ambigüidade;
- c. quando vem antecipado.

Seu uso é obrigatório somente quando expresso por pronome pessoal oblíquo tônico. No exemplo selecionado, não temos nenhum dos casos caracterizados por Cunha. Ainda que não seja gramaticalmente incorreto, o uso de preposição no trecho selecionado não é comum, nem mesmo no dialeto culto do PB. Assim sendo, supomos que houve também nesse trecho uma interferência do espanhol no texto em português.

### 3.4. Entre o sintático e o discursivo

#### 3.4.1. Mudanças de efeito de sentido nas expressões de pessoa entre a versão em PB e E

Trabalharemos, neste sub-capítulo, no nível sintático do ponto de vista das mudanças de efeito de sentido ocorridas nas expressões de pessoa na obra em português, bem como na em espanhol. Para tanto, vamos analisar comparativamente o primeiro capítulo de ambas as obras.

\* \* \*

Quando lemos as primeiras frases *Sangue de amor correspondido* e as comparamos à versão em espanhol, já nos salta aos olhos o contraste existente entre as duas versões nas duas diferentes línguas:

19.

- Qual foi a última vez que você me viu?  
Ele viu **ela** pela primeira vez há dez anos atrás, oito anos atrás. (p. 9, grifo nosso)

- ¿Cuál fue la última vez que me viste?  
Él **la** vio por primera vez hace diez, ocho años. (p. 9, grifo nosso)

Vimos nesta dissertação que Puig procurou aproximar-se das construções típicas do registro coloquial do dialeto popular do PB e do E. A construção da pessoa no original em português no trecho citado deixa absolutamente evidente ao leitor, já na segunda linha, que a obra que ele pretende ler se baseará na oralidade brasileira. Isso se deve ao uso do pronome sujeito “ela” como objeto direto, o que é considerado erro pela gramática normativa<sup>18</sup>, embora seja extremamente difundido e aceito na língua falada<sup>19</sup>, não só no registro coloquial popular, mas cada vez mais também no culto, sendo o uso dos pronomes átonos considerado, inclusive, como marca de pedantismo (GONZÁLEZ, 1994, p. 255).

---

<sup>18</sup> “Na fala vulgar e familiar do Brasil é muito freqüente o uso dos pronomes *ele(s)*, *ela(s)* como objeto direto em frases do tipo: “Vi **ele**”, “Encontrei **ela**”. Embora esta construção tenha raízes antigas no idioma, pois se documenta em escritores portugueses dos séculos XIII e XIV, deve ser hoje evitada.” (CUNHA, 2001, p. 288)

<sup>19</sup> Urbano (2000, p. 112) considera o uso de pronomes do caso reto em função objetiva direta como uma das características morfossintáticas específicas da língua falada do PB.



Vemos na versão em espanhol, o uso de um pronome complemento de objeto direto “la”. Esse uso não se caracteriza como típico da fala, culta ou popular, e tampouco da escrita: está presente em ambos os registros. Isto é, os efeitos de sentido causados já no primeiro contato dos leitores nas duas diferentes línguas são distintos.

Analisemos estes outros pares de exemplos, atentando em especial às palavras destacadas:

20.

E ali ficaram conversando, brigando, discutindo, ele querendo sair fora, e aquele problema todo, a mãe, a avó em cima e tal, “Não abandone minha filha!” aquele negócio todo. E ele geralmente sempre fugindo. (p. 11)

*Y ahí se quedaron conversando, peleando, discutiendo, él **se le** quería escapar, y todo el mundo **se le** vino encima, la madre, y **se le** vino encima la abuela, “¡No abandone a mi hija!”, toda esa historia. Y él siempre escurriéndose**sele**.* (p. 11, grifos nossos)

ou:

21.

“Olha, você se lembra daquela noitada? Eu espero naquele banco e tal, nessa praça”, assinado Maria da Glória. Lembrar ele se lembra, mas não dá, ele não **o** devolve o bilhete nem nada, certo? (p. 14)

*“¡Hola! ¿cómo estás? Yo siempre acordándome de aquella noche. Te espero en el banco aquel, el de esta misma plaza”, firmado María da Gloria. Sí, claro que él **se** acuerda, pero no se puede, ni **le** devuelve el papelito ni nada ¿está claro?* (p. 14-15, grifos nossos)

Observamos nos exemplos anteriores o que González (1994 e 1998) classifica como as “diferentes assimetrias” existentes entre o PB e o E (1998, p. 247):

*Cada una de ellas presenta una distinta asimetría, en lo que se refiere al empleo de formas pronominales plenas o nulas para la expresión del sujeto y de los complementos del verbo, aunque estas distintas asimetrías se extienden a otras categorías funcionales que sin embargo no es posible contemplar aquí.*

*De forma sintética, se puede decir, siempre a partir de los varios estudios consultados, que **mientras el PB es una lengua de sujeto pronominal predominantemente pleno y que privilegia las categorías vacías o las formas tónicas para la expresión de los complementos, el E es claramente una lengua de sujetos pronominales predominantemente nulos y de complementos clíticos abundantes, a veces duplicando (o quizás duplicados por) una forma tónica.*** (grifos nossos)

O PB admite a omissão dos objetos direto e indireto, o chamado objeto nulo, ou seu lugar é comumente preenchido por formas pronominais tônicas, especialmente quando na terceira pessoa. Ainda que, nos exemplos dados, haja aparecido somente uma omissão de objeto indireto (ex. 21), vemos no exemplo 19 o uso de pronome tônico como objeto direto, e em nenhum momento foram utilizados pronomes átonos. Isso é, em português foram feitas escolhas no sentido da intransitividade para que não fossem necessários os objetos direto ou indireto. Já na língua espanhola, o objeto nulo é praticamente inexistente<sup>20</sup>. Como afirma Fanjul (1999, p. 139), “*Los ‘errores’ gramaticales del hispanohablante pasan más bien por el exceso de pronombres átonos*”. O texto de Puig em espanhol reflete essa tendência do E, por meio do uso excessivo de pronomes átonos, sejam complementos, sejam reflexivos ou ainda dativos éticos.

Analisando essas “diferentes assimetrias” do ponto de vista do efeito de sentido produzido, notamos que o enunciador no texto em espanhol, por meio dos pronomes átonos, se insere no enunciado, o que acontece muito mais do que em português. Nesse sentido, acreditamos que as pesquisas de Fanjul (2002a e b) vão ao encontro de nosso raciocínio, ainda mais quando pensamos que as investigações realizadas pelo pesquisador contrastavam o português do Brasil ao espanhol da Argentina, país de origem de Puig:

*La hipótesis más general que venimos manejando desde hace tres años, y que defendimos en nuestra tesis doctoral, es que la discursividad argentina, al menos en sus sectores urbanos medios y bajos, presenta una delimitación de espacios personales imaginarios mucho más explicitada que la brasileña. No queremos decir con eso, por supuesto, que en el habla brasileña las personas referencialmente se “confudan”, sino que la convivencia en la interacción verbal, que siempre involucra la preservación de esos espacios como parámetro, se regula en un juego de relativa indiferenciación imaginaria en la construcción de la escena. No vemos en ella que, como parece ser una tendencia en el habla de los argentinos, la expresión de la subjetividad se juegue mediante la **explicitación**, por momentos casi ritual, **del alcance imaginario de los participantes de la escena**. (FANJUL, 2002b, p. 4, grifos nossos)*

Quando observamos que boa parte dos pronomes que apareceram nos exemplos dados são dativos éticos, vale a pena determo-nos nestes outros dados (GONZÁLEZ, 1994, pp. 154-155):

---

<sup>20</sup> González (1994, p. 128) cita alguns casos de omissão de pronome completo recolhidos por Kany (1976), mas como “formas regionais e populares, que não chegam a afetar a norma estandar”.

Em pesquisa recente sobre a presença optativa desses pronomes [dativos éticos] no espanhol **falado em Buenos Aires**, Albano de Vázquez *et alli* (1990) – que interpretam o fenômeno como um caso de variação sintática com correspondências-conseqüências no aspecto semântico – constataram um alto índice de presença desses pronomes. A sua presença – já que é opcional – parece indicar uma ênfase, isto é, **chama-se a atenção sobre o falante**, sobre o ouvinte ou sobre o agente da ação referida pelo verbo. (...) Segundo as autoras, esse pode ser considerado **um traço característico da língua oral coloquial** dessa região e aparece sempre que os temas de conversa tenham grande carga emotiva nas quais aflore a **subjetividade**. (grifos nossos)

Vemos que novamente Puig se aproxima da oralidade do E coloquial, em especial à de seu país, de acordo com a citação acima, ao usar os dativos éticos. Vemos, também, que esse recurso, como já havíamos mencionado, enfatiza a presença, no nosso caso, do enunciador, e que, como vimos com Fanjul, é uma tendência da discursividade argentina, o que ele também chama “endocentrismo”, em contraste com uma tendência mais “exocêntrica” na discursividade brasileira quando se comparam gêneros semelhantes.

Porém, observemos estes outros trechos:

22.

Na época **ela** queria que **ele** fizesse a faculdade de engenharia, mas **ele** não tinha condições, certo? Os pais **dele** na época não tinham dinheiro. Então aí **ele** disse pra **ela** que não dava, **ele** ia ter que procurar uma nova vida e tal, o trabalho **dele** na época era... **ele** trabalhava com projetos elétricos, dá pra entender? (p. 12-13, grifos nossos)

*En aquella época **ella** quería que **él** se hiciese... ingeniero, en aquella época, pero **él** no tenía medios ¿se entiende? Los padres de **él** no tenían dinero en esa época. Entonces **él** le dijo que no podía, **él** se tenía que abrir un camino en la vida, en esa época lo que **él** hacía era... proyectos eléctricos ¿está claro?* (p. 13, grifos nossos)

Nos pares de exemplos acima, constatamos que no original em português aparece a tendência ao sujeito pronominal pleno e ao uso de formas tônicas. Como vimos com González, este fenômeno recorrente do PB contrasta com a propensão ao sujeito pronominal nulo do E. Todavia, no exemplo em espanhol acima, esse uso não ocorre. Casos como esse aparecem em vários outros momentos do capítulo analisado.

Fica novamente a pergunta: qual o objetivo do autor em ir contra essas duas tendências do espanhol que compõem a chamada diferente assimetria?

Acreditamos que o “desrespeito” a essas duas tendências tão fortes do E não está relacionado a um possível desconhecimento desse aspecto por parte de Puig. Pensamos que esta “falta” foi propositadamente utilizada para dar à tradução a sonoridade do PB, para causar nos leitores em espanhol o efeito de sentido de estar lendo um texto em espanhol, mas que é brasileiro.

Creemos que ao traduzir o original para o espanhol, o escritor sentiu a liberdade de escrever na sua língua materna o seu próprio texto e permitiu-se “infringir” certas “regras” em prol de dar à sua obra a musicalidade do PB. Nesse sentido, observemos o que diz Siganevich (1987, p. 239):

[Puig] *Deja Nueva York, la lengua inglesa, extrañado ya de la propia y llega a Brasil en 1982. Descubre un olor Brasil, un paisaje Brasil y el sonido de otra lengua, una cierta música. Dice Puig: “Se me cruza un personaje con una historia extraordinaria y un lenguaje especial, y yo tengo, de algún modo que analizar ese lenguaje”. Lo desvela saber cómo ese hombre, casi analfabeto, logra ese colorido con su habla, esa musicalidad. Lo invita entonces a hacer grabaciones de conversaciones que son volcadas en un dialecto del Estado de Río. Puig insiste mucho en su necesidad de poder tomar la música y el color, los valores pictorios del lenguaje popular.* (grifos nossos)

Como afirma Goloboff (1997, p. 73), “*En Puig hay traducción, pero con un procedimiento muy particular: es como si, a la inversa del proceso normal, él hiciera ir la lengua de llegada a la de partida*”.

Podemos pensar, também, em outra hipótese. Como dissemos no início deste capítulo, há pouco tempo que estão sendo feitos estudos comparativos entre o PB e o E. Na época em que foram compostos os romances com os que estamos trabalhando, ainda não havia tais estudos. Dessa forma, Puig lançou mão, ao compor suas obras, de conhecimentos mais intuitivos do que lhe parecia o PB. Acreditamos que este fator soma-se ao mencionado no parágrafo anterior quando se busca um motivo para os referidos “desrespeitos” à chamada diferente assimetria existente entre o PB e o E.

Entretanto, atentemos a outros aspectos relacionados ao par de trechos 22. Recordemos que, no início deste capítulo, mencionamos uma atividade aplicada aos alunos de Letras da USP e do estranhamento que os fragmentos do romance em português que trabalhamos em sala lhes causaram, ainda que não tivessem detectado nenhuma agramaticalidade. Lembremos, igualmente, que no sub-capítulo 3.1 expomos a idéia de que

os aprendizes brasileiros de espanhol, em muitos momentos, têm a propensão à “*supergeneralización o incluso deformación de determinados rasgos*”, originados da representação que possuem da língua estrangeira e da sua própria. Naquele momento, levantamos a pergunta: e Puig? Como se efetivariam as representações que teria do PB? Essas representações causariam “supergeneralizações” ou “deformações” em sua produção em português? Pois bem, expomos que no PB há uma propensão ao sujeito pronominal pleno. No entanto, no trecho 22 em português, embora não encontremos agramaticalidades, acreditamos que houve um exagero quantitativo no que se refere ao uso dos pronomes sujeito. Pensamos que esse exagero é uma concretização de um aspecto da representação que o autor possuía do PB. Ou seja, pensamos que encontramos aqui uma marca do autor implícito na obra.

## QUARTO CAPÍTULO

### **4. A permeabilidade entre o PB e o E em *Sangue de amor correspondido* e sua versão em espanhol: nível intercultural, de discursividade e de poeticidade**

Neste capítulo daremos continuidade à linha iniciada no capítulo anterior desta dissertação, mas a partir de pontos de vista distintos. Seguiremos analisando como a permeabilidade que acreditamos existir entre o PB e o E se realiza nos romances com os quais estamos trabalhando, porém no que se refere à presença da discursividade e da poeticidade argentina, bem como aos pontos de intersecção entre a cultura brasileira e a argentina. Vimos no capítulo anterior alguns casos de como essa permeabilidade se manifestou no nível lexical e sintático. Já neste, buscaremos demonstrar que essa permeabilidade extrapola esses dois níveis e atinge também os discursivo, poético e cultural. Explanaremos acerca de alguns aspectos que cremos evidenciar como a permeabilidade nesses outros três planos se concretiza nas obras.

#### **4.1. Nível intercultural**

##### **4.1.1. Marcas culturais**

“(…) a tradução dos referentes sócio-culturais determina a nossa visão do outro”.  
(TANQUEIRO, 2002, p. 122)

Um fato que nos chamou a atenção, ao analisarmos comparativamente a versão em português e em espanhol dos romances com os quais estamos trabalhando, foi a alteração de nomes de personagens, de lugares e de objetos. Essas mudanças estão relacionadas com o conceito de “marca cultural”, termo utilizado mais comumente no campo da tradutologia. Muitos pesquisadores da área têm se dedicado à definição deste conceito. Tanqueiro (2002) faz um resumo das várias acepções dadas a esse termo para enfim defini-lo da seguinte forma:

Sob o conceito de “marca cultural” (mc) entendemos todas as denominações ou expressões ou referências presentes num texto literário a analisar cujo valor conotativo e/ou carga afectiva (no marco-contexto da obra literária e no micro-contexto do segmento em que aparecem) são entendidas e partilhadas, de forma implícita, pelo autor apenas com os integrantes da área cultural a que se dirige a obra e que estão vetadas ou provocam

associações diferentes aos integrantes da área cultural a que vai dirigida a tradução. (*op. cit.*, p. 127)

Tanqueiro (*op. cit.*) disserta sobre a questão de que, quando se traduz um texto, deve-se levar em consideração o seu “leitor empírico”, o perfil do leitor para quem está sendo realizada. Diz, também, que o próprio original da obra pode ser escrito pensando em diferentes leitores empíricos, os quais categoriza da seguinte maneira, sempre do ponto de vista do autor:

- leitores da mesma língua e cultura;
- leitores de uma determinada cultura dentro da mesma língua;
- leitores de outra língua, cultura e civilização;
- a Humanidade. (*op. cit.*, p. 129)

E afirma sobre o caso de ser dirigido à Humanidade que:

Trata-se de um caso em que o autor tenderá a explicitar, de acordo com estratégias e recursos por ele definidos, as referências a esse mundo ficcional de modo a que qualquer hipotético leitor, de qualquer língua e cultura, possa compreender a obra na sua totalidade. (*op. cit.*, p. 130)

Vejam, por meio da seleção abaixo, alguns exemplos de mudanças na versão em espanhol que podem ser relacionadas ao conceito de marcadores culturais.

Mudança de nomes de personagens:

<b>Português</b>	<b>Espanhol</b>
Leila	Delfina
Anci	Valseí
Macarrão	Mancarrón
Clarinha	Zelinha
Aristides	Alcibíades
Dona Luisa	Doña Olinda
Antonio	Paulo
Lourdes	Fernanda
Otávio	Zé
Maria	Maria Helena
Regina	Aparecida
Zé Carlos	Nelson
Fátima	Vilma
Verônica	Deusa

Mudança de nome de lugares:

<b>Português:</b>	<b>Espanhol:</b>
Esporte Clube Cocotense (p. 17)	Club de Deportes Cocotá (p. 18)
Náutico de Cocotá (p. 17)	Náutico de Teixeira (p. 18)
Curaíba (p. 136)	Parada de Lucas (p. 141)

Mudança de nomes de marcas de objetos:

<b>Português:</b>	<b>Espanhol:</b>
Uísque Paulas (p. 15)	Whisky Barbante (p. 15)
Conhaque Paulinhas (p. 15)	Coñac Dubar (p. 15)

Recordemos que os textos que estamos analisando possuem uma característica marcante: o fato da primeira versão haver sido escrita em PB, uma língua estrangeira à do autor, com personagens e cenários brasileiros. Além disso, como procuramos demonstrar no segundo capítulo desta dissertação, na versão em espanhol o autor procurou seguir uma koiné singular. Contudo, como já discutimos no último capítulo, além de seu texto em espanhol seguir essa koiné singular, também apresenta várias marcas do PB. Como já explanamos anteriormente, acreditamos que muitas dessas formas são frutos da permeabilidade existente entre o PB e o E, porém também pensamos que essas escolhas são resultado de uma opção do autor, no intuito de dar ao texto em E um “colorido” do PB.

Quando nos debruçamos sobre os exemplos selecionados acima, chegamos à conclusão de que essas mudanças têm a ver com o propósito do autor de acentuar uma “brasilidade” no texto em espanhol. Pensamos que os termos modificados na versão em espanhol são frutos de uma busca por parte do autor de vocábulos que pudessem ser mais fortemente relacionados ao contexto brasileiro. Retomando o conceito de marca cultural, pensamos que Puig não seguiu o caminho comumente traçado pelos tradutores que, diante de uma marca cultural, buscariam explicá-la para seu leitor empírico ou adaptá-la à cultura do seu leitor.

Muitos dos nomes dos personagens que foram modificados existem também em espanhol, mas não são tão freqüentes, enquanto que outros são tipicamente brasileiros,



como é o caso de “Aparecida”, nome da padroeira católica de nosso país e muito popular entre os brasileiros. Algo semelhante ocorre com o apelido “Zé”, muitíssimo comum no Brasil e inexistente em espanhol. Além disso, é composto pela sílaba “ze”, muito pouco utilizada em espanhol. Podemos citar, também, o caso de “Zelinha” que, ademais de começar pela sílaba “ze”, também apresenta o uso do diminutivo “-inha”, característico da língua portuguesa, reforçada pela manutenção da grafia “nh”.

No caso da mudança dos nomes de marcas, ocorre algo diferente. De acordo com nossas pesquisas, as marcas mencionadas na versão em português não existem. Quanto às referidas na versão em espanhol<sup>21</sup>, encontramos somente o Conhaque Dubar, como uma marca brasileira. Também neste caso, acreditamos que a modificação tem a ver com uma sonoridade mais próxima ao PB. À mesma conclusão, chegamos no caso dos nomes de lugares.

#### **4.1.2. Roberto Carlos**

Outro fator que nos chamou a atenção foi a intensa presença do cantor e compositor brasileiro Roberto Carlos e suas canções nos romances, tanto na versão em português como na em espanhol. Já nas primeiras páginas do primeiro capítulo, faz-se citação a ele:

1.

Todo o tempo da música foi Roberto Carlos, a noite toda. (p. 10)

*Era un baile con música de Roberto Carlos, todo el tiempo, toda la noche discos de Roberto Carlos.* (pp. 9-10)

Em vários outros momentos dos romances, o cantor brasileiro ou trechos de suas músicas são mencionados:

2.

Então foi quando dedicaram para ele uma música do Roberto Carlos, pelo alto-falante o sujeito falou, “Uma jovem de branco e cor-de-rosa dedica esta canção a um rapaz de cabelo

---

<sup>21</sup> Chegamos a essa conclusão com base em pesquisa no *site* de busca *Google*, realizada em 15/06/2006. Ainda que não possamos afirmar com total certeza a inexistência dessas marcas, considerando o atual nível de abrangência no qual se encontra a *Internet*, pensamos que esse resultado pode ser considerado relevante.

castanho, olhos castanhos, pele clara, roupa toda branca, sapato pretos e relógio de pulso”. (p. 42)

*Entonces fue que le dedicaron una música de Roberto Carlos por el altoparlante habló el tipo, “Una joven de rosa y blanco dedica esta canción a muchacho de pelo castaño, ojos castaños, piel blanca, ropa toda blanca, zapatos negros y reloj pulsera”.* (pp. 44-45)

3.

A Açucena também gostava na época de Roberto Carlos, do início dele. Ele se lembra duma dessas músicas, a que falava que as folhas caem, mas voltam a crescer. A Glória também gostava dessa música, todas duas gostavam de Roberto Carlos, adoravam. Chegou a fazer baile lá na cidade duas vezes, e era uma parada. Todas duas tavam lá escutando, aí ele não conseguia prender ninguém (...) (pp. 96-97)

*También a la Azucena le gustaba Roberto Carlos, cuando empezaba de cantante. Él se acuerda de una de las músicas esas, una que decía que las hojas caen, pero que vuelven a crecer. Esa también le gustaba a la Gloria, a las dos les gustaba Roberto Carlos, lo adoraban de verdad. Vino dos veces a cantar al baile del pueblo, y fue el fin del mundo, las dos fueron a oírlo, ahí el no conseguía que ninguna de las dos se quedase hablando con él* (...) (p. 100)

4.

(...) aí começou a ouvir de novo de novo a mesma coisa, o mesmo disco de antes, “as folhas... já chegou o inverno... mas aonde anda, aonde anda o meu amor... que partiu sem me dar um beijo... como essas folhas que pelo ar se vão” E era ela, ele tava certo que era ela que tinha pedido que tocassem esse disco, e ele ia pedir outro pra responder a ela, um que diz coisas diferentes, “nunca mais você ouviu falar de mim... mas eu continuei a ver você... Quantas vezes eu pensei voltar... e dizer que o meu amor nada mudou... mas o meu silêncio foi maior... e na distância morro todo dia sem você saber” (p. 164)

*(...) y se empezó a oír otra vez la misma cosa, el mismo disco de antes, “las hojas caen... el invierno ya llegó... pero dónde anda, dónde anda mi amor... que se fue sin darme un beso, sin siquiera saludar... como esas hojas que por el aire van...” Y era ella, estaba seguro él, que era ella que había pedido que repitieran ese disco, y él iba a pedir otro para contestarle, uno que dice cosas diferentes, “nunca más oíste hablar de mí... pero yo continué viéndote... en toda esta nostalgia que quedó... tanto tiempo ya pasó... pero nunca te olvidé... Cuántas veces yo pensé volver... y decirte que mi amor nada cambió... pero el silencio a todo fue mayor... y a la distancia cada día muero... sin que llegues a saber...”* (p. 169)

5.

(...) o jovem que corresponde à inicial W solicita dedicar o disco seguinte a uma senhorita de vestido verde estampado de azul “nunca mais você ouviu falar de mim... mas eu continuei a ver você... em toda esta saudade que ficou... tanto tempo já passou... mas nunca esqueci você... Quantas vezes eu pensei voltar... e dizer que o meu amor nada mudou...”. (p. 165)

(...) el joven que responde a la inicial W solicita dedica el disco siguiente a una señorita de vestido verde con lunares azules, “nunca más oíste hablar de mí... pero yo continué viéndote... en toda esta nostalgia que quedó... tanto tiempo ya pasó... pero nunca te olvidé... Cuántas veces yo pensé volver... y decirte que mi amor nada cambió...”. (p. 171)

6.

“...quantas vezes eu pensei voltar... e dizer que o meu amor nada mudou... mas o meu silêncio foi maior... e na distância morro todo dia... sem você saber”. (p. 167)

“...cuántas veces yo pensé volver... y decirte que mi amor nada cambió... pero el silencio a todo fue mayor... y a la distancia cada di muero... sin que llegues a saber...”. (pp. 172-173)

Nos trechos 3 e 4, faz-se referência à música *Folhas de outono* que, apesar de haver sido composta por Francisco Lara e Jovenil Bastos, tornou-se conhecida pela interpretação de Roberto Carlos. Essa música foi lançada no Brasil no álbum *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, em 1967. Foi feita uma versão em espanhol deste mesmo álbum denominado *Roberto Carlos en ritmo de aventura*, lançado na Argentina em 1968. Neste álbum, encontramos uma versão em espanhol da citada música, chamada *Hojas de otoño*. Já nos exemplos 5 e 6, e também no 4, são transcritos trechos da música *À distância*, de Roberto Carlos, do álbum *À janela*, de 1972. A versão em espanhol desta música chama-se *La distancia*, lançada na Argentina no álbum *Por amor*, em 1973.

Sabe-se que Roberto Carlos é um dos cantores mais populares da música brasileira, mas acreditamos que não se deva somente a esse fato a sua presença nos romances. Roberto Carlos faz parte do universo da canção popular não só no Brasil<sup>22</sup>, mas também em vários outros países, sendo que o cantor lançou vários álbuns gravados em outros idiomas,

---

<sup>22</sup> Pimienta e Lamey (2001) realizaram uma pesquisa com o objetivo de constatar a presença da cultura dos países hispano, luso e franco falantes na Internet, lançando mão do seguinte método:

“Para cada categoría establecida hemos listado un número alto (aunque no exhaustivo) de personalidades representativas de la cultura en cada grupo lingüístico. Luego hemos medido la celebridad de cada personalidad en la Internet, utilizando el número de citaciones en las páginas web, dato que ofrecen algunos motores de búsqueda”.

Na categoria música e canção, os pesquisadores obtiveram o seguinte resultado quanto ao número de páginas webs onde apareciam citados, ordenados por quantidade de aparição: Céline Dion, Gloria Estefan, Villa Lobos, **Roberto Carlos**, Giuseppe Verdi, Luciano Pavarotti, Tito Puente, María Callas, Ricky Martín, Julio Iglesias, Antonio Vivaldi y Maurice Ravel (grifo nosso). O resultado dessa pesquisa parece demonstrar a grande influência de Roberto Carlos na cultura latina.

inclusive em espanhol<sup>23</sup>. Muitos desses álbuns continham versões de suas músicas em português, como é o caso das canções às que fazem referência os romances. O cantor também lançou canções gravadas em espanhol, sem versões em português.

Além do próprio cantor e suas canções, é necessário analisar sua presença nos romances desde o ponto de vista do gênero musical ao qual pertencem. Roberto Carlos se inclui no estilo musical denominado “romântico” ou “balada” ou mesmo “balada romântica”. Esse gênero faz parte não apenas da discursividade brasileira, mas da latino-americana, sendo que encontramos vários outros cantores/compositores que se enquadram nesse estilo. Neste sentido, atentemos à seguinte afirmação de Party (2003, p. 1):

*La balada romántica latinoamericana es un género musical transnacional. No sólo es un estilo de música que goza de popularidad más allá de las fronteras del país de origen del cantante – como se define comúnmente transnacionalismo. La balada es un género musical que no acarrea una identidad nacional. (...) Es un estilo musical del cual todos los latinoamericanos sienten como propio. El baladista más famoso es Julio Iglesias (cantante con record Guinness de más discos vendidos a nivel mundial), seguido por **Roberto Carlos** (desde finales de los 60s, 100 millones de discos vendidos) y Luis Miguel. (grifo nosso)*

Assim sendo, acreditamos poder afirmar que Roberto Carlos se insere numa discursividade popular não somente brasileira, mas, também, latina e, conseqüentemente, argentina.

No artigo “Caetano Veloso: louco por ti América (imagens da América hispânica na música popular brasileira)”, o pesquisador Antonio Roberto Esteves discute acerca das relações e influências mantidas entre a música brasileira e outros estilos hispânicos:

É indiscutível a presença do tango, do bolero, e dos vários ritmos do Caribe na MPB, em especial a partir da década de 30. (...) De uma forma ou de outra, o tango e o bolero sempre estiveram presentes na cultura de toda a América Latina. Entretanto, também as rupturas ocasionadas inicialmente pela *Bossa Nova* e depois pelos movimentos de renovação dos anos 60, entre os quais merecem destaque a *Tropicália* e a *Jovem Guarda*, não ficaram isentas à presença de elementos variados oriundos dos vizinhos hispano-americanos. (ESTEVES, 1999, p. 185, grifo nosso)

---

<sup>23</sup> “No ano de 1968 ele [Roberto Carlos] conquista o Festival de San Remo, o único não italiano a conquistar esse tradicional Festival de música europeu. É provavelmente o cantor que mais vendeu discos no Brasil, entre 80 e 90 milhões de cópias, dentre os cantores latinos ele só perde para Julio Iglesias”. Em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Roberto\\_Carlos](http://pt.wikipedia.org/wiki/Roberto_Carlos).

Como se sabe, Roberto Carlos é o principal participante do movimento musical “Jovem Guarda” que, apesar de estar mais claramente influenciado pelo rock americano, teve também, como afirma Esteves, influências da música latina.

Das canções mencionadas nos romances com os que estamos trabalhando, *Folhas de Outono* foi composta em 1968, quando o cantor brasileiro ainda fazia parte do mencionado movimento. Não obstante não seja de composição sua ou de Erasmo Carlos – seu maior parceiro em composições – percebemos que tanto a temática quanto o estilo musical dessa canção se enquadram nas características do momento seguinte de sua carreira, ou seja, o da balada romântica. Já a segunda canção, *À distância*, de 1972, foi composta neste segundo momento, encaixando-se completamente nesse estilo musical.

Parece-nos, também, relevante evidenciar aqui o tempo cronológico no qual se passa a ação dos romances. Não se diz em nenhum momento claramente quando ocorre a história, no entanto, seguindo algumas pistas, podemos aproximar-nos dessas datas. As obras foram publicadas em 1982. Se considerarmos este ano como o momento da enunciação e levarmos em consideração uma afirmação feita no início do romance (“Ele viu ela pela última vez há dez anos atrás, oito anos atrás”, p. 9), a personagem Josemar vê pela última vez a personagem Maria da Glória por volta de 1972. Corrobora nossa hipótese o fato de que uma das canções mencionadas nas obras, *À distância*, foi lançada no Brasil justamente em 1972. A definição da época na qual se passam as ações dos romances parece-nos aqui importante em função da maior abrangência que possuía a música de Roberto Carlos naquele momento. Embora, atualmente, o cantor brasileiro continue com grande visibilidade, tanto nacional como internacional, naquele momento sua presença e importância no cenário da música popular latina eram muitos maiores.

Com base no exposto até aqui neste sub-capítulo, acreditamos que, embora, num primeiro momento, a presença de Roberto Carlos e suas canções nos romances pudesse parecer uma simples escolha por um cantor popular brasileiro, na verdade, parece representar um ponto de intersecção entre a cultura brasileira e hispano-americana nas obras em função do gênero ao qual pertencem, bem como à sua própria presença e influência na música popular latina. Nesse sentido, atentemos a esta outra afirmação de Party (*op. cit.*, p. 3):

*La balada es uno de los pocos géneros musicales, si no el único, que está presente en todos los países de habla hispana con gran éxito de ventas. Dada su inmensa popularidad y presencia, la balada puede ser considerada como una **lingua franca musical** en los países de habla hispana. (grifo nosso)*

O pesquisador não menciona o Brasil, mas somente os países hispano-falantes. No entanto, com base na afirmação anterior do próprio pesquisador quanto aos mais populares cantores de balada romântica, acreditamos como certa a inclusão de Roberto Carlos e suas baladas em português ou espanhol nesta *lingua franca* musical que é a balada romântica. Party encontra como motivo para tal movimento fatores mercadológicos:

*A nivel de mercado, las compañías disqueras multinacionales prefieren unir/homogenizar al mercado que satisfacer a minorías con gustos distintos. Es más lucrativo vender un producto a todo el público latinoamericano (como un disco de Luis Miguel), que producir géneros que tienen públicos limitados, como la chicha, la bachata, el zouk, o la música norteña. (op. cit., p. 5)*

Nessa citação, o pesquisador aponta que o caráter de *lingua franca* das baladas românticas vai além do aspecto musical. Party afirma que esse movimento se estende também à dimensão lingüística, atuando nas próprias letras das canções. De acordo com o estudioso, influenciam na produção dessa koiné usada nas letras das baladas outros 3 fatores:

1. o próprio interesse das gravadoras em vender para diversos países, pressionando os compositores a evitar marcas lingüísticas consideradas regionais;
2. o fato dos intérpretes desse estilo musical adotarem canções compostas por diferentes compositores de diferentes origens;
3. o fato do maior centro produtor de baladas estar em Miami.

Ou seja, encontramos aqui um movimento semelhante ao que discutimos no segundo capítulo desta dissertação. Há claramente por parte dos dirigentes das gravadoras uma pressão no sentido de se produzirem canções que possam ser compreendidas, apreciadas e consumidas pelo maior número de pessoas possível – pressão essa também existente, como vimos, no mercado tradutológico de literatura, legendagem e dublagem. Além do mais, operam sobre a construção dessa koiné os outros dois mencionados fatores

que têm a ver com o contato dos compositores de diferentes origens. Como vimos no segundo capítulo desta dissertação, este é o principal fator fomentador do surgimento de uma koiné.

Os estudos de Party também corroboram a hipótese que levantamos aqui: a de que esse gênero de cultura de massa é compartilhado por todos os latino-americanos:

*Este carácter de lingua franca se debe, al menos en parte, a una sensibilidad común latinoamericana. La lírica y música de la balada presenta ese carácter melodramático que Jesús Martín Barbero considera tan propio de la cultura latinoamericana. Martín Barbero propone que el melodrama habla de una “sociabilidad primordial” conectada a los lazos familiares (Martín-Barbero 277). Expresiones culturales con características melodramáticas contribuyen a lo que Martín Barbero denomina una “integración sentimental latinoamericana”. Martín Barbero la define como una estandarización de maneras de sentir y expresar, de gestos y sonidos, ritmos de baile, y cadencias literarias. (op. cit., p. 4)*

Com base na citação acima, podemos concluir que, mais que por fatores lingüísticos, a balada romântica representa uma relação no que se refere ao nível cultural, mas também ao poético e discursivo dos países latino-americanos.

No próximo sub-capítulo, trabalharemos com um conceito sobre o qual já discutimos no capítulo anterior desta dissertação: a tendência à centralidade na pessoa encontrada pelo pesquisador Adrián Fanjul na discursividade argentina. Desenvolveremos este tema mais profundamente nos sub-capítulos seguintes, no entanto, parece-nos oportuno apontar aqui que, nos trechos da canção, encontramos esta tendência no que se refere à expressão do tempo. Aprofundaremos a discussão sobre esta hipótese mais adiante.

## **4.2. Nível discursivo e poético**

### **4.2.1. A tendência à centralidade na pessoa da discursividade argentina**

Fanjul realizou uma série de estudos que analisavam comparativamente a discursividade argentina e brasileira dentro de alguns parâmetros enunciativos. Com base nesse estudo, o estudioso encontrou uma tendência na discursividade brasileira que ele denominou “exocentrismo”. Essa tendência apresenta como principal característica o fato das personagens da cena enunciativa serem delimitadas com base na sua relação com os outros. Fanjul encontra, nos estudos realizados por pesquisadores como Roberto da Matta,

afirmações que vão ao encontro de suas conclusões: “Para Matta, no Brasil, a ideologia dominante é a da complementaridade, a do sistema de ‘pessoas’, sendo o indivíduo a queda no anonimato e na solidão social” (FANJUL, 2002a, p. 168). Com base nas pesquisas que realizou, Fanjul conclui que essa tendência se manifesta também em outros níveis, como o temporal:

*(...) la entidad es delimitada en base a su relación con la exterioridad, o directamente a partir de los otros. También para la representación de la temporalidad en la escena, la tendencia predominante en los resultados de brasileños fue de una mayor interacción presente-futuro, concomitante con una indiferenciación entre certeza y deseo, y la mayor enunciación de una determinación (“destino”) exterior a los espacios personales.* (FANJUL, 2005)

Já no que se refere à discursividade argentina, o pesquisador observou uma tendência contrastiva com relação à brasileira. Na discursividade argentina, foi encontrada uma propensão à “centralidade na pessoa”. Assim resume o conjunto de três traços que marca esta centralidade (FANJUL, 2005a):

- a. *Perspectiva<sup>24</sup> endocêntrica, delimitación de la entidad a partir de si misma y no de su exterior o de la perspectiva de otras entidades.*
- b. *Sobredimensionamiento del presente como centro de perspectiva: el “tiempo cero” de la instancia enunciativa se erige, sobre toda la escena, como el punto desde el cual el enunciator domina el pasado y el futuro. El pasado se “refleja” en ese presente y el futuro es, ante todo, transcendencia del mismo.*
- c. *Como efecto de los dos rasgos anteriores, la puesta en escena de entidades “con comienzo en si mismas” y de un tono que, identificándolo con rasgos que Zoppi (1996) encuentra en investigaciones sobre discurso político en Argentina, podemos llamar “épico”, en el cual: “O presente funciona como lugar imaginário onde o tempo pode ser apreendido discursivamente na sua totalidade.” (1996, p. 138).*

Parece-nos importante salientar, como bem afirma Fanjul (2002c, p. 78), que ambas as tendências, exocêntrica e endocêntrica, podem ser encontradas tanto na discursividade brasileira como na argentina. No entanto, o que mostram as pesquisas realizadas é a nítida predominância do exocentrismo na brasileira e do endocentrismo na argentina quando não há restrições em função do gênero textual.

---

<sup>24</sup> Parece-nos importante esclarecer que Fanjul toma a noção de “perspectiva” segundo Ducrot.



Buscaremos mostrar a seguir que encontramos nas obras, mesmo sendo seus personagens e cenários brasileiros, pontos que sinalizam rumo à tendência da centralidade na pessoa.

#### **4.2.2. Centralidade na pessoa nos romances em questão: o espaço**

Como já mencionamos, de acordo com as pesquisas de Fanjul, uma cena enunciativa em que se manifesta a perspectiva da centralidade na pessoa reflete essa perspectiva também na relação da personagem da cena enunciativa com o espaço. Num caso extremo dessa manifestação, o ambiente “olha”, “percebe” ou “segue” o enunciador. Essa forma extremada de concretização dessa perspectiva ocorre reiteradamente na poeticidade argentina. Num levantamento realizado sobre letras de músicas argentinas, o pesquisador dá como exemplo vários trechos de letras de tango, como (FANJUL, 2005a):

*Yo adivino el parpadeo de las luces que, a lo lejos, van marcando mi retorno (...) / Bajo el burlón mirar de las estrellas/ que con indiferencia hoy me ven volver. (Volver, de Alfredo Le Pera)*

e de rock argentino, como:

*Pronto ha de morir,/ la noche izará su final (Fermín, Luis A. Spinetta)*

Nos estudos feitos pelo pesquisador sobre letras de música brasileiras, não encontrou nenhuma em que se concretizasse esse tipo particular e extremo de cena. No entanto, embora ainda não haja sido escrito nenhum artigo sobre o tema, na continuidade das investigações realizadas pelo projeto de pesquisa *Língua Espanhola: descrição, funcionamento e processos interculturais*, desenvolvido pela área de pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana da FFLCH-USP, foi encontrada apenas uma letra de música brasileira em que essa tendência extremada com relação à centralidade na pessoa: “Cavalgada”, de Roberto Carlos, cantor tão presente e importante para os romances que estamos estudando. Podemos observar essa perspectiva da centralidade na pessoa refletida no espaço nos trechos da letra da mencionada canção selecionados abaixo, em especial nos postos em destaque:

**Estrelas mudam de lugar/ Chegam mais perto só pra ver/ Depois do nosso adormecer/  
E na grandeza deste instante/ O amor cavalga sem saber/ E na beleza desta hora/ O sol  
espera pra nascer.** (grifos nossos)

Observemos os trechos abaixo selecionados da versão em português e em espanhol das obras com as que estamos trabalhando:

7.

Aí ele foi pra lá, apanhar a Glória, vieram e tal, passeando, olhando pro céu, aquelas estrelas, aquelas nuvens e tal, trocando beijinhos maravilhosos e **a lua focalizando**. (p. 108, grifo nosso)

*Entonces fue él para allá a buscarla a la Gloria y fueron caminando, mirando la luna y las estrellas que ahora no solamente le gustaban a él porque a ella también (...)* (p. 112)

Vemos que houve uma mudança considerável entre a versão em português e a em espanhol nos trechos selecionados. No entanto, observamos na versão em português que a lua “focaliza” a cena, literalmente. Ou seja, temos aqui um claro exemplo dum extremo de uma perspectiva centrada na pessoa. Pensamos que essa perspectiva, no que se refere à cena enunciativa, pode haver ocorrido em outros momentos das obras, mas o que notamos em 7 é uma exacerbação dessa tendência nesse aspecto.

#### **4.2.3. Centralidade na pessoa nos romances em questão: a pessoa**

Encontramos nas obras outros momentos nos quais, ainda que o cenário não “olhe”, “perceba” ou “siga” o enunciador, ele reflete o seu estado de ânimo. Observemos os pares de trechos abaixo:

8.

E a professora Aneci falou pra ele que de noite não se viam as plantas, e os morros, e as flores do campo, mas a gente deve olhar a lua e as nuvens que são muito bonitas, e as estrelas, “Você acha que eu sou bonita e por isso quando está triste de noite você fica com vontade de me ver, mas existem ainda outras coisas mais bonitas, e a gente tem que aprender e lembrar de sair pra olhá-las, e assim é que a sua tristeza vai poder ir embora”. (p. 69)

*Y la maestra Valsei le dijo que a la noche no se veían las plantas, y los cerros, y las flores del campo pero hay que mirar la luna y las estrellas, “Te parece que soy linda y por eso cuando estás triste a la noche te vienen ganas de verme, pero hay otras cosas más lindas*

*todavía, y hay que aprender y acordarse de salir a miraras, y así se te va a pasar la tristeza". (p. 73)*

9.

Ele convidou a Maria da Glória para dar um passeio pelo campo, de noite, sem que os pais dela soubessem. Ela falou que não gostava disso, porque de noite no campo não se viam os passarinhos, nem as flores que crescem sozinhas sem ser preciso que a gente as plante. Ele lhe disse então que durante a noite não se viam essas coisas mas que olhasse a lua e as nuvens que eram muito lindas, e as estrelas. "A gente tem que aprender e lembrar de sair pra olhá-las, e assim é que a tristeza vai poder ir embora". (p. 89)

*Él la invitó a la María de la Gloria a dar un paseo por el campo, de noche, sin que los padres lo supieran. Ella le dijo que no le gustaba porque de noche en el campo no se veían los pajaritos, ni las flores que crecen solas sin que las planten. Él le dijo entonces que a la noche no se veían esas cosas pero que mirase la luna y las nubes que eran muy bonitas, y las estrellas. "Hay que aprender y acordarse de salir a miraras, y así se te va a pasar la tristeza". (p. 93)*

10.

Tem um horário em que o céu fica mais lindo, a esta hora mesma, entre duas e três da manhã. Quando tá o céu limpo, limpo, você olha, o céu tá todo diferente. Quem realmente presta atenção no céu, né? Ele realmente presta muita atenção no céu, né? Volta e meia ele tá nas madrugadas olhando pra lua. Foi a semana passada, ele acordou a essa hora mais ou menos. Aí veio aqui no quintal, olhou pra cima, e a lua vinha redondinha assim, aquela banda de lua, linda! linda! se abrindo como se fosse uma flor, não é? começando a abrir. (p. 152)

*Hay una hora en que el cielo queda más lindo, a esta hora, entre las dos y las tres de la mañana. Pero cuando está el cielo limpio, limpio, alguien mira y el cielo está todo diferente, la gente que realmente presta atención al cielo ¿no? Él realmente le presta mucha atención, a cada rato él acá está a la madrugada mirando al cielo. Fue la semana pasada, él se despertó como hoy a esta hora más o menos. Ahí salió al patio, miró para arriba, y la luna venía redondita así, esa media luna ¡linda! ¡linda! abriéndose como una flor ¿no? empezando a abrirse. (p. 158-159)*

No par de trechos 9, observamos que um enunciado da personagem Anaci/Valsei, transcrito em 8, é retomado pelo narrador, mas agora transferido para a personagem Maria da Glória. Vemos, também, nos fragmentos 8 e 9, a natureza modificando o estado de ânimo das personagens. Em 10, novamente a observação da lua é retomada. Percebemos, igualmente, a aparição reiterada dos elementos "lua", "céu", "tristeza", "estrelas". Acreditamos que a repetição desses elementos no decorrer do romance constitui uma regularidade enunciativa e tem uma significação.

Já havíamos citado que uma das características da centralidade da pessoa é o endocentrismo, a “*delimitación de la entidad a partir de si misma y no de su exterior o de la perspectiva de otras entidades*”. Fanjul cita San Martín como exemplo emblemático de um personagem nacional argentino endocêntrico (2002d, p. 178):

Aprendemos desde pequenos, também, a enxergar San Martín seguido por seu exército, mas **na solidão de suas decisões**. Nos relatos e pinturas sobre a façanha da travessia dos Andes costuma aparecer, próximo dele, como testemunha ou como par, o condor – ave solitária. E “ave solitária” era também Martín Fierro, que dizia ter nascido “*como nace el peje en el fondo del mar*” e que, como outros personagens da literatura argentina, nos quais não nos deteremos aqui, é peça discursiva da perspectiva endocêntrica. (grifo nosso)

Busquemos relacionar a citação acima aos trechos anteriormente selecionados dos romances com os quais estamos trabalhando.

Como já dito, observamos nos três últimos pares de trechos selecionados o emprego dos elementos da natureza “lua”, “céu” e “estrelas” relacionados ao também citado sentimento de “tristeza”. A observação desses elementos da natureza causaria o desaparecimento da sensação de tristeza em quem praticasse tal ação. O ato de relacionar a observação da natureza com a desaparecimento do sentimento de tristeza não é uma atitude caracteristicamente argentina, já que o podemos encontrar nas mais diversas discursividades. No entanto, sim, podemos afirmar que essa é mais uma propriedade do endocentrismo ao qual já nos referimos e que encontramos como tendência na discursividade argentina. A presença do endocentrismo nos mencionados trechos se dá porque o sentimento de tristeza desaparece, não por meio do outro, mas mediante um processo interno.

Atentemos mais especificamente ao seguinte trecho do par selecionado 9:

“A gente tem que aprender e lembrar de sair pra olhá-las, e assim é que **a tristeza vai poder ir embora**”.

“*Hay que aprender y acordarse de salir a miraras, y así se te va a pasar la tristeza*”.

Como discutimos no capítulo anterior desta dissertação, o índice de utilização dos dativos no espanhol falado na Argentina é muito alto e essa seria uma estratégia para chamar a atenção sobre o falante, o ouvinte ou o agente da ação do verbo. Concluimos,

também, que essa seria mais uma característica da tendência ao endocentrismo encontrado na discursividade argentina. Ao compararmos os trechos destacados do par de exemplos anteriores, observamos que em espanhol se lança mão de um dativo possessivo com “te”, diferentemente da construção em português, em que a tristeza é o sujeito ativo, e a pessoa que a sente não aparece. Ou seja, com base na exposição feita no parágrafo anterior, acreditamos que temos aqui mais um exemplo de endocentrismo.

#### 4.2.4. Centralidade na pessoa nos romances em questão: o tempo

*“Vivir en ningún lado y desde allí, desde el no-lugar, obsesionarse con el pasado y la distancia, el recuerdo como una herida abierta.”*

(GRACIELA SCHEINES, 1991, p. 152)

Como vimos anteriormente, a tendência à centralidade na pessoa presente na discursividade argentina se reflete também na expressão do tempo. Em uma das pesquisas realizadas por Fanjul (2002d), solicitou-se a respondentes brasileiros e argentinos que reformulassem um enunciado. Como resultado, o pesquisador encontrou uma característica com referência à relação dos argentinos com o tempo expressa em sua discursividade a qual denominou “plus de transcendência”:

Observamos, nas reformulações de muitos respondentes argentinos, que se reiterava a idéia de que o feito seria lembrado, permaneceria na memória. Em alguns casos, havia ênfases como “*inmortal*” ou “*para siempre*”. Essa vinculação entre “história” e “transcendência” se manifestou em 42,85% dos argentinos e somente em 5,17% dos brasileiros. (2002d, p. 137).

É também característica dessa tendência na expressão do tempo um dimensionamento exacerbado do presente, considerado o ponto zero da instância enunciativa desde onde o enunciador domina passado e futuro: com base nos resultados de seus estudos, Fanjul conclui que a centralidade na pessoa encontrada na discursividade argentina faz com que o enunciador coloque o passado como uma cena isolada e em repetição, e fortalece a imagem do enunciador, de tal maneira que haja “um sobredimensionamento do presente como centro da perspectiva ao qual se subordinam o passado e o futuro” (FANJUL, *op. cit.*, pp. 142-143).

Outros autores também percebem a expressão do tempo na discursividade argentina de forma semelhante. Graciela Scheines (*op. cit.*) estudou este tema tendo como objetos de análise letras de tango e obras literárias argentinas. Atentemos à seguinte afirmação da autora:

*Como en muchos cuentos de Borges y en los tangos, lo que sucedió una vez sigue rememorándose obsesivamente como si fuera lo único vivido, arrasa con el tiempo total, sobreviene como una avalancha a contrapelo, se desborda aguas arriba hasta abarcar todo el presente y allí estalla (...) Restaurar el pasado, llenar el vacío del presente con el pasado parece ser la consigna. (op. cit., p. 174)*

Veamos agora uma outra afirmação, agora de Rosalba Campra (1996), que se dedicou ao estudo da retórica do tango:

*Una manera de considerar la vida, o más bien de sufrirla: una visión del presente como algo ya perdido en el instante mismo en que se lo nombra, el amor como irremediable privación de sí, la amistad como necesidad insatisfecha, el propio ser como ausencia. Todo lo que no es, o mejor dicho, todo lo que **ya** no es, provee la materia de las letras de tango. (op. cit., p.11)*

Acreditamos que os dois trechos transcritos acima provenientes de estudos realizados por duas diferentes pesquisadoras acerca do tango e da literatura argentina, dois gêneros emblemáticos da materialidade da discursividade desse país, vão em sentido semelhante ao da hipótese da centralidade na pessoa da discursividade argentina no que tange à expressão do tempo. Pensamos que nos romances que estamos analisando encontramos vários exemplos em que se concretiza essa tendência.

#### **4.2.4.1. O “plus de transcendência” nos romances em questão**

Realizamos um levantamento quanto aos marcadores temporais no primeiro e sétimo capítulos nas versões em português e espanhol com o objetivo de analisar se essa tendência se concretiza nas obras. Não obstante, antes de nos determos nesta análise, vamos expor alguns conceitos quanto à classificação dos marcadores temporais.

#### 4.2.4.1.1. Classificação dos marcadores temporais

Se formos pesquisar a classificação que oferecem as gramáticas quanto aos marcadores temporais, encontraremos nelas maneiras bastante diversas de fazê-lo. Basear-nos-emos mais especificamente nesta dissertação na que apresenta Neves (2000), para o PB.

A pesquisadora classifica os marcadores de tempo como **advérbios de tempo** e os divide da seguinte forma (2000, pp. 263-270):

##### 1. Situação:

**1.1. Situação absoluta:** momento ou período situado na escala do tempo.

Advérbios que se referem a um momento ou período determinado da enunciação ou de outro ponto do enunciado (fórico):

a. tempo cronológico: *hoje, amanhã, ontem.*

b. tempo não-cronológico, sem ligação com o calendário: *agora, hoje (na época atual), anteriormente, atualmente, recentemente, antigamente, antes (em período ou momento anterior ao presente), depois (em período ou momento posterior ao presente), futuramente, logo, então (neste momento, naquele momento).*

Advérbios que não se referem a um momento determinado da enunciação ou de outro ponto do enunciado (não-fóricos): *cedo, tarde, logo, prontamente, imediatamente, nunca/jamais (em momento nenhum), sempre (em todos os momentos).*

##### 1.2. Situação relativa:

Advérbios que se referem a um momento ou período determinado da enunciação ou de outro ponto do enunciado (fórico): *novamente/de novo, ainda/ainda uma vez, já, simultaneamente, finalmente, inicialmente,*

Advérbios que não se referem a um momento determinado da enunciação ou de outro ponto do enunciado (não-fóricos): *antes (em período anterior a: +de+sintagma nominal ou oração infinitiva), depois (em período posterior a: +de+sintagma nominal ou oração infinitiva).*

## 2. Duração:

Período referido a um momento da enunciação (fóricos): *ultimamente, doravante*.

Período não referido a um momento determinado da enunciação ou do enunciado (não fóricos): *temporariamente, indefinidamente, até ..., desde...*

**3. Frequência:** nunca é referida a um determinado momento da enunciação ou do enunciado. Todos os advérbios de frequência são não-fóricos: *anualmente, diariamente, sempre (contínuas vezes), de vez em quando/ de quando em quando*.

Tendo em vista as classificações propostas por Neves (2000) resumidas acima, analisemos o levantamento feito sobre o primeiro e sétimo capítulos dos romances com os quais estamos trabalhando com relação aos marcadores temporais.

### 4.2.4.1.2. A expressão do tempo centrada na pessoa: os marcadores temporais

Como dissemos anteriormente, realizamos um levantamento quanto aos marcadores temporais utilizados nos romances no primeiro e no sétimo capítulos. Decidimo-nos por esses capítulos das obras porque eles marcam o início das duas partes nas quais estão divididos os romances.

Atentemos aos resultados obtidos relacionados nas tabelas abaixo, dispostos de acordo com o número de vezes que apareceram nos capítulos selecionados:

<b>Primeiro capítulo - português</b>	
<b>Marcadores</b>	<b>No. de vezes que apareceram</b>
na época	13
depois	13
<b>sempre</b>	<b>12</b>
geralmente	8
normalmente	8
quando	7
<b>nunca mais</b>	<b>7</b>
a partir de	7
<b>nunca [em minha vida]</b>	<b>5</b>
já	5
naquela noite	4
não...mais	4
naquela época	4
agora	4



<b>Primeiro capítulo - português</b>	
<b>Marcadores</b>	<b>No. de vezes que apareceram</b>
última vez	3
mais tarde	3
última noite	3
daquela noite	2
na mesma hora	2
três horas	2
três e quinze	2
nessa noite	2
três anos	2
agora não	2
oito horas [da noite]	2
até hoje	2
nessa vez	2
amanhã	2
já não [mais]	2
uma vez	2
na mesma hora	2
aquele dia	1
naquele dia	1
à meia-noite	1
meia-noite	1
até meia-noite	1
naquela noite de sábado	1
naquela noite do baile de sábado	1
até quatro horas e meia	1
até meia-noite	1
até a última hora	1
até mais ou menos duas e meia da manhã	1
até as três e pouco da manhã	1
há dez anos atrás, oito anos atrás	1
ano que vem	1
da próxima vez	1
nem antes nem agora	1
<b>jamais</b>	<b>1</b>
quase todos os dias	1
uma hora da manhã	1
a essa hora	1
nessa hora	1
como em outros tempos	1
no outro dia	1
de sábado para domingo	1
nesse domingo	1
na noite do domingo	1
no domingo	1
aos domingos	1
domingo	1
onze e quinze da noite	1

<b>Primeiro capítulo - português</b>	
<b>Marcadores</b>	<b>No. de vezes que apareceram</b>
da próxima vez	1
uma hora...outra hora	1
numa hora dessas	1
só uma noite	1
duas e quinze da manhã	1
tempos de carnaval	1
ainda	1
duas horas da tarde	1
em seguida	1
quinze para as duas	1
nesse dia	1
naquela tarde	1
há anos	1
às seis e meia	1
dezesseis horas	1
um momento só	1
em toda a viagem	1
primeira vez	1
primeiro dia	1
de noite	1
no começo	1
na noite seguinte	1
desde as nove e quinze	1
nessas horas	1
enquanto	1
às vezes	1

<b>Primeiro capítulo - espanhol</b>	
<b>Marcadores temporais</b>	<b>No. de vezes que aparece</b>
ya	13
<b>siempre</b>	<b>12</b>
después	11
<b>nunca</b>	<b>9</b>
en esa época	8
<b>nunca más</b>	<b>6</b>
en aquella época	5
aquella noche	4
generalmente	4
ahora	4
entonces	4
antes [de]	4
cuando	4
no...más	3
hasta que	3
todavía	3
la última vez	3
esa noche	3

<b>Primeiro capítulo - espanhol</b>	
<b>Marcadores temporais</b>	<b>No. de vezes que aparece</b>
primero	2
normalmente	2
ahora...no...más	2
al día siguiente	2
esa vez	2
hoy	2
tres años después	1
después del partido	1
después del almuerzo	1
después de tres años	1
hasta las dos y media de la mañana	1
hasta las doce de la noche	1
hasta esa hora	1
hasta aquella noche del baile del sábado	1
hasta esa época	1
hasta las once y cuarto de la noche	1
hasta ese momento	1
hasta cuatro horas	1
hasta hoy	1
hasta la medianoche	1
hasta el último momento	1
hasta tres y algo de la madrugada	1
otros tiempos	1
el año que viene	1
toda la noche	1
a las ocho de la noche	1
por general	1
a eso de la una de la mañana	1
a medianoche	1
todos los domingos	1
a las tres y cuarto de la tarde	1
todos los miércoles y jueves	1
a eso de las cinco	1
a partir del momento que empezaron	1
a partir de esa última noche	1
a partir de ese momento	1
a partir de aquel sábado	1
esa noche del sábado	1
al otro día	1
a la llegada	1
las ocho y media	1
del día siguiente	1
domingo	1
de sábado para domingo	1
ese domingo	1
la noche del domingo	1
en todo este tiempo	1

<b>Primeiro capítulo - espanhol</b>	
<b>Marcadores temporais</b>	<b>No. de vezes que aparece</b>
una vez	1
próxima vez	1
aquella última noche	1
ni antes no ahora	1
ahora en seguida	1
una hora...otra hora	1
a cierta hora	1
no...ya más	1
hace años	1
hace tres años	1
[estuvieron] tres años [de novios]	1
en seguida	1
a las dos y cuarto	1
al irse	1
al pasar	1
el día en que iba a terminar con ella	1
a la una menos cuarto	1
por ahí	1
a las tres y cuarto	1
ese día	1
esa tarde	1
hacía tiempo	1
mañana a las seis y media de la mañana	1
dieciséis horas	1
un solo momento	1
en todo el viaje	1
hoy en día	1
la primera vez	1
el primer día que te conocí	1
de día	1
recién	1
esta noche	1
<b>para siempre</b>	<b>1</b>
la noche siguiente	1
desde las nueve y cuarto	1
la primera noche	1
la última noche	1
al mismo tiempo	1
otra vez más	1
de ahí en adelante	1
más de horas	1
casi todos los días	1
hace diez años	1
[hace] ocho años	1
a veces	1

<b>Sétimo capítulo - português</b>	
<b>Marcadores temporais</b>	<b>No. de vezes que aparece</b>
depois	13
quando	13
<b>sempre</b>	<b>12</b>
<b>nunca</b>	<b>4</b>
[não ...] mais	3
já não...mais	3
na hora	3
hoje	3
primeiro	3
na sexta-feira à noite	3
às vezes	2
todas as manhãs	2
<b>pra sempre</b>	<b>2</b>
domingo à noite	2
já não	2
antes	2
todas as noites	2
a partir daquele momento	2
três anos	2
até hoje	1
hoje de manhã	1
hoje sábado à tarde	1
<b>nunca mais</b>	<b>1</b>
alguma vez	1
próxima vez	1
cada vez	1
nessa segunda-feira de manhã	1
durante	1
noite passada	1
de manhã	1
menos de uma hora	1
até um dia	1
até a hora	1
até que	1
até sábado	1
até domingo à noite	1
toda essa semana de noite	1
na noite de sexta-feira	1
nessa noite	1
algumas vezes	1
sexta à noite	1
no sábado de manhã	1
[no sábado] de tarde	1
[no sábado] de noite	1
o domingo todo	1
muitas vezes	1

<b>Sétimo capítulo - português</b>	
<b>Marcadores temporais</b>	<b>No. de vezes que aparece</b>
uma vez mais de uma hora	1
já	1
enquanto	1
quantas vezes [for preciso]	1
um dia desses	1
a partir das três	1
a partir da nove e dez	1
há uns três meses	1
há muitos anos	1
às cinco da madrugada	1
às oito	1
de noite	1
um dia	1
às quartas e quintas	1
três horas	1
na quarta às três horas	1
[na quarta] quinze para as três	1
quarta-feira às três horas com dez minutos	1
hoje ainda é sábado	1
[hoje] domingo não é	1
sexta-feira	1
dez minutos depois	1
trinta e cinco minutos	1
de vez em quando	1
num sábado como hoje mesmo	1

<b>Sétimo capítulo - espanhol</b>	
<b>Marcadores temporais</b>	<b>No. de vezes que aparecem</b>
después	13
cuando	11
<b>siempre</b>	<b>11</b>
ya	7
ya no [más]	6
el viernes a la noche	5
hasta que	4
hoy	3
<b>nunca</b>	<b>3</b>
antes	3
a veces	3
todas las mañanas	2
<b>para siempre</b>	<b>2</b>
primero	2
a la hora	2
primero	2
en esa época	2
todas las noches	2
un día	2

<b>Sétimo capítulo - espanhol</b>	
<b>Marcadores temporais</b>	<b>No. de vezes que aparecem</b>
el domingo	2
la hora	1
nunca más	1
alguna vez	1
la próxima vez	1
cada vez	1
ese lunes por la mañana	1
durante	1
la noche antes	1
a la mañana	1
otra vez	1
[por] menos de una hora	1
[por] más de una hora	1
toda esa semana a la noche	1
el sábado a la mañana	1
[el sábado] a la tarde	1
[el sábado] a la noche	1
todo el domingo	1
muchas veces	1
una vez	1
cuantas veces	1
desde aquel momento	1
desde hace mucho tiempo	1
a las cinco de la madrugada	1
a las ocho	1
mientras que	1
el miércoles a las tres	1
miércoles a las tres y diez	1
miércoles y jueves	1
temprano	1
a las cuatro	1
en la hora del entrenamiento	1
hace unos meses	1
a partir de aquel momento	1
a partir de las tres	1
a partir de las nueve y diez de la noche	1
ese día	1
los tres años	1
tres años	1
hoy sábado a la tarde	1
esta mañana	1
en aquella época	1
a las tres menos cuarto	1
hasta el sábado	1
hasta el domingo a la noche	1
hasta el día de hoy	1
de vez en cuando	1

Vimos resumidamente no sub-capítulo anterior que Neves (2000) considera que existem marcadores temporais fóricos, ou seja, que se referem a um momento da enunciação ou do enunciado, e outros não-fóricos, os que não se referem a momento algum da enunciação ou enunciado. Acreditamos que os marcadores temporais não-fóricos estão profundamente relacionados ao conceito de “plus de transcendência”. Esse raciocínio advém do fato de supormos que, ao optar-se por marcadores temporais não-fóricos, concede-se ao enunciado um tom temporal de transcendência.

Observamos, mediante os marcadores temporais selecionados dos romances neste sub-capítulo, que o autor lançou mão de uma ampla variedade de formas que se enquadram em vários dos itens da classificação oferecida por Neves. A grande maioria deles é fórico e se remete ao passado, o que se deve ao fato de se tratar de um texto narrativo de memórias. São muito poucos os marcadores que se referem ao futuro.

Levando-se em consideração o gênero ao qual pertencem os textos, parece-nos fundamental chamar a atenção para o alto número de vezes que aparecem os marcadores “sempre”, “jamais”, “nunca”, “pra sempre”, “nunca mais”, “nunca em minha vida” em português e “*siempre*”, “*jamás*”, “*nunca*”, “*para siempre*” e “*nunca jamás*” em espanhol. Como dissemos, o fato de que se haja optado por marcadores não-fóricos nos é aqui sumamente significativo, pois julgamos que tais escolhas colocam os enunciados num tempo de transcendência. Não obstante isso, a presença dos marcadores temporais elencados neste parágrafo enfatiza o caráter de transcendência, pois passa a idéia de repetição de uma ação e da permanência de um passado no presente. Ou seja, cremos que se concretiza novamente a propensão à centralidade na pessoa por meio do “plus de transcendência”.

#### **4.2.4.1.3. A expressão do tempo centrada na pessoa: circularidade**

Se analisarmos o próprio fio da narrativa dos romances que estamos estudando, veremos a estreita relação com os trechos de Scheines e Campra transcritos no sub-capítulo 4.2.4. Afinal, qual é a história de *Sangue de amor correspondido*? Trata-se das memórias da personagem Josemar, que conta e reconta sua vida, detendo-se em um período e em um



acontecimento específico: o tempo em que namorava a personagem Maria da Glória e a questão de ter ou não mantido com ela relações sexuais. E esse tema se reflete no momento da enunciação, fazendo com que a personagem Josemar não seguisse sua vida, que se estancasse naquele momento. Nesse sentido, atentemos a esta outra afirmação de Scheines (*op. cit.*, p. 173):

*El hombre del tango, como Martín Fierro, también vuelve una y otra vez, pero lo hace por el mecanismo del recuerdo: rememora reiteradamente una misma etapa de su vida o el momento decisivo de su pasado. Por este mecanismo puramente mental logra también él salir del aquí y el ahora, del presente que es páramo, vacío, nada, y asomarse a otra dimensión del tiempo: el pasado perdido irremediamente. El presente no existe, el futuro es espejo del presente (reiteración, vuelta a lo mismo) mientras que el pasado es lo único real, tiempo fuerte, significativo, a la vez causa y efecto de todo, lo que da el sentido y el sin-sentido de la existencia.*

Parece que aqui novamente se está falando acerca da personagem Josemar.

Como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, as obras se encerram com um epílogo, que ademais retoma muito do primeiro capítulo da obra, sendo vários trechos quase iguais ao primeiro capítulo. Acreditamos que essa estratégia atesta o caráter circular do romance: a constante volta a um mesmo ponto, a um mesmo tempo. Essa circularidade é intensificada pelo fato da relação haver sido estabelecida entre o primeiro capítulo e o epílogo das obras, as duas extremidades do romance que se juntam. Ora, não é essa uma característica da poética do tango e de obras literárias argentinas – característica essa sinalizada por Campra e Scheines, tão claramente definida na citação anterior de Scheines?

Como dissemos no primeiro capítulo desta dissertação, o primeiro parágrafo do epílogo das obras se inicia com o tempo da enunciação. Em seguida, retomam-se muitos dos trechos do primeiro capítulo, no entanto não exatamente da mesma forma. Pensamos que essas pequenas alterações são sumamente significativas. Parece-nos emblemática aquela realizada no último parágrafo das obras. Atentemos aos trechos referentes ao final do primeiro capítulo e ao final do epílogo, respectivamente:

11.

Ao sair à rua ele se virou e olhou a janela dela, não estava como em outros tempos, dando tchau com a mão, até que ele dobrasse a rua dos oitizeiros, aqueles bem altos.

- Nada disso é verdade. Nunca lhe deixaram entrar em minha casa, nem antes nem agora. (p. 23)

*Al salir él se dio vuelta por la calle y miró la ventana de ella, no estaba como antes, despidiéndose con la mano, hasta que él doblaba por la calle de los árboles aquellos bien altos.*

- Nada de eso es cierto. Nunca te dejaron entrar en mi casa, ni antes ni ahora. (p. 24)

12.

Ao sair na rua ele se virava e olhava a janela dela, a Glória tava lá como sempre, dando tchau com a mão, até que ele dobrasse a rua dos oitizeiros aqueles bem altos, mais altos do que ele ainda, bastante mais altos do que ele. (p. 202)

*Al irse él se daba vuelta por la calle y miraba la ventana de ella, estaba como siempre, despidiéndose con la mano, hasta que él doblaba por la calle de los árboles aquellos bien altos, más altos todavía que él, bastante más altos que él. (pp. 207-208)*

Vemos que há entre os trechos 11 e 12 uma semelhança incontestável, não sendo, porém, idênticos. Do nosso ponto de vista, as diferenças existentes têm grande significação. A primeira diferença que nos chama atenção é um acréscimo feito no último trecho do romance. Enquanto que em 11 o parágrafo se finaliza com “(...) até que ele dobrasse a rua dos oitizeiros, aqueles bem altos”, em 12 há a inserção do narrador “(...) até que ele dobrasse a rua dos oitizeiros aqueles bem altos, **mais altos do que ele ainda, bastante mais altos do que ele**” (grifos nossos). Pensamos que essa estratégia sinaliza uma característica da tendência à centralidade na pessoa. Vemos que, mediante o fragmento acrescentado, a atenção se volta para a personagem, que, ao ser comparada com o seu entorno, coloca-se no centro da cena. Levando-se em consideração que se trata do encerramento da obra, das últimas palavras do romance, acentua-se sua importância.

Observemos, também, os seguintes trechos dos exemplos selecionados, atentando aos grifos:

Ao sair à rua ele se virou e olhou a janela dela, não estava **como em outros tempos**, dando tchau com a mão (...).

*Al salir él se dio vuelta por la calle y miró la ventana de ella, no estaba **como antes** (...)*

Ao sair na rua ele se virava e olhava a janela dela, a Glória tava lá **como sempre** (...)

*Al irse él se daba vuelta por la calle y miraba la ventana de ella, estaba **como siempre** (...)*

Vemos nas palavras grifadas que no epílogo há a utilização do marcador temporal “sempre”/“*siempre*” no lugar de “outros tempos”/“*antes*”. Analisando comparativamente “sempre”/“*siempre*” a “outros tempos”/“*antes*”, encontramos que, embora ambos os pares sejam não-fóricos, ao lançar mão dos marcadores utilizados no epílogo, acentua-se o sentido de transcendentalidade do tempo, da união do passado com o presente e com o futuro. Ou seja, pensamos que temos aqui um caso emblemático nos romances do conceito de “plus de transcendência” com o qual viemos trabalhando. Sua significação se exacerba ainda mais quando vemos o lugar da obra no qual se encontra: o último parágrafo dos romances.

#### **4.3. A intersecção dos três níveis de permeabilidade: mais uma vez Roberto Carlos**

“Vivendo do que fomos ainda estou”.

(ROBERTO CARLOS, *À distância*)

Ao final deste capítulo, chegamos à conclusão de que a mencionada circularidade encontrada no romance no que se refere ao tempo se estende aos demais níveis com os quais trabalhamos aqui – intercultural, de discursividade e de poeticidade – de maneira a interligá-los; e encontramos nas canções de Roberto Carlos a concretização da permeabilidade de todos esses níveis.

Retomemos aqui uma hipótese na qual havíamos tocado no sub-capítulo 4.1.2 desta dissertação. No citado sub-capítulo, havíamos mencionado a suposição da existência da centralidade na pessoa no que se refere à expressão de tempo nas canções de Roberto Carlos citadas nos romances. Com o objetivo de evidenciar esse nosso pensamento, acreditamos que é essencial conhecer as letras completas de ambas as canções aludidas.

Vejamos primeiramente a letra de *Folhas de outono*, cuja versão em espanhol, lamentavelmente, não conseguimos obter:

As folhas caem/ O inverno já chegou/ E onde anda/ Onde anda o meu amor/ Que foi embora/ Sem ao menos me beijar/ Como as folhas/ Que se perdem pelo ar/ Mas ainda nela eu penso/ Com muito carinho/ As folhas vão caindo/ E eu choro baixinho/ Mas tenho a esperança/ Que ela vai voltar/ As folhas quando caem/ Nascem outras no lugar/ Nascem outras no lugar/ Mas ainda nela eu penso/ Com muito carinho/ As folhas vão caindo/ E eu choro baixinho/ Mas tenho a esperança/ Que ela vai voltar/ As folhas quando caem/ Nascem outras no lugar/ Nascem outras no lugar.

Observemos agora a letra de *À distância*<sup>25</sup> e sua versão em espanhol, *La distancia*:

Nunca mais você ouviu falar de mim/ Mas eu continuei a ter você/ Em toda esta saudade que ficou.../ Tanto tempo já passou e eu não te esqueci./ Quantas vezes eu pensei voltar/ E dizer que o meu amor nada mudou/ Mas o meu silêncio foi maior/ E na distância morro/ Todo dia sem você saber/ O que restou do nosso amor ficou/ No tempo, esquecido por você.../ Vivendo do que fomos ainda estou/ Tanta coisa já mudou, só eu não te esqueci./ Eu só queria lhe dizer que eu/ Tentei deixar de amar, não consegui/ Se alguma vez você pensar em mim/ Não se esqueça de lembrar/ Que eu nunca te esqueci.

*Nunca más oíste “tú” hablar de mí,/ en cambio yo seguí pensando en ti,/ de toda esa nostalgia que quedó,/ tanto tiempo ya pasó y nunca te olvidé./ Cuántas veces yo pensé volver/ y decir que de mi amor nada cambió,/ pero mi silencio fue mayor/ y en la distancia muero/ día a día sin saberlo “tú”./ El rezo de ese nuestro amor quedó,/ muy lejos olvidado para ti,/ Viviendo en el pasado aún estoy/ aunque todo ya pasó se que no te olvidaré/ Pensé en dejar de amarte de una vez,/ fue algo tan difícil para mí,/ si alguna vez mi amor piensas en mí/ ten presente al recordar que nunca te olvidé.*

Na primeira canção, trabalha-se com a metáfora do renascimento das folhas relacionada ao amor. Na segunda canção, encontramos o tema do amor eterno. Ou seja, em nossa visão, ambas as letras se referem à circularidade e à transcendência do tempo quanto ao amor.

Prestemos especial atenção à letra da segunda canção, a mais citada nas obras. Nela vemos claramente a tendência à centralidade da pessoa expressa no tempo. Vemos na letra que o presente é o tempo zero, que domina passado e o futuro (“Quantas vezes eu pensei voltar/ E dizer que o meu amor nada mudou/ Mas o meu silêncio foi maior”, “*Cuántas veces yo pensé volver/ y decir que de mi amor nada cambió,/ pero mi silencio fue mayor*”). Percebemos, também, que o enunciador coloca o passado como uma cena em repetição, outra característica da tendência à centralidade da pessoa. Reforçam esse aspecto o emprego dos marcadores temporal “nunca” no primeiro e último verso da canção.

---

<sup>25</sup> Canção composta por Roberto Carlos e Erasmo Carlos, com versão ao espanhol realizada por Buddy Mary McCluskey.

Além disso, observamos o tema da lembrança, da recordação, claramente exposto, o que vimos que é apontado como uma constante na discursividade argentina, ainda que estejamos lidando com uma produção realizada por um brasileiro.

Na verdade, como discutimos no sub-capítulo 4.1.2 desta dissertação, as letras de Roberto Carlos, bem como as demais letras de baladas românticas, fazem parte de uma discursividade compartilhada entre os latino-americanos. Os temas tratados nessa canção estão relacionados ao folhetinesco, gênero no qual tanto se baseia Puig para a composição de suas obras, gênero esse imbuído do tom melodramático. E como afirma Martín Barbero (*apud* PARTY, *op. cit.* p. 4), o caráter melodramático é próprio da cultura latino-americana.

Assim sendo, consideramos que a presença de Roberto Carlos, e, em especial, da canção *À distância/ La distancia*, evidencia a permeabilidade entre as culturas, as discursividades e as poeticidades brasileira e argentina.

## CONCLUSÃO

Como dissemos no decorrer da presente dissertação, foram muito poucos os estudos encontrados acerca das obras com as que trabalhamos. Acreditamos que é nesse contexto que se encontra nossa primeira contribuição, já que, nesse sentido, pensamos haver contribuído tanto com os estudos sobre a própria obra de Puig, como também com os da área de literatura hispano-americana.

Consideramos como uma segunda contribuição promovida pelos nossos estudos, num sentido mais amplo, a pesquisa realizada quanto à tradição tradutológica hispânica, bem como as discussões levantadas no que se refere ao denominado “espanhol estandar”. Mais especificamente quanto ao nosso material de análise, julgamos relevante para a área de tradutologia as conclusões às quais chegamos acerca do caso específico da tradução realizada ao espanhol pelo auto-tradutor Manuel Puig.

Creemos que a análise que desenvolvemos no referente à permeabilidade existente entre o PB e o E com base nos romances que nos serviram de material de análise também podem ser consideradas como uma contribuição aos trabalhos que vêm sendo realizados quanto à relação singular existente entre essas duas línguas. De acordo com o comentado durante essa dissertação, esses estudos são relativamente recentes, em especial no que se refere aos pontos de vista seguidos no nosso quarto capítulo, de maneira que estamos seguros que nossas conclusões devem ser consideradas mais como possibilidades de caminhos a serem seguidos do que conclusões taxativas.

Como vimos, acabamos observando nosso material de pesquisa desde variadas perspectivas, porém, tivemos sempre como norte analisar a relação entre o PB e E constituído por meio do singular contato estabelecido em *Sangue de amor correspondido* e *Sangre de amor correspondido*. Queremos crer que a adoção desses variados modos de ver formou uma base necessária para alcançar esse objetivo principal, sem que fizesse com que nos desviássemos dele. Esperamos, igualmente, que tal modo de análise possa haver enriquecido o resultado de nosso trabalho.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ALCOBA, Santiago; LUQUE, Susana. Comunicación oral y oralización. In: ALCOBA, Santiago; LUQUE, Susana (orgs.). **La oralización**. Barcelona: Ariel, p. 15-42, 1999.

ÁLVAREZ MARTINEZ, María Ángeles. El español y el portugués: aspectos léxicos. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madri, n. 570, p.15-27, 1997.

AMÍCOLA, José. Manuel Puig y la narración infinita. Disponível em: <<http://internet.cervantes.es/internetcentros/biblioteca/autores26/puigcine3.htm>>. Acesso em: 02 fev. 2005.

AUROUX, Sylvain. **A revolução tecnológica da gramatização**. Campinas: Unicamp, 1992.

ÁVILA, Raul. Televisión internacional, lengua internacional. In: LA LENGUA ESPAÑOLA Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN. **I Congreso internacional de lengua española**. Zacatecas, 1997. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/television/ponencias/avila.htm>>. Acesso em: 21 out. 2005.

\_\_\_\_\_. Los medios de comunicación masiva y el español internacional. In: LA LENGUA ESPAÑOLA EN LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN. **II Congreso internacional de lengua española**. Valladolid, 2001. Disponível em: <[http://cvc.cervantes.es.obref.congresos/valladolid/ponencias/unidad\\_diversidad\\_del\\_español/1\\_la\\_norma\\_hispanica/avila\\_r.htm](http://cvc.cervantes.es.obref.congresos/valladolid/ponencias/unidad_diversidad_del_español/1_la_norma_hispanica/avila_r.htm)>. Acesso em: 21 out. 2005.

BAGNO, Marcos. **Português Brasileiro? Um convite à pesquisa**. São Paulo: Parábola, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, Diana Pessoa Luz de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Atual, 1988.

BENTIVOGLIO, Paola. La variación sociosintáctica del español. In: LA LENGUA ESPAÑOLA EN LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN. **II Congreso internacional de lengua española**. Valladolid, 2001. Disponível em: <[http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/unidad\\_diversidad\\_del\\_espanol/1\\_la\\_norma\\_hispanica/bentivoglio\\_p.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/unidad_diversidad_del_espanol/1_la_norma_hispanica/bentivoglio_p.htm)>. Acesso em: 13 nov. 2005.

BENVENISTE, Emile. **Problemas de lingüística general**. México: Siglo XXI, 1995.

BLECUA, José Manuel. Unidada, variedad y enseñanza. In: LA LENGUA ESPAÑOLA EN LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN. **II Congreso internacional de lengua española**. Valladolid, 2001. Disponível em: <[http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/unidad\\_diversidad\\_del\\_espanol/1\\_la\\_norma\\_hispanica/blecua\\_j.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/unidad_diversidad_del_espanol/1_la_norma_hispanica/blecua_j.htm)>. Acesso em: 02 nov. 2005.

BORGES, Jorge Luis. **El idioma de los argentinos**. Buenos aires: Espasa Calpe/Seix Barral, 1994.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à Análise do Discurso**. Campinas: Unicamp, 1994.

BUSSMAN, Hadunod. **Routledge dictionary of language and linguistics**. Nova York: Routledge Reference, 1996.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CARBONELL I CORTÉS, Ovidi. **Traducción y Cultura: de la ideología al texto**. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1999.



CARMOLINGA, Rafael. A distancia da proximidade – A dificuldade de aprender uma língua fácil. Disponível em: <<http://lael.pucsp.br/intercambio/06camorlinga.ps.pdf>>. Acesso em: 03 mar. 2006.

CAMPRA, Rosalba. **Como con bronca y junando...: la retórica del tango**. Buenos Aires: Edicial, 1996.

CARRICABURO, Norma. **El “voseo” en la literatura argentina**. Madri: Arcos Libros, 1999.

\_\_\_\_\_. **Las fórmulas de tratamiento en el español actual**. Madri: Arco Libros, 1997.

CASULLO, Fernando Hugo. **Diccionario de voces lunfardas y vulgares**. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986.

DICCIONARIO Clave: diccionario de uso del español actual. Madri: SM, 1999.

CELADA, Maria Teresa. **O espanhol para o brasileiro: uma língua singularmente estrangeira**. 1 v. Tese de doutorado - Unicamp, Campinas, 2002

\_\_\_\_\_; GONZÁLEZ, Neide T. M. Los estudios de lengua española en Brasil. In: **Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos: Suplemento El hispanismo en Brasil**, Madri, pp. 35-58, 2000.

CONTRERAS SEITZ, Manuel. Aspectos léxicos de la criollización lingüística. In: **Estudios filológicos**, Valdivia, n. 37, p. 53-64, 2002. Disponível em: <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0071-17132002003700003&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132002003700003&lng=es&nrm=iso)>. Acesso em: 29 abr. 2006.

CRYSTAL, David. **An encyclopedic dictionary of language and languages**. Londres: Penguin Books, 1994.

\_\_\_\_\_. **A first dictionary of linguistics and phonetics**. Londres: Andre Deutsch, 1983.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Nova Gramática do Português Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

DEMONTÉ BARRETO, Violeta. El español estándar (ab)suelto. Algunos ejemplos del léxico y la gramática. In: UNIDAD Y DIVERSIDAD DEL ESPAÑOL. **II Congreso internacional de lengua española**. Valladolid, 2001. Disponible em: <[http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/unidad\\_diversidad\\_del\\_espanol/1\\_la\\_norma\\_hispanica/demonte\\_v.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/unidad_diversidad_del_espanol/1_la_norma_hispanica/demonte_v.htm)>. Acceso em: 18 out. 2005.

DICCIONARIO de la lengua española en línea: vigésima segunda edición. Disponible em: <<http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm>>. Acceso em: 12 jun. 2006.

DICCIONARIO El mundo.es. Disponible em: <<http://elmundo.es/diccionarios/>>. Acceso em: 12 jun. 2006.

DICCIONARIO María Moliner: diccionario de uso del español. Madrid: Gredos, 1998.

DICIONÁRIO Aurélio Século XXI: versão eletrônica. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. CD-ROM.

DI DOMÉNICA, Sebastián. Castellano neutro: un idioma para la TV. Disponible em: <[http://www.unidadenladiversidad.com/actualidad/actualidad\\_ant/2000/abril00/actualidad050400\\_01.htm](http://www.unidadenladiversidad.com/actualidad/actualidad_ant/2000/abril00/actualidad050400_01.htm)>. Acceso em: 17 nov. 2005.

DUCROT, Oswald. **El decir y lo dicho**. Buenos Aires: Edisal, 2001.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ESTEVEES, Antonio Roberto. Caetano Veloso: louco por ti América (imagens da América hispânica na música popular brasileira). **Anuario brasileño de estudios hispánicos**, São Paulo, n 9, pp. 185-205, 1999.

FANJUL, Adrián Pablo. Delimitación enunciativa de héroes en letras de música urbana de Brasil y Argentina. In: **XIV Congreso Internacional de ALFAL (Asociación de Lingüística y Filología de América Latina)**, 2005, Monterrey (México). CD de Actas del XIV Congreso Internacional de ALFAL (Asociación de Lingüística y Filología de América Latina), 2005.

\_\_\_\_\_ (org.). **Gramática de español paso a paso: con ejercicios**. São Paulo: Santillana, 2005b.

\_\_\_\_\_. Português Brasileiro, Espanhol de... onde? Analogias incertas. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 20, pp. 165-183, jan.-jun. 2004.

\_\_\_\_\_. **Português-Espanhol: línguas próximas sob o olhar discursivo**. São Carlos: Ed. Clara Luz, 2002a.

\_\_\_\_\_. Escenificación enunciativa de la persona en las discursividades brasileña y argentina. Un estudio a partir del contacto. CONGRESO INTERNACIONAL DEL DISCURSO, LENGUA, CULTURA, VALORES, Universidad de Navarra-Pamplona, 24 a 28 de novembro de 2002. No prelo. 2002b.

\_\_\_\_\_. Perspectivas endocêntrica y exocêntrica para la escenificación de la persona en la enunciación. Estudio comparativo entre brasileños y argentinos. FANJUL, Adrián; OLMOS, Ana Cecilia; GONZÁLEZ, Mario (orgs.). **Hispanismo 2002**, São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Associação Brasileira de Hispanistas, v. 1, pp.76-84, 2002c.

\_\_\_\_\_. **Deslocando a proximidade: discursividade no contato português – espanhol**. 1 v. Tese de doutorado. Araraquara: Unesp, 2002d.

\_\_\_\_\_ . Espaço de la persona en la versión portugués-español: un problema de identidad discursiva. **Revista Estudos Acadêmicos Unibero**, São Paulo, Ano V, n. 10, pp. 135-154, jul.-dez. 1999.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo, Ática, 2002.

FLAVIAN, Eugenia; FERNÁNDEZ, Gretel Eres. **Minidicionário espanhol-português, português-espanhol**. São Paulo: Ática, 1994.

FUCHS, Catherine. **La paraphrase**. Paris: Ed. Presses Universitaires de France, 1982.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Luis. Los complementos adverbiales temporales. La subordinación temporal. In: BOSQUE, Ignacio; DEMONTE, Violeta. **Gramática descriptiva de la lengua española**, vol. 2, Madrid: Espasa/Real Academia Española, 1999.

GILLIO, Maria Esther. Manuel Puig, a diez años de su muerte: “Yo escribía rememorando películas”. Disponible em: <<http://www.pagina12.com.ar/2000/00-09/00-09-18/pag15.htm>>. Acesso: 15 ago. 2001.

GNERRE, Maurizio. **Linguagem, escrita e poder**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GOLDCHLUK, Graciela. Querida familia: cartas de Manuel Puig. Disponible em: <<http://www.cam.org.ar/brujula1.html>>. Acesso em: 10 ago. 2001.

GOLOBOFF, Mario. Puig: el camino de la oralidad. In: AMÍCOLA, José; SPERANZA, Graciela (orgs.), **Encuentro Internacional Manuel Puig**, Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 71-76, 1998.

GÓMEZ FUENT, Alberto. Una guía del «español internacional»: los libros de estilo de los medios de comunicación. Disponible em:

<[http://europa.eu.int/comm/translation/events/almagro/html/gomez\\_fontci\\_es.htm](http://europa.eu.int/comm/translation/events/almagro/html/gomez_fontci_es.htm)>.

Acesso: 15 nov. 2005.

GONZÁLEZ, Neide T. M. La expresión de la persona en la producción de español lengua extranjera de estudiantes brasileños: perspectivas de análisis. In: TROUCHE, A.; REIS, L. (orgs.), **Hispanismo 2000**, vol. 1, Brasília: Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en Brasil, pp. 239-255, 2001.

\_\_\_\_\_. Pero, ¿qué gramática es esa? Los sujetos pronominales y los clíticos en la interlengua de brasileños adultos aprendices de E/LE. **RILCE**, n. 14. Universidad de Pamplona, pp. 243-263, 1998.

\_\_\_\_\_. **“Cadê o pronome? O gato comeu”**: os pronomes pessoais na aquisição/aprendizagem do espanhol por brasileiros adultos. 1 vol. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH – USP, 1994.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**, vols. 1 e 2, São Paulo: Trinta e Quatro, 1999.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. **La enunciación: de la subjetividad en el lenguaje**. Buenos Aires: Hachette, 1986.

KUGUEL, Inés. **Estandarización y variedad de lengua (Problemas en la creación y la normalización de términos en español de argentina)**. Disponível em: <<http://unilat.org/dtil/MEXICO/ikuguel.html>>. Acesso em: 18 nov. 2005.

KULIKOWSKI, Zulma M.; GONZÁLEZ, Neide T.M.. Español para brasileños: sobre por dónde determinar la justa medida de una cercanía. **Anuario brasileño de estudios hispánicos**, n. 9, São Paulo, pp. 11-19, 1999.

LACA, Brenda. Presencia y ausencia de determinante. In: BOSQUE, Ignacio; DEMONTE, Violeta (orgs.). **Gramática descriptiva de la lengua española**, Madri: Espasa/Real Academia Española, 1999.

LARANJEIRA, Mário. **Do sentido à significância: em busca de uma poética da tradução**. Tese de doutorado, 1 vol., São Paulo: FFLCH-USP, 1989.

LEITE, Lígia Chiapini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica entorno da ilusão)**. São Paulo: Ática, 2002.

LEVINE, Suzanne Jill. **Escriba subversiva: una poética de la traducción**. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Antonio María. La lengua internacional de los medios de comunicación: una convergencia de modelos lingüísticos. Disponível em: <[www.sgci.mec.es/redele/biblioteca/asele/46.lopez.gonzalez.pdf](http://www.sgci.mec.es/redele/biblioteca/asele/46.lopez.gonzalez.pdf)>. Acesso em: 16 fev. 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. **Termos-chave da análise do discurso**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

MARKS, Ana Maria. **A convenção escrita literária em *Cae la noche tropical* de Manuel Puig: um estudo sobre os tópicos discursivos e as digressões**. Dissertação de Mestrado, 1 vol., São Paulo: FFLCH - USP, 2003.

MEDINA LÓPEZ, Javier. **Lenguas en contacto**. Madri: Arco Libros, 1997.

MENEZES, Andreia dos Santos. O uso de pronomes reflexivos no português do Brasil e no espanhol: reflexões a partir de uma experiência prática. Disponível em: <[http://www.lle.cce.ufsc.br/congresso/trabalhos\\_lingua/Andreia%20dos%20Santos%20Menezes.doc](http://www.lle.cce.ufsc.br/congresso/trabalhos_lingua/Andreia%20dos%20Santos%20Menezes.doc)>. Acesso em: 12 dez. 2005.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cutrix, 1985.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Da fala para a escrita: atividades de retextualização**. São Paulo: Cortez, 2001.

MOLINA, Daniel. Maldición, fama y exilio. Disponível em: <<http://sololiteratura.com/puig/puigmaldicion.htm>>. Acesso em: 12 jul. 2001.

MORÍNIGO, Marcos A. **Diccionario del español de América**. Madri: Anaya, 1993.

NEVES, Maria Helena de Moura. **Gramática de usos do português**. São Paulo: Unesp, 2000.

ORLANDI, Eni P. **Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2001.

PARTY, Daniel. Transnacionalización y la balada latinoamericana. In: **MÚSICA Y GLOBALIZACIÓN . II Congreso chileno de musicología**. Santiago do Chile, 2003. Disponível em: <[www.sas.upenn.edu/~dparty/pdf.balada%20y%20transnacionalizacionalismo.pdf](http://www.sas.upenn.edu/~dparty/pdf.balada%20y%20transnacionalizacionalismo.pdf)>. Acesso em: 01 jul. 2006.

PÉREZ CHAVARRÍA, Mariela. Variables dialectales del español: ¿valor agregado o descuento cultural en el flujo de productos audiovisuales? Disponível em: <<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n7/marie.htm>>. Acesso em: 14 mai. 2006.

PETRELLA, Lila. El español “neutro” de los doblajes: realidades e intenciones. In: **LA LENGUA ESPAÑOLA Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN. I Congreso internacional de lengua española**. Zacatecas, 1997. Disponível em:

<<http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/television/comunicaciones/avila.htm>>. Acesso em: 21 out. 2005.

PIMIENTA, Daniel; LAMEY, Benoit. Lengua española y culturas hispánicas en la Internet. Comparación con el inglés y el francés. In: LA LENGUA ESPAÑOLA EN LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN. **II Congreso internacional de lengua española**. Valladolid, 2001. Disponível em: <[http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/el\\_espanol\\_en\\_la\\_sociedad/4\\_internet\\_en\\_espanol/pimienta\\_d.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/el_espanol_en_la_sociedad/4_internet_en_espanol/pimienta_d.htm)>. Acesso em: 12 fev. 2006.

POSSENTI, Sírio. **Discurso, estilo e subjetividade**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. Um cérebro para a linguagem. **Boletim da ABRALIN**, São Paulo, n. 13, pp. 75-84, dez. de 1992.

PRETI, Dino. **Sociolingüística: os níveis da fala. Um estudo sociolingüístico do diálogo na literatura brasileira**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

PUIG, Manuel. **Sangue de amor correspondido**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. **Sangre de amor correspondido**. Barcelona: Seix Barral, 1998.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo. **Dicionário de Comunicação**. São Paulo: Ática, 1987.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. **Por uma lingüística crítica: linguagem, identidade e a questão ética**. São Paulo: Parábola, 2003.

\_\_\_\_\_. O conceito de identidade em lingüística: é chegada a hora para uma reconsideração radical?. In: SIGNORINI, Inês (org.). **Língua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado**. Campinas: Mercado de Letras, 2002.



REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

REYES, Gabriela. **Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto**. Madrid: Arcos Libros, 1985.

\_\_\_\_\_. **Polifonía textual. La citación en el relato literario**. Madrid: Gredos, 1984.

RIESTRA, Jorge. El escritor vive en la casa del idioma. In: IDENTIDAD Y LENGUA EN LA CREACIÓN LITERARIA. **III Congreso Internacional de Lengua Española**, Rosario, 2004. Disponible em: <[http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/rosario/ponencias/identidad/riestra\\_j.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/rosario/ponencias/identidad/riestra_j.htm)>. Acceso em: 18 abr. 2006.

RIVAROLA, José Luis. Sobre variedades y normas del español en el marco de una cultura lingüística pluricéntrica. In: UNIDAD Y DIVERSIDAD DEL ESPAÑOL. **II Congreso internacional de lengua española**. Valladolid, 2001. Disponible em: <[http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/unidad\\_diversidad\\_del\\_espanol/1\\_la\\_norma\\_hispanica/rivarola\\_j.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/unidad_diversidad_del_espanol/1_la_norma_hispanica/rivarola_j.htm)>. Acceso em: 07 dez. 2005.

ROFFÉ, Reina. Del 'kitsch' a Lacan. Disponible em: <<http://www.nortebooks.com/espejo.html>>. Acceso em: 27 jun. 2001.

ROJAS MAYER, Elena M. La norma hispánica: prejuicios y actitudes de los argentinos en el siglo XX. In: LA LENGUA ESPAÑOLA EN LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN. **II Congreso internacional de lengua española**. Valladolid, 2001. Disponible em: <[http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/unidad\\_diversidad\\_del\\_espanol/1\\_la\\_norma\\_hispanica/rojas\\_e.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/unidad_diversidad_del_espanol/1_la_norma_hispanica/rojas_e.htm)>. Acceso em: 19 mar. 2006.

ROMERO, Julia. La imaginación melodramática: sentimiento y vida nacional sobre la escritura de Manuel Puig. Disponible em: <<http://www.cam.org.ar/brujula1.html>>. Acceso em: 23 mai. 2001.

ROSENBLAT, Angel. **Estudios sobre el español de América**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1984.

SARLO, Beatriz. Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX. In: ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz (orgs.). **Ensayos argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia**. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe, pp. 269-287, 1987.

SCHEINES, Graciela. **Las metáforas del fracaso: Sudamérica ¿geografía del desencuentro?** Havana: Casa de las Américas, 1991.

SIGANEVICH, Paula. Brasileridad, traducción y género en la escritura de Manuel Puig. In: AMÍCOLA, José; SPERANZA, Graciela (orgs.). **Encuentro Internacional Manuel Puig**. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 237-242, 1997.

SOLER SERRANO, Joaquín. **Videoteca de la memoria literaria: Manuel Puig entrevistado por Joaquín Soler Serrano**. Barcelona: Editrama, 2002.

TANQUEIRO, Helena. **Autotradução: autoridade, privilégio e modelo**. Tese de doutorado. 1 vol. Barcelona: Universidade Autônoma de Barcelona, 2002. Disponible em: <<http://www.tdx.cesca.es/TDX-1030103-182232/>>. Acceso em: 22 out. 2004.

TARALLO, Fernando. Sobre a alegada origem crioula do Português Brasileiro: mudanças sintáticas aleatórias. In: ROBERTS, Ian; KATO, Mary (orgs.). **Português Brasileiro: uma viagem diacrônica: homenagem a Fernando Tarallo**. Campinas: Unicamp, 1993a.

\_\_\_\_\_. Diagnosticando uma gramática brasileira: o português d'aquém e d'além mar ao final do século XIX. In: ROBERTS, Ian; KATO, Mary (orgs.). **Português Brasileiro: uma viagem diacrônica: homenagem a Fernando Tarallo**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993b.

TRAVAGLIA, Neuza Gonçalves. **Tradução retextualização: a tradução numa perspectiva textual**. Uberlândia: Edufu, 2003.

WERTEIN, Jorge. Español y portugués: lenguas hermanas, pero no gemelas. Disponível em: <[http://www.unidadenladiversidad.com/opinion/opinion\\_ant/2000/abril\\_2000/opinion010400.htm](http://www.unidadenladiversidad.com/opinion/opinion_ant/2000/abril_2000/opinion010400.htm)>. Acesso em: 03 fev. 2006.

WILLSON, Patricia. Traducir lo nuevo. In: **Revista Lenguas Vivas**, vol. 1, Buenos Aires, pp. 4-9, dez. 2000 – mar. 2001.

WULLICH, Mariano. Manuel Puig volvió a General Villegas de la mano de su obra. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/01/10/22/dg.345054.asp>> Acesso em: 03 mai. 2001.

UEDA, Hiroto. Variación léxica y televisión: consideraciones demolingüísticas. In: LA LENGUA ESPAÑOLA Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN. **I Congreso internacional de lengua española**. Zacatecas, 1997. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/television/ponencias/ueda.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2005.

URBANO, Hudinilson. **Oralidade na literatura: o caso Rubem Fonseca**. São Paulo: Cortez, 2000.

\_\_\_\_\_. O realismo na linguagem literária. In: **Língua e literatura: revista do Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de São Paulo**. São Paulo, ano XI, v. 14, pp. 5-11, 1985.