

Catarina Lara Resende Ribeiro

VOZ QUE VACILA: DESEJO, TRIANGULAÇÃO E TRADUÇÃO NAS VOZES DE SILVINA OCAMPO

Catarina Lara Resende é professora, pesquisadora e tradutora. É graduada em Artes & Design pela PUC-Rio e mestrandona Teoria da Literatura na Universidade do Estado Rio de Janeiro (UERJ).

Resumo

Este artigo busca esboçar reflexões sobre a ideia de “voz” em diferentes instâncias do trabalho da autora argentina Silvina Ocampo. A voz foi um importante atravessamento na obra de Ocampo, em termos temáticos, formais, narrativos. A partir de seu conto “La voz”, em diálogo com propostas da poeta Anne Carson, principalmente, exploramos a conexão da voz a outros aspectos centrais da vida e obra de S.O., como o desejo e a tradução.

Recebido em: 18/07/2025

Aceito em: 29/10/2025

Palavras-chave

Voz. Desejo. Leitura. Tradução. Triangulação.

Revista Escrita.
Rio de Janeiro,
v. 30, 2025.
ISSN: 1679-6888

*Y mi voz se mezcló a las voces heladas
de la estatua, y al hierro del oscuro portón,
y a las voces del banco de maderas gastadas
que oyó mi corazón.¹*

Silvina Ocampo, *La Metamorfosis.*
Poesía Completa I, p. 212.

Silvina Ocampo e a voz

Voz com timbre estranho, voz aflautada, voz de um piano, voz de Narciso e a voz contrária de São Gabriel. Voz sem fundo, distante, deslumbrante, voz que provoca cataclismos, voz de soprano e voz de barítono sensual. Inaudível, rouca, melodiosa, voz carpideira de sua língua. Voz gutural dos habitantes estranhos, voz trêmula. Voz do pai, das tias, das amigas, de um domador, voz própria. Voz de trovão, vozes dos cães e do vento, voz que soava como um silvo na noite, silêncio que multiplica a voz:² a voz, as vozes, aparecem e

¹ “E minha voz se mesclou às vozes geladas/ da estátua, e ao ferro do escuro portão/ e às vozes do banco de madeiras gastas/ que ouviu meu coração” (tradução nossa).

² Fragmentos retirados de contos diversos de Silvina Ocampo, todos incluídos em *Cuentos completos I* (OCAMPO, 1999), e *Cuentos completos II* (OCAMPO, 2010).

se escutam com frequência nos escritos de Silvina Ocampo, quase sempre adjetivadas e associadas a cenários oníricos, inquietantes, corriqueiros (tríade típica da autora argentina, nascida em 1903), descrevendo personagens (humanos, animais, objetos...) cuja voz é distintiva, única, ambígua e reveladora — como costuma ser.

Não só a voz como tema e elemento literário, mas a voz física de Ocampo fez parte de sua obra. Há leituras gravadas de seus próprios poemas, nas quais escutamos sua “voz que vacila”, como caracterizou o amigo Hugo Beccacece (apud ENRIQUEZ, 2018, p. 127, tradução nossa). O trecho da epígrafe do presente artigo, por exemplo, lido nessa voz vacilante de Ocampo, em tom espectral, pode ser escutado no documentário da também argentina Lucrecia Martel sobre a escritora, *Las dependencias* (1999), disponível na internet³ com “ironia literal”: o som do vídeo está, em sentido técnico, vacilante, e não se consegue entender bem que voz é de quem.

A maioria dos comentários no site é de reclamação, mas podemos pensar em um efeito acidental que talvez a própria Ocampo apreciasse, afeta que era às casualidades, aos desvios, ao bom humor: a questão técnica parece reforçar um efeito proposital do documentário, que tira o peso da voz individual e se abre para escutar outras vozes. Mais ou menos diretas, embaralham-se no convívio com a voz de Silvina, já falecida à época da gravação (suas leituras “fantasmagóricas” são gravações anteriores). São as vozes dos vivos, como a do marido de S.O., Adolfo Bioy Casares, e de sua secretária, Jovita Iglesias, ambos entrevistados por Martel, que encontram as várias “vozes” de S.O., suas facetas múltiplas, que o documentário tateia e revela. Muitos textos de Silvina causam efeito similar: outras vozes parecem pairar pelos escritos, e a voz narrativa costuma orbitar entre íntima e distante; neutra, impersonal, mas confessional; individual e, ao mesmo tempo, coletiva; vacilante, como se em vias de desaparecer.

“Sempre me pareceu algo de ordem espiritual”, segue Hugo Beccacece sobre a voz da amiga, “Silvina dizia algo mas pensava o contrário do que estava te dizendo; oscilava o tempo todo, era um pensamento muito paradoxal e contraditório [...]” (apud ENRIQUEZ, 2018, p. 127, tradução nossa). A voz de Ocampo aponta, então, para uma característica fundamental, provavelmente a mais marcante de sua obra: em todas as suas manifestações, é profundamente paradoxal, irônica, ambígua, cheia de contrastes e metamorfoses operadas sobre os binarismos. O escritor Mariano García elenca Silvina como a primeira na literatura argentina a experimentar mais expressivamente as “metamorfoses” da “estirpe surrealista”, atrelada à Roussel e cujos textos compartilham de “gêneros híbridos, estruturas indefinidas, assimétricas, com abruptos cortes de senti-

³ O filme pode ser acessado pelo Youtube, no canal Revista Marienbad. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=eSREho7bE3c. Acesso em: 20 de jun. de 2025.

do [...] seu corolário é a transformação" (GARCÍA, 2010, p. 223, tradução nossa).

Em "La voz", pequeno conto de S.O. cujo elemento central o título delata, a primeira frase abre o rol de paradoxos que permeiam o texto: "O outono se parece mais com o verão do que o verão" (OCAMPO, 2023a, p. 39). Para um conhecedor pouco familiarizado com as publicações de Ocampo, pode parecer um "conto-fantasma", à primeira vista, já que não integra a reunião de seus contos, os volumes *Cuentos Completos I e II* (já mencionados em nota). Isso ocorre porque não foi publicado em vida pela autora, mas sim em *Las repeticiones* (2023a), um de seus livros póstumos, editado pela primeira vez em 2006 com textos inéditos, escritos de 1930 a 1980. O título "La voz", inclusive, aparece entre colchetes nessa edição, porque foi adicionado pelo editor responsável pelo espólio da autora, Ernesto Montequín. Segue a linha de outros títulos de S.O., como "La muñeca", "La máscara", ou "El miedo", "peças de um estranho inventário onde se acumulam coisas sem tom nem som", como definiu a crítica Sylvia Molloy (2009, p. 47). Partimos então, se podemos dizer, de um conto que escapa à completude também em termos editoriais — estruturas indefinidas (e certa dose de "mistério") novamente rondam a figura de Ocampo, seus escritos e seu extenso arquivo, que ainda guarda outros trabalhos inéditos.⁴

Em "La voz", depois da enigmática frase inicial, uma mulher narra uma visita ao namorado, Romirio, em um dia quente de outono. Está acompanhada de seu cão pequinês. A sogra acreditava que o casamento dos dois ainda não havia se concretizado à causa dos ciúmes da moça — ciúmes do gato de Romirio, Lamberti, que dormia junto ao dono. A narradora, porém, logo confessa o verdadeiro motivo:

A voz de Romirio, meu namorado, me repugnava. Qualquer palavra que pronunciava, ainda que tivesse muito respeito por mim ao dizê-la, ainda que não me tocasse nem um dedo do pé, me parecia obscena. Não conseguia amá-lo (OCAMPO, 2023a, p. 39).

Em meio à angústia do namoro prolongado e recatado, quase sem carícias, a narradora entremeia histórias, sensações e inquietações. Conta um episódio do passado de sua sogra, confessa sua afeição por ela, por sua casa escura e pelo gato tigrado, enquanto se acumulam os encontros com Romirio... e se pergunta constantemente sobre o elemento que parece encarnar seu temor da sedução e do sexo:

"O que é uma voz", pensava eu, "não é uma mão que acaricia com insolência, não é uma boca repulsiva que tenta me beijar, não é o sexo obsceno e protuberante que temo, não é material como as nádegas nem quente como um ventre". No

⁴ Sobre o arquivo de Silvina Ocampo, cf.: "La figura en el tapiz. Entrevista con Ernesto Montequín, curador del archivo de Silvina Ocampo". Boletín/21. Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria. Rosario, v. 21, jul. 2022, p. 119-136.

entanto, a voz de Romirio significava algo muito mais desagradável que tudo isso para mim (OCAMPO, 2023a, p. 40).

O conto lembra que o objeto voz, como o olhar, é objeto de desejo. Jean Michel Vivès (2013), psicanalista que se debruça sobre o assunto, afirma que a voz possui uma ambivalência essencial — pode ser elemento de sedução e de pavor. Por um lado, a partir da fala, da voz, podemos nos endereçar, convocar o outro, como faz a mãe, em geral, cuja voz é necessária para que o sujeito advenha, a partir do inconsciente. Necessária para que o outro possa traçar o contorno do eu. Por outro lado, se essa voz é totalizadora, o sujeito é capturado e preso por ela. Sob seu peso, fica sem voz. Nesse sentido, lembremos que a fala evoca também a “presença a si”, o homem presente enquanto fala, e a ideia de uma verdade totalizadora, binária, que por muito tempo dominou a filosofia ocidental e as teorias da linguagem: “Eis aí a dificuldade em relação à voz, porque ela é necessária, mas pode ser também aterrorizante” (VIVÈS, 2013, p. 21).

A voz de Romirio, se bem que não corresponda a um toque, propriamente, como a narradora marca, assume um aspecto aterrorizante, quase físico, “visceral”: “Como suportaria que um homem vivesse ao meu lado compartilhando essa voz a quem quisesse ouvi-la! Essa voz visceral, impudica, escatológica” (OCAMPO, 2023a, p. 40). Provoca repulsa e vergonha, mas, nesse caso, paralisa ao passo que incita, pois os encontros dos namorados não cessam, com mãos, abraços e beijos cada vez mais presentes, evocados em sua ausência — “Se nos beijamos uma vez durante o verão daquele ano foi muito. Dar as mãos? Nem de piada. Abraçar-nos? Já estava fora de moda dançar abraçado” (OCAMPO, 2023a, p. 40). A narradora segue ambivalente quando remonta a repulsa à infância e à moral católica, embrenhadas à luxúria: “Mas quem se atreve a dizer ao namorado: ‘sua voz me desagrada, me repugna, me escandaliza, é como a palavra luxúria no catecismo de minha infância?’” (OCAMPO, 2023a, p. 40).

Vivès também comenta essa ambivalência a partir do encontro de Odisseu com as sereias, lembrando que Homero utiliza exatamente a mesma palavra para se referir às sereias e ao ciclope: “phthloggos”. Em ambos os casos, a expressão remete ao inarticulado, ao indistinto, de onde se deduz que a voz das sereias seduzia não por seu aspecto belo e melodioso, como o senso comum pode sugerir, mas por seu enlouquecedor apelo incondicional. Um apelo da completude, voz como pura materialidade significante que brada, sem quebres, uma promessa de gozo e saber absolutos: “Goza, nós te ordenamos! [...] O saber absoluto!” (VIVÈS, 2009, p. 69). É a ideia de um canto sem limites, arrebatador e impossível,

convite a um tempo mítico em que não existiria renúncia. Se nos permitimos expandir a leitura: o canto do real, da morte, que coloca em jogo, como no conto “La voz”, limite e desejo.

O canto das sereias é abordado também pela poeta e classista Anne Carson, como um dos exemplos da associação ideológica, na literatura clássica, do som produzido pelas mulheres com o monstruoso, a desordem e a morte. De modo geral, as mulheres aparecem como uma espécie entregue ao fluxo caótico e desconrolado de sons — gritos agudos, lamúria, soluços, lamentos estri-dentes, risadas altas, gritos de dor ou de prazer ou acessos de pura emoção. Eurípides observou, comenta Carson, que “sentir suas últimas emoções chegando à boca e saindo pela língua é um prazer inato à mulher” (2020, p. 123). Carson enumera episódios como o “perigoso ventriloquismo de Helena” na *Odisseia*, o falatório de Cassandra em *Agamenon*, de Ésquilo, e, claro, as vozes mortais das sereias a que alude Vivès (2009).

Interessante pensar que, diante dessa associação ideológica do som produzido pelas mulheres a que alude Carson, podemos pensar que Silvina inverte essa noção em “La voz”: é a voz masculina a “visceral, impudica, escatológica” ou a que, em outra tríade, “desagrada, repugna, escandaliza”. Não se trata de um “grito das mulheres” que inverteia a polaridade, mantendo o binarismo, nem de um canto do saber absoluto que encerra as metamorfoses do pensamento (o temor da narradora parece passar por esse flerte com o absoluto, encarnado inclusive na evocação ao catecismo, ao absoluto Deus), mas talvez de uma “terceira margem”, como Carson também sugere: “outro tipo de ordem humana para além da repressão, outra noção de virtude humana para além do auto-controle, outro tipo de self para além desse baseado na separação entre o lado de dentro e o de fora” (2020, p. 136).

Desejo e triangulação

Não nos aprofundaremos na reflexão sobre o gênero aqui, mas Carson pode oferecer-nos outra interessante leitura para pensarmos o desejo, a partir da leitura do fragmento 31 de Safo, em seu artigo “Sappho Shock” (1997). O fragmento está “iluminado como um palco e muito atento à questão da aparência” (CARSON, 1997, p. 226, tradução nossa): começa e termina com o verbo “phainesthai”, em grego (“seem”, em inglês, “aparecer”, “aparentar”, em português). A ação indicaria apenas dois atores, “o que parece” e “para quem parece”, mas, no caso de Safo, há três atores. Em ardência e agonia, Safo observa sua amada na presença de um homem desconhecido. A cena “deixa em asas o coração que tenho no peito”, “a lín-



gua rasga, e um fogo/ fino corre sob a pele" (SAFO apud CARSON, 2022, p. 29),⁵ entre outras sensações afins, mostram a paralisia de Safo nesse instante: incapaz de falar, ver ou ouvir, é movida pela ambivalência de prazer e dor, que alimenta o desejo na medida em que escancara o limite entre amante e amado.

Já nos primeiros versos, "Parece-me igual aos deuses aquele homem/ que se senta à sua frente" (SAFO apud CARSON, 2022, p. 29), a articulação do desejo se desenha na forma de triângulo (eu-tu-terceiro elemento). Carson foge às interpretações óbvias: não é um poema sobre três indivíduos, não se trata de ciúme ou mero recurso retórico que conota a força da paixão por contraste, mas da constituição radical e triangular do desejo, no momento justo em que Eros atravessa o corpo do sujeito que deseja. "Estou e morta — ou quase/ assim eu pareço a mim" (p. 29) fecha em aberto o fragmento (a partícula "e" é fundamental), quando Safo está fora de si, assistindo o espetáculo de sua própria mimesis: *ekstasis*, "ficar fora de si mesmo", escreve Anne Carson remetendo-se a Aristóteles (1997). Temos Safo objeto, morta; Safo observando, sujeito; e uma terceira que nomeia e separa as outras duas, marcando um sujeito dividido. Safo "desaparece", se torna a própria ausência que separa os amantes e mantém Eros ativo.

Esse último verso remete ao poema de nossa epígrafe: "Eu morro e ainda não morri"⁶ (OCAMPO, 2017, p. 212, tradução nossa), quando Silvina, como Safo, "não deixa claro [...] quantas pessoas ela se imagina ser" (CARSON, 1997, p. 227, tradução nossa). Judith Podlubne (2011), pesquisadora que se dedica em grande parte à obra de Ocampo, argumenta que os escritos de Silvina respondem constantemente à pergunta gerada por sua estranha voz narrativa⁷ ("quem conta?"), quando, "perdiéndose a sí misma en lo que escribe, Silvina busca en vano aproximarse, conocer a "esa otra [...] que soy yo misma" (ULLA, 1982, p. 34) y que sólo habla en sus relatos cuando ella desaparece" (PODLUBNE, 2011, p. 239).

A análise de Carson se desdobra em seu famoso ensaio *Eros, o doce-amargo* (2022). "Doce-amargo", expressão tomada de empréstimo da própria Safo, escancara o clichê do paradoxo erótico (prazer e dor, presença e ausência), que Carson desdobra em sua simplicidade sorrateira. O livro traça a aparição de Eros em poemas e fragmentos da tradição helênica (séculos VII e VI a.C., principalmente) e caminha até a modernidade com exemplos que vão da psicanálise à história passando pela filologia, sempre carregando a noção, aqui bastante resumida, de que Eros é falta: desejo por um

⁵ Seguimos, para esse e outros versos do fragmento 31 de Safo, a tradução de Julia Raiz ao português, que está incluída em sua tradução do livro de Carson, *Eros, o doce-amargo* (2022).

⁶ "Yo muero y aún no he muerto", no original em espanhol.

⁷ Podlubne argumenta a partir do conceito de "voz narrativa" de Blanchot. Para uma leitura aprofundada, ver o artigo de Podlubne, "'Volverse otra': la extrañeza de la voz narrativa en los primeros relatos de Silvina Ocampo" (2011).

objeto que o amante não sabia que lhe faltava. Falta constitutiva que torna possível o movimento erótico, entre a angústia, a atração e a sensação típica dos amantes de perder os limites, os contornos do eu: “Eros mais uma vez afrouxa-membros”, como diz um verso do fragmento 130 de Safo (apud CARSON, 2022, p. 17).

É nesse sentido que Carson aproxima as experiências do desejo e da leitura: toda linguagem revela em algum grau a estrutura do desejo, todo dito ou escrito é algo erótico na medida em que as unidades linguísticas são finitas, faltosas (ou excessivas, se pensamos falta e excesso como faces da mesma provocação aos binarismos estanques). O desejo entre amante e amado, ou entre autor e leitor, não se dá na completude estável de uma fusão ilusória de dois sujeitos. A falta se interpõe como terceiro elemento, diretamente ligado ao paradoxo, pois que divide enquanto une: “[...] se eros é falta, sua ativação pede três componentes estruturais: amante, amada, e aquilo que se interpõe entre elas” (CARSON, 2022, p. 33) — ou autor, leitor, texto. Ao menos em uma cultura letrada que circunscreve com força as fronteiras do corpo (do sujeito, do texto), a estrutura do desejo, Carson reitera, é triádica.

A ideia de triangulação é bastante frutífera para a leitura de “La Voz”, tanto em termos formais (o conto é cheio de tríades rítmicas óbvias, como o encadeamento das ações de beijar, abraçar e dar as mãos”, e outras já mencionadas), em especial se considerarmos que não só o desejo, como mostra o conto, mas também a leitura era uma questão crucial para Ocampo (vide a sugestão de Natália Biancotto (2015, p. 40) de que a dedicatória de J. L. Borges à Silvina no seu “Pierre Menard, autor do Quixote” [1939] poderia ser um aceno a essa intensa preocupação compartilhada entre os amigos: a leitura, os leitores). A leitura também aparece no conto transversalmente, se pensarmos na menção ao catecismo e à palavra (a Palavra e a palavra “luxúria”), por exemplo, ou na aprendizagem erótica como “leitura”, relação com um objeto de conhecimento, de desejo.

Como no fragmento 31, à primeira vista poderíamos pensar simplesmente na chave dos ciúmes para “La voz”, aspecto frequente nos escritos de S.O. e que de fato permeia todo o conto: “‘Os ciúmes regem o mundo’ — dizia a sogra de Yapura, acreditando que eu adiava o casamento com Romirio por ciúmes —. Meu filho só dorme com o gato” (OCAMPO, 2023a, p. 39). Logo percebe-se, porém, que as dinâmicas triangulares não se referem apenas a triângulos amorosos ou aos ciúmes, mas às descobertas sensoriais do desejo e suas provocações paradoxais.

As triangulações enredam todos os personagens, humanos e não-humanos, desde o início. Há o triângulo subjacente entre narradora, Romirio e a sogra de Yapura, essa última objeto de intensa preocupação da narradora: “Essa circunstância [a demora do casamento] me castigava, não por ele, mas por sua mãe, que era generosa e boa” (OCAMPO, 2023a, p. 39). Lemos também a triangulação entre narradora, Romirio e o gato; além do triângulo, anunciado desde o início pela menção ao cachorro, entre Romirio, o gato e o cão pequinês da narradora. Quase no final do conto, o gato Lamberti ataca Romirio quando vê o dono acariciando o cãozinho, o que remete a ainda outra triangulação, que anuncia o ataque do gato como repetição (quase) trágica: a sogra, seu marido da juventude e a amante desse marido “triangulam”, junto à sogra, seu marido e a mãe dele. Esse é o episódio, possível “boato”, mencionado pela narradora já nos parágrafos iniciais:

O povo contava que tinha se casado muito jovem [a sogra] com um homem que logo a enganou com outra. Ao suspeitar da coisa, ela ficou um mês sem dormir tratando de descobrir o adultério. Descobrir foi como uma facada recebida no coração. Não disse nada, mas naquela mesma noite, quando o marido dormia ao seu lado, se jogou em seu pescoço para estrangulá-lo. A mãe da vítima acudiu para salvá-lo; se não fosse por ela, ele teria morrido (OCAMPO, 2023a, p. 39-40).

Se arriscarmos essa leitura, S.O. trata, como Safo no fragmento 31, não propriamente dos ciúmes (ainda que essa seja uma tônica forte), nem traz terceiros elementos apenas como figuras retóricas para ressaltar a força do desejo por um objeto específico: ressalta-se o sujeito que deseja, no instante em que o desejo o atravessa, sensorial. Se em Safo, “a língua rasga”, como vimos, em “La Voz”, a voz de Romirio encarna o simultaneamente irresistível e insuportável, “como a palavra luxúria no catecismo de minha infância”, para essa personagem que ama, detesta, teme e anseia o desejo e o corpo. A narradora, podemos pensar, tem medo do corpo, da perda de si, da dissipação do “eu” que Eros traz como ameaça. Mais do que qualquer configuração, trata-se do sujeito que se debate e põe em jogo esse movimento erótico, não só como investimento romântico, mas como pulsão de vida que possibilita, no limite e por causa do limite, ler, desejar, traduzir.

No modo da tradução

“Parece que divago, mas há uma explicação” (OCAMPO, 2023a, p. 39). Tomo essa frase de “La voz” (no conto, a “divagação” é certeira: “Às vezes as palavras que as pessoas dizem dependem da entonação da voz com que as dizem”) para fazer um desvio e tra-

zer outro elemento que conecta as poéticas de Ocampo e Carson pela via do paradoxo, do desejo e pela relação com “outras vozes”, outros autores: a tradução. Eros, na concepção ampla de *força animadora*, encarna o paradigma de tradução de Carson, também tradutora: buscar a falta no texto, agindo como amante e poeta quando assumem e eletrizam os limites (do outro, da linguagem).

Breve anedota: Anne Carson publicou a primeira versão de “*Variations on the right to remain silent*” (2008), um dos seus muitos textos que versa sobre tradução e um dos seus muitos textos que versa sobre silêncio, na revista *A Public Space*. Oito anos depois, publicou outra versão, de mesmo nome, no “livro” (são plaquetes, “chapbooks” reunidos) *Float* (2016), na qual incluiu um experimento de tradução e algumas considerações sobre Paul Celán. À primeira vista, parece que só fez acrescentar, fazendo da segunda versão uma espécie de versão estendida. Os obsessivos e obcecados logo notam, porém, que uma frase foi substituída: falando sobre o “resíduo” (ela diz que foi treinada, como classicista, para acreditar que o conhecimento rigoroso, sem resíduos, era possível), a posição do resíduo, seu tom, suas camadas e outras coisas mais, “só de pensar nessas coisas”, ela diz na segunda versão,⁸ “tenho a sensação de me libertar” (CARSON, 2023, p. 173). Na primeira, “é como uma réstia de luz que aparece por debaixo da porta de um cômodo em que estou trancada há anos” (CARSON, 2008, p. 95, tradução nossa).

Voltemos a atenção não para as frases em si, mas para o ato: o corte. A definição mais corriqueira, tradicional ou literal de tradução trata da transposição de idiomas — em geral, uma transposição fidedigna. Do original, que nada se corte. Que nada se perca, que nada se transforme. Quem traduz ou tenta traduzir, porém, logo nota que não só o corte, mas também algum grau de invenção vai se mostrando fundamental. Cercado de portas, a baliza do original não pode fazer do texto um quarto escuro, seguindo no exemplo de Carson, precisa preservar (como?) a réstia de luz — mesmo cortando a frase. Nesse caso, temos corte e acréscimo entre versões de um mesmo texto, na mesma língua, mas não estamos distantes da concepção de Carson para a tradução em geral.

Entre traduções mais tradicionais e outras mais criativas e criadoras, a poeta insiste em privilegiar não a nuance exata de cada palavra, mas uma espécie de vislumbre, de réstia de luz, de falta (“lack”, em inglês) que está no original — e isso pode exigir reimaginar o texto, modificá-lo drasticamente, “catastrofizar” (2023, p. 173) a tradução, como Carson coloca no ensaio. Ou como disse ela à Antígona na introdução-carta da performance *Antigonick* (2013),⁹ sua tradução inventiva da tragédia (não versão, ela frisa, marcando seu uso amplo da palavra “tradução”): “Cara Antígona/ tomo como

⁸ A publicação de 2023 citada, “Sobre aquilo em que mais penso”, inclui uma tradução ao português da segunda versão do ensaio.

⁹ A performance de Carson pode ser acessada pelo Youtube, no canal Louisiana Channel. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BEfJKjOg3ZU>. Acesso em: 21 de jun. de 2025.

a tarefa de quem traduz/ impedir que jamais perca os seus gritos”, na tradução ao português de Ismar Tirelli Neto (2017).

Carson aproxima, então, não só a experiência do desejo e a da leitura, mas a da tradução (amante e amado, autor e leitor — o tradutor seria algo entre autor e leitor?). Leitura, desejo e tradução como experiências do limite e do excesso, na medida em que desmontam justamente a ideia de “origem”. No caso da tradução, as brechas do original, sempre já faltoso, multiplicam-se com a diferença de idiomas e culturas. Na concepção e “manifesto” de Carson, o tradutor não deve tentar suprir ou suprimir essas faltas, mas se render, engatar no jogo. Perseguir a falta incorporando-a ao texto, tentando preservar o desejo, o “grito”, a “voz”, se podemos dizer, que caracteriza o original — custe o corte e o acréscimo que custar.

Aqui Silvina e Carson coincidem novamente, já que Ocampo também tinha intimidade com o problema da tradução. Como tradutora, seu trabalho mais conhecido e extenso foi provavelmente a publicação em espanhol de mais de 500 poemas de Emily Dickinson (2019). Como figura, podemos pensar que existia algo “no modo da tradução, constante tradução”, expressão de Judith Butler (2004, p. 228, tradução nossa) referindo-se à Glória Anzaldúa — pensadora que encarna na escrita e na reflexão sua experiência de trânsito por entre identidades étnico-raciais, linguísticas e desviante das normas de gênero e sexualidade.

Silvina pouco falava em rótulos (e interessa-nos manter essa postura), mas seus textos e sua existência, em geral, acenam para essa constante tradução ou metamorfose de si mesma, sempre movida pelas ambiguidades (“caótica orquestra de paradoxos”, na bela expressão de Bruna Kalil Othero [2025]). Como exemplo, a provocação à normatividade e ao gênero (sexual e textual), desde o gosto por usar roupas masculinas até o uso dos pronomes para ocultar o gênero das personagens nos escritos — em “Carta perdida em uma gaveta” (2018b), por exemplo, a expectativa do leitor é subvertida quando as personagens se revelam mulheres, já na metade do texto —, em contraste com algumas opiniões políticas bastante conservadoras, ligadas à sua família aristocrática.

Além disso, Ocampo nunca aborda um tema tabu ou social como “mensagem” ou com cunho propriamente político, deixando em suspenso moral e perversão, apesar de conseguir escrever vozes das mais diversas classes e idades sem o paternalismo da irmã mais velha, a intelectual Victoria Ocampo, declaradamente feminista e ativista social. A caçula transitou por literatura, pintura e dramaturgia, passando por tradução, roteiro de cinema, carta etc., sem purismos quanto às produções comerciais; recusou em certa medida as obrigações e os modos esperados de uma mulher de seu tempo e sua

classe social (a ousadia na escrita é um dos exemplos), ainda que tenha vivido sempre como herdeira, sem interesse em ações sociais e políticas. Traduzia-se? Reescrevia-se? Ao menos na criação, o fazia profusamente, por razões linguísticas, capitalistas, misteriosas:

reescribía y publicaba más de una versión de un mismo poema en un mismo libro; reescribía cuentos; retomaba un tema o un personaje para darles otra forma en otro género literario; traducía poemas ajenos y reescribía los propios, originalmente escritos en otras lenguas (ROSSI, 2020, p. 2).

Nesse sentido, “infiel” (como toda tradução) é adjetivo comum no léxico que circunda a figura de Silvina. Muitas vezes foi assim caracterizada de maneira pejorativa (“perversa” e “homossexual” eram também descrições comuns nos comentários sensacionalistas que acompanharam sua carreira literária), mas a infidelidade ganha força e propósito nos escritos: infiel ao original em suas reescritas metamórficas, infiel ao narrar suas memórias (um de seus livros com recortes biográficos, por exemplo, se chama *Invenciones del recuerdo* [2023b]), infiel à racionalidade de certos preceitos formalistas da época, fiel sempre às contradições. “Te mostro/ em um infiel espelho [...]”, escreve em um de seus poemas mais conhecidos (OCAMPO, 2017, p. 15).

Silvina dizia que escrevia e traduzia como “busca por uma ordem diferente do que impõe a vida” (E.J.M apud MOLLOY, 1978, p. 248, tradução nossa), e a voz é um de seus elementos de desordem. Sendo assim, sigamos pensando nesse elemento de maneira ampla, em sua materialidade difusa: a voz é diferente do “sexo obsceno”, como a narradora de “La voz” coloca; não pode ser tocada, não carrega o aspecto carnal de maneira tão direta. A voz é sensível, mas evanescente. Como objeto de desejo, bordeia o real, e assim nos permite pensar outros conceitos no entrelugar da corporeidade e da abstração: a leitura não somente como a leitura física de um texto, ligada a um objeto específico, nem a tradução como mera transposição de idiomas, mas ambas pensadas como experiências de triangulação, limite, relação subjetiva com o outro (o que inclui “os outros” de si mesmo).

O desejo, condutor dessas danças da linguagem, é sempre de desejo, como o paradoxo versa sobre o próprio paradoxo, sem pertinência de objeto. Podemos, assim, deslocar posições e pensar a tradução como leitura (crítica), por exemplo, ou, quem sabe, o diálogo entre tradução e “voz”: aterrorizantes se totalizadoras, desejantes quando se sabem faltosas. Reflexões ainda bastante incipientes, que os contos de Ocampo nos convidam a aprofundar.

Escutar as vozes

A partir das relações de Ocampo com as práticas de tradução, leitura, reescrita, e com aspectos do desejo e da triangulação, fica claro que a “voz” não é mero elemento temático ou atributo adjetivado de suas personagens, mas integra uma poética singular, como um dos elementos desestabilizadores de qualquer totalização— principalmente quando se trata da voz narrativa. Para comentar as “vozes” em S.O., Graciela Speranza (2013) recupera um episódio, que também se encontra no documentário de Martel: escutamos uma gravação caseira na casa de Ocampo e do marido, em um primeiro de maio sem ano identificado. No áudio, Bioy, Borges e Manuel Peyrou, todos amigos e escritores, falam e brincam, enquanto Silvina fica calada. Quando é “intimada” a participar, insiste, já falando, que a preocupação é sua voz (“parece que estão batendo na minha garganta” é a metáfora que utiliza para descrevê-la nesse áudio).

A relação de Silvina com o som de sua voz era delicada. Deixou as tais leituras gravadas de muitos de seus poemas, além de entrevistas filmadas, mas dizia não gostar da própria voz. “Tan coqueta con la voz como con las fotografías”, diz um dos amigos na gravação, referindo-se ao fato de que Ocampo cobre o rosto em muitos retratos, reclamando que não gosta de fotos — mas não deixa de tirá-las, e outras tantas vezes faz pose. Para Speranza (2013), a situação revela “o assunto oculto por trás do jogo banal, das gracinhas e subentendidos” que se escutam na gravação: a propriedade linguística da obra de S.O. A timidez e a discrição de Silvina, a que aludem muitos testemunhos, condensam nesse episódio “a matriz de uma poética empenhada em ocultar a própria voz para escutar as vozes de outros, em geral, outros sociais”.

Esse “ocultamento” conversa com a postura algo reclusa de S.O., pouco afeita a eventos sociais e literários, mas não se confunde, porém, com falta de interesse pelo reconhecimento de sua literatura, como muitas vezes se sugere (Silvina estava, à sua maneira, bastante atenta a aspectos de publicação e imagem — assunto para outro texto). A poética empenhada em ocultar a própria voz embrenha-se à figura de Ocampo, certamente, mas ganha seu maior encanto nos escritos, forjados nessa escuta e construção de vozes: Silvina “escuta as vozes”, não tenta “dar voz”. As personagens de Ocampo, em geral, compartilham de uma voz narrativa característica, íntima e, ao mesmo tempo, distanciada, impessoal:

no voces completamente ajenas sino voces extrañas en su proximidad, *lo otro de ellas mismas*, que no es su doble o su alter ego sino su desdoblamiento, la íntima distancia que aparece cuando toda comprensión se ha vuelto imposible (Podlubne, 2009, p. 251).

Speranza (2013) pontua a diferença desse uso para a prática de Bioy, que também trabalhava a oralidade, mas com certa distância que podia incorrer em paternalismo, como acontecia com Victoria Ocampo. Silvina, apesar de manter certo exotismo pela pobreza, cultivado a partir de sua relação forte com os empregados da casa da infância (o convívio era maior do que com a própria família), parece se deixar atravessar por essas vozes desdobradas. Em seus contos, costumam conviver a burguesia, sempre ironizada em suas manias e rituais, e vozes marginalizadas de crianças, animais, homossexuais, dissidentes, loucos, trabalhadores, mulheres... As posições estão em permanente movimento, como na repetição trágica de "La Voz", que desloca mães, maridos e gatos. Lembramos, assim, a veia mítica da autora e as várias vozes que convivem não só no meio social, mas em cada sujeito.

Ocampo incorpora, nessa linha, a oralidade rioplatense, marcada, por exemplo, pelo uso do pronome de segunda pessoa típico da Argentina, "vos". O pronome não estava incorporado à norma culta durante boa parte do século XX e, portanto, era pouco usado na Literatura "maiúscula" da época. Esse uso passa a se intensificar nos anos 1950 com a influência das pautas sociais peronistas (em resumo grosseiro), quando vários autores, como Ocampo e Manuel Puig, se interessam pela narração de vozes múltiplas, sobrepostas e mais diversas.

"Voz ao Telefone" [1959] (2018a), que também traz a voz no título, é exemplo dessa força do aspecto social e sonoro. O hilário e gelado narrador Fernando começa o conto declarando em ligação telefônica um paradoxo, figura que perpassa o conto inteiro: "Detesto telefone. Sim. Já sei que você adora, mas eu preferia ter te contado tudo no carro, na saída do cinema ou na confeitaria" (OCAMPO, 2018a, p. 157). O menino conduz o leitor por um mundo que remete ao de Ocampo, feito de casas enormes e cheias de objetos, quadros, badulaques, brigas, preconceitos, proximidades e contrastes entre a família rica e seus funcionários, entre a infância e o mundo dos adultos.

Enquanto remói a demissão injusta de um cozinheiro da casa, Fernando assiste a uma brincadeira da mãe e das amigas como se se tratasse de um jogo cênico: "As vozes ressoavam como em um teatro" (PODLUBNE, 2009, p. 249). As falas de mães, babás e crianças perversas concorrem e dividem uma festa infantil que culmina em fogo: a mãe de Fernando e as amigas queimam, deliberadamente trancadas em uma sala pelo menino durante um incêndio, causado também por ele e pelos coleguinhas. Fernando e o interlocutor (presumido, pura escuta) comemoram, ufa!, um móvel chinês lindíssimo se salvou do fogo. Só se estragou uma figurinha que fica-

va dentro do móvel, Fernando comenta com a tal voz confessional e simultaneamente fria: uma senhora carregando um menino nos braços, um pouco parecida com sua mãe.

Ainda que “La voz” não trabalhe esse aspecto social, aproxima-se de “Voz ao Telefone” no sentido de que seus narradores “experimentan como extranjeros la propia voz o el propio cuerpo” (PODLUBNE, 2011, p. 251), através de uma metamorfose sutil: enquanto contam seus desejos e temores mais íntimos, são “lançados fora de si, com uma violência festiva” (PODLUBNE, 2011, p. 250, tradução nossa). Depois do ataque do gato Lamberti, essa metamorfose fica mais explícita na mórbida e cômica reação da namorada, cuja tensão parece se dissipar subitamente e por completo:

Romirio ficou sem voz desde então e os médicos que o examinaram disseram que não a recobraria jamais.

— Você não vai se casar com Romirio — disse sua mãe chorando — Por algum motivo eu dizia ao meu filho que não dormisse com o gato!

— Casarei — respondi.

Amei Romirio desde aquele dia (OCAMPO, 2023a, p. 41).

O desfecho trágico é, então, subvertido e oferecido ao leitor como final festivo. O casamento há de se concretizar, o mundo instável de Ocampo parece voltar aos eixos— será? O leitor permanece em suspeita, alguma desordem continua pulsante diante dessa “violencia arrebatada que provoca que las fiestas y los funerales siempre se confundan en la literatura de Ocampo” (PODLUBNE, 2011, p. 250). A ironia macabra do desfecho e da narradora contrastam com os episódios sangrentos do conto, e acenam para a pulsão animadora e violenta do desejo — seja ele mais obsceno ou amoroso, por um objeto de carne e osso ou de conhecimento.

Nesse sentido, arrisco fazer da leitura um divã reducionista: uma das muitas possibilidades de análise concerne a perda da voz de Romirio, para a narradora, como a perda da voz invocante que impede o avanço de seu processo de subjetivação: a angústia, a culpa, o medo do corpo e da perda de si dão lugar à possibilidade de encarar o outro e viver o desejo. Por essa via, menos importa o objeto (Romirio, a sogra, nenhum dos dois, Deus...), pois que não se trata da concretização do casamento como completude (vide a estranheza desse “final feliz”), mas de um corpo que deseja: recatado, protuberante, castigado, para usar palavras do conto. Uma vez mais paradoxal, enfim.

Medo do medo, desejo de desejo, paradoxo sobre paradoxo: quando o sujeito se depara com o desejo e a falta, se pergunta quem é diante do outro — sente medo. Não há desejo sem angústia, como não há vanguarda sem resistência: a atenção à voz é um

dos exemplos que inserem Ocampo (ainda que anacronicamente) numa linhagem em que “a letra escrita está sempre ligada ao som e à imagem de uma maneira nova”, citando leda Magri quando fala de “textos do presente” (2020, p. 532), textos que fogem às utopias modernas trazendo novos “aparatos” para o campo da literatura e desafiando concepções tradicionais de leitura, escrita, escuta e tradução. Não à toa, os escritos de Ocampo, relativamente pouco celebrados à época de publicação no século XX, têm ganhado maior atenção e relevância, inclusive no Brasil. Silvina, sempre ambígua, caminha nesse fio da navalha: um trabalho intenso com a linguagem que caracterizou a Literatura com L maiúsculo (muitas vezes ainda refém da palavra escrita e das balizas rígidas da interpretação), mas também a tentativa de incorporar, na obra e na vida, outros materiais, como os sonoros, outras ordens, outras vozes.

Buscamos neste breve artigo trazer um panorama da voz na obra de Silvina Ocampo, como elemento temático, material e narrativo que nos permite vislumbrar outros grandes atravessamentos de seus escritos, apenas pinçelados, com mais ou menos profundidade, no presente texto: o paradoxo, a leitura, a tradução, a metamorfose, o desejo, o outro... Para encerrar com uma volta ao início, terminemos com mais um fragmento de “La metamorfosis”, poema de nossa epígrafe que condensa com sutileza alguns desses aspectos: “La verdad es mentira. La mentira es lo cierto./ Morir es transformarse en lo que no se espera./ ¡Oh rayos de la luna! Yo muerdo y aún no he muerto./ Soy una enredadera” (OCAMPO, 2017, p. 212).

Referências

- BIANCOTTO, Natalia. **Del fantástico al nonsense.** Sobre la narrativa de Silvina Ocampo. Orbis Tertius, Buenos Aires, v. 20, n. 21, p. 39-50, 2015.
- BUTLER, Judith. **Undoing Gender.** Londres: Routledge, 2004.
- CARSON, Anne. Variações sobre o direito de permanecer calado. In: **Sobre aquilo em que mais penso.** Tradução: Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023, p. 153-182.
- _____. **Eros, o doce-amargo.** Tradução: Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- _____. **O gênero do som.** Tradução: Marília Garcia. Revista Serrote, Rio de Janeiro, n. 4, 2020.
- _____. Variations on the right to remain silent. In: **Float.** Londres: Jonathan Cape, 2016.
- _____. Variations on the right to remain silent. **A Public Space,**

- Nova Iorque, v. 7, n. 174, p. 14-23. 2008.
- _____. Sappho Shock. In: PRINS, YOPIE et. al. **Dwelling in Possibility: Women Poets and Critics on Poetry**. Nova Iorque: Cornell University Press, 1997, p. 223-228.
- DICKINSON, Emily. **Poemas**. Tradução: Silvina Ocampo. Buenos Aires: Austral Poesía, 2019.
- ENRIQUEZ, Mariana. **La hermana menor**. Buenos Aires: Anagrama, 2018.
- GARCÍA, Mariano. Evolución y metamorfosis en la narrativa de César Aira. **Boletín de la Academia Argentina de Letras**, Buenos Aires, n. 75, p. 119-223, 2010.
- KALIL OTHERO, Bruna. **estranharia casa**: Carta para navegantes, [S.I.], 20 de maio de 2025. Disponível em: brunakalilothero. substack.com/p/estranharia-casa. Acesso em: 24 de maio de 2025.
- LOUISIANA CHANNEL. **Anne Carson: Performing Antigonick**, [S.I.], 2013 (min. 05:38). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BEfJKjOg3ZU>. Acesso em: 21 de jun. de 2025.
- MAGRI, Ieda. Da dificuldade de nomear a produção do presente: a literatura como arte contemporânea. **Matraga**. Rio de Janeiro, v. 28, n. 50, p. 529-541, 2020.
- MOLLOY, Sylvia. Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo. **Lexis**, Buenos Aires, v. 2, n. 2, p 241-251, 1978.
- _____. Para estar en el mundo: los cuentos de Silvina Ocampo. In: DOMÍNGUEZ, Nora; MANCINI, Adriana. **La ronda y el antifaz**. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo. Nora Domínguez y Adriana Mancini (Org.). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2009.
- OCAMPO, Silvina. La voz. In: **Las repeticiones**. Buenos Aires: Lumen, 2023a. p. 39-41.
- _____. **Invenciones del recuerdo**. Buenos Aires: Lumen, 2023b.
- _____. Voz ao telefone. In: **A fúria e outros contos**. Tradução: Livia Deorsola. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a, p. 157-165.
- _____. Carta perdida em uma gaveta. In: **A fúria e outros contos**. Tradução: Livia Deorsola. São Paulo: Companhia das Letras, 2018b, p. 107-112.
- _____. La metamorfosis. In: **Poesía Completa I**. Buenos Aires: Emecé, 2017, p. 212
- _____. **Cuentos completos II**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2010.

- _____. **Cuentos completos I.** Buenos Aires: Emecé Editores, 1999.
- PODLUBNE, Judith. "Volverse otra": la extrañeza de la voz narrativa en los primeros relatos de Silvina Ocampo. **Revista Caracol**, São Paulo, 2011, no 2, p. 236-265.
- _____. La intimidad inconfesable en los relatos de Silvina Ocampo. In: DOMÍNGUEZ, Nora; Mancini, Adriana. **La ronda y el antifaz: Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo.** Buenos Aires: Editorial de la FFL, Universidad de Buenos Aires, p. 239-253, 2009.
- REVISTA MARIENBAD. **Silvina Ocampo: las dependencias** (Dirección: Lucrecia Martel). Youtube, 2018. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=eSREho7bE3c. Acesso em: 20 de jun. de 2025.
- ROSSI, María Julia. Una "fidelidad involuntaria": la reescritura en Silvina Ocampo. **Saga**, Rosario, n. 7, p. 1-23, 2020.1.
- SPERANZA, Graciela. **La voz del otro: Bioy Casares y Silvina Ocampo.** Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [S.I.], [s.d.]. Disponível em: www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-voz-del-otro--bioy-casares-y-silvina-ocampo/html/a4940039-d3bc-4813-8eda-5d997f62c481_3.html#I_0_. Acesso em: 21 jun. 2025.
- VIVÈS, Jean-Michel. O silêncio das sereias de Kafka: uma aproximação literária da voz como objeto pulsional. Tradução de Robson Dutra. **O Marrare**, Rio de Janeiro, n. 11, p. 65-74, 2009.
- _____. A voz na psicanálise. **Reverso**, Belo Horizonte, v. 35, n. 66, 2013.
- TIRELLI NETO, Ismar. A tarefa de quem traduz antígona. In: MACIEL, Sergio. **Três traduções para o "task of the translator" da Antigonick de Anne Carson.** escamandro, [S.I.], 2017. Disponível em: escamandro.wordpress.com/2017/01/13/3-traducoes-para-o-task-of-the-translator-da-antigonick-de-anne-carson/. Acesso em: 28 maio 2025.
- ULLA, Noemí. **Encuentros con Silvina Ocampo.** Buenos Aires: Editorial Belgrano, 1982.

VOZ QUE VACILA: DESEO, TRIANGULACIÓN Y TRADUCCIÓN EN LAS VOCES DE SILVINA OCAMPO

Resumen

Este artículo esboza reflexiones sobre la idea de "voz" en diferentes instancias del trabajo de la autora argentina Silvina Ocampo. La voz fue un importante cruce en la obra de Ocampo, en términos temáticos, formales y narrativos. A partir de su cuento "La voz", en diálogo con las propuestas de la poeta Anne Carson, exploramos la conexión de la voz con otros aspectos centrales de la vida y obra de S.O., como el deseo, la paradoja y la traducción.

Palabras clave

Voz. Deseo. Paradoja. Traducción. Triangulación.