

DENISE MALLMANN VALLERIUS

DE TRADUÇÕES, INTERMEDIações E TRANSCRIÇÕES: O  
REGIONALISMO BORGEANO PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS

PORTO ALEGRE

**2009**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA  
LINHA DE PESQUISA: RELAÇÕES INTERLITERÁRIAS E  
TRADUÇÃO**

**DE TRADUÇÕES, INTERMEDIações E  
TRANSCRIÇÕES: O REGIONALISMO BORGEANO PARA  
ALÉM DAS FRONTEIRAS**

**DENISE MALLMANN VALLERIUS**

**ORIENTADORA: PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. PATRÍCIA LESSA FLORES DA  
CUNHA**

Tese de Doutorado em Literatura Comparada, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE  
2009**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, à minha orientadora, Profa. Dra. Patrícia Lessa Flores da Cunha, que acreditou em mim ainda enquanto sua aluna no curso de Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e concedeu-me a oportunidade de iniciar meu trabalho de pesquisa no âmbito da iniciação científica. Essa foi a semente da qual se originou esta tese de doutorado.

Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa de pós-graduação a mim concedida bem como pela bolsa de Doutorado-sanduíche (CAPES/DAAD), a qual me possibilitou a realização de pesquisas em Berlim, Alemanha;

Agradeço a todos aqueles que foram meus professores enquanto aluna do PPG-Letras UFRGS, pois certamente há a contribuição de cada um deles neste trabalho; em especial, à Profa. Dra. Léa Masina por seu incentivo constante e por tudo o que me ensinou.

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul por todos os anos em que me acolheu como sua aluna e, também, nos últimos dois anos, como professora substituta. Minha eterna gratidão pela formação intelectual e profissional que tive a oportunidade de receber.

## RESUMO

O presente estudo analisou as traduções existentes no mercado editorial brasileiro de alguns contos *orilleros* – radicados no arrabalde buenairense - do escritor argentino Jorge Luis Borges, propondo uma nova alternativa de tradução para esses textos. Entre as justificativas do estudo está o surgimento de uma inquietação frente aos esforços que grande parte da crítica faz por postular a obra de Jorge Luis Borges como sinônimo de uma literatura completamente desvinculada da realidade e alheia à história. Conseqüentemente, para que esse discurso seja coerente, faz-se necessário ignorar ou, ainda, desvalorizar os textos borgeanos exemplares de seu comprometimento com a tradição e a realidade de seu país, classificando o escritor em fases distintas e irreconciliáveis: um primeiro Borges, nacionalista, de preocupações localistas, que viria a ser posteriormente negado e suplantado por um segundo Borges, cosmopolita e universal. Perante tal constatação, procurou-se, primeiramente, questionar essa classificação artificiosa, a qual tem como resultado um número quase ínfimo de trabalhos críticos que se dedicam à suposta primeira fase. Essa indiferença da crítica para com parte significativa da produção literária do escritor argentino é corroborada, também, pela constatação de que as traduções de seus contos de temática regional, para o sistema literário brasileiro, acabam homogeneizando o falar característico das personagens à variante padrão da língua portuguesa. Destarte, propusemos uma nova tradução para o conto “Hombre de la Esquina Rosada” a partir de uma aproximação do universo lingüístico e temático do escritor sul-rio-grandense Simões Lopes Neto – tradução que não se pretende definitiva, eis que nenhuma o pode ser, mas que, levando em consideração tanto os elementos do texto e da cultura-fonte quanto da língua e da cultura-receptora, permita ao leitor brasileiro vislumbrar um pouco da riqueza desse universo *orillero*.

## ABSTRACT

This study examined the existing translated texts of some 'orillero' stories, penned by the Argentinean writer Jorge Luis Borges in the Brazilian editorial market and proposed a new alternative translation for these texts. Among the reasons for this study, there is the emergence of some concern as a response to efforts made by a significant number of critics to claim the work of Jorge Luis Borges as a synonym for some kind of literature, which is completely disconnected from reality and outside history. Consequently, for this speech to be consistent, it is necessary to ignore, or even undervalue those Borges's texts, which are examples of his commitment to the tradition and the reality of his country, describing the writer in different and irreconcilable stages. Firstly, there was a nationalist Borges with local worries. That writer would be denied by then and replaced by a second Borges, who was cosmopolitan and universal. In view of such finding, we tried, in the first place, to question this artificial classification, which has led to an almost negligible number of critical work devoted to the so-called first stage. This indifference from the critics towards a significant part of the Argentinean writer's literary production is also supported by the fact that his translated short stories, dealing with regional issues, for the Brazilian literary system, homogenize the peculiar speech of his characters to the Portuguese language and speech pattern. Therefore, we proposed a new translation for the story "Hombre de la Esquina Rosada" by approximating the linguistic and thematic universe of the Argentinean writer to that of the Riograndense writer, Simões Lopes Neto. Notwithstanding, this translation does not intend to be final here, since none could be, but it allows the Brazilian reader to glimpse a bit of the richness of the 'orillero' universe, by taking into account the elements of the text and cultural source, as well as those of the target language and culture.

## **LISTA DE TABELAS**

TABELA 1 - Coloquial <i>versus</i> norma culta	p.141
TABELA 2 – Seleção lexical	p.142
TABELA 3 – Perda de elementos	p.144
TABELA 4 – Correio do Povo	p.203
TABELA 5 - Folha de São Paulo	p.215
TABELA 6 – Revista Leia Livros	p.222

## **LISTA DE FIGURAS**

FIGURA 1 – Gráfico Correio do Povo	p.207
FIGURA 2 – Gráfico Folha de São Paulo	p.220
FIGURA 3 – Gráfico Leia Livros	p.224

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
<b>1 DA ESCRITA “DIVINA” OU DO ESSENCIALISMO NA TRADUÇÃO: UM BREVE PERCURSO.....</b>	<b>20</b>
1.1 Dos reflexos do Romantismo na teorização acerca da tradução literária.....	23
1.2 Do advento do enfoque lingüístico na tradução.....	25
1.3 Repensando o papel da cultura e do contexto-receptor.....	30
1.4 Desconstruindo as bases metafísicas da tradução.....	32
1.4.1 Da desconstrução como princípio de significação.....	35
<b>2 JORGE LUIS BORGES: PRECURSOR DE PRECURSORES.....</b>	<b>44</b>
2.1 Repensando o essencialismo: tradução como princípio de composição.....	45
2.2 Da antecipação do princípio da desconstrução: reescrevendo histórias, manipulando contextos e reinventando personagens.....	55
2.3 Haroldo de Campos: um possível sistematizador.....	63
<b>3 NACIONALISMO E/OU COSMOPOLITISMO: FACES EXCLUDENTES OU COMPLEMENTÁRIAS DE UM MESMO ESCRITOR?.....</b>	<b>70</b>
3.1 Considerações acerca da temática local na literatura argentina.....	74
3.2 A temática local em Borges: uma releitura da tradição.....	84
3.3 Vanguarda e identidade: Borges e o trabalho sobre a linguagem.....	97
<b>4 LINGUAGEM E UNIVERSALISMO EM SIMÕES LOPES NETO: CAMINHOS PARA A TRANSCRIÇÃO DO REGIONALISMO BORGEANO.....</b>	<b>110</b>
4.1 Considerações acerca da temática local na literatura sul-rio-grandense.....	111
4.2 A releitura da tradição pelo viés local.....	120
<b>5 O REGIONALISMO BORGEANO PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS.....</b>	<b>130</b>
5.1 O arrabalde reescrito: o caso das traduções brasileiras.....	138



5.2 Das justificativas.....	157
<b>6 DA RECEPÇÃO LITERÁRIA: ASPECTOS DETERMINANTES DE ESCOLHAS TRADUTÓRIAS.....</b>	<b>165</b>
6.1 O regionalismo brasileiro: aspectos relevantes para a prática tradutória.....	166
6.1.1 Regionalismo e crítica: uma relação conturbada.....	166
6.1.2 Uma só bandeira, uma só nação: regionalismo e projeto político.....	181
6.1.3 Regionalismo: permanência e renovação.....	188
6.2 Borges à luz da crítica brasileira: um caso de tradução.....	194
<b>7 DA TRADUÇÃO-TRANSCRIÇÃO DE BORGES AO SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO.....</b>	<b>231</b>
7.1 Tradução de “Hombre de la Esquina Rosada” .....	232
7.2 Das escolhas tradutórias.....	242
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	280
REFERÊNCIAS.....	285
ANEXOS.....	310
Anexo I - Fotografia de Jorge Luis Borges ilustra capa de caderno dedicado ao gênero fantástico.....	311
Anexo II - Fotografia de Jorge Luis Borges ilustra texto cujo tema é a vida do crítico Emir Rodriguez Monegal.....	312
Anexo III - Fotografia de Jorge Luis Borges ilustra conto de Antonio Skármeta....	313

## INTRODUÇÃO

O presente estudo propõe-se analisar as traduções existentes no mercado editorial brasileiro de alguns contos *orilleros* (os quais serão aqui considerados como manifestações regionalistas) do escritor argentino Jorge Luis Borges, bem como propor novas alternativas de tradução para esses textos. Insere-se, portanto, no âmbito da Literatura Comparada, integrando a linha de pesquisa *Relações interliterárias e tradução*, procurando integrar diferentes campos do conhecimento que se dedicam ao objeto literário.

Cabe-nos sinalizar, no entanto, para o fato de que este estudo é resultado de um trajeto acadêmico que já vem sendo percorrido há um longo tempo. E nesse trajeto podem-se destacar dois momentos principais.

Primeiramente, faz-se imperativo elucidar que a idéia incipiente desta pesquisa originou-se ainda durante o curso de graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a partir de minha atuação como bolsista de iniciação científica PIBIC-CNPq junto ao projeto “O texto literário estrangeiro: leitura, tradução e produção”, sob orientação da Profa. Dra. Patrícia Lessa Flores da Cunha. Nesse projeto tive a oportunidade de desenvolver um estudo acerca das traduções ao português brasileiro do conto “Hombre de la Esquina Rosada”, obtendo o prêmio de Destaque do XV Salão de Iniciação Científica da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, instigando-me a aprofundar a pesquisa realizada, no âmbito da pós-graduação, através de uma ampliação do escopo teórico, do *corpus* de análise e da proposição de alternativas de tradução para os contos *orilleros* do escritor argentino.

O segundo momento a ser destacado na trajetória que permitiu desenvolver este estudo é o estágio de doutorado (sandwich) que tive a oportunidade de realizar em Berlim, Alemanha, no período de janeiro a março de 2006, com o apoio da CAPES. A oportunidade de realização desse estágio, na qualidade de integrante do projeto *Fronteiras culturais e cultura fronteiriça na comarca pampeana: obras exemplares*, sob coordenação da Profa. Dra. Lígia Chiappini Moraes Leite, foi de suma importância para a revisão de inúmeros aspectos do trabalho que já havia sido escrito e, principalmente, para fornecer embasamento crítico-teórico que corroborasse a pertinência do trabalho comparatista, proposto em meu projeto de tese, entre Jorge Luis Borges e

Simões Lopes Neto, a fim de sugerir novas traduções do primeiro com base no segundo. As bibliotecas do Instituto Latino-americano da Universidade Livre de Berlim (recentemente incorporada à Biblioteca do Instituto de Filologia desta instituição) e do Instituto Ibero-americano possibilitaram-me o acesso a uma bibliografia imprescindível para a boa consecução de minha tese de doutoramento e que, infelizmente, no Brasil, faziam-se inacessíveis. O grande acervo das bibliotecas berlinenses, cabendo destacar a magnitude do acervo sobre literatura latino-americana disponibilizado pela biblioteca do Instituto Ibero-americano, ofereceu-me bibliografia atualizada acerca do regionalismo no Brasil e na América Latina, bem como acerca dos mais diversos aspectos da obra de Jorge Luis Borges. Além disso, ainda foi possível ter acesso à bibliografia específica sobre os temas do crioulismo argentino e da formação e caracterização do *compadrito* portenho – ambos assuntos de grande interesse para o desenvolvimento de minha tese, mas de bibliografia praticamente inexistente no cenário editorial/acadêmico brasileiro.

Como dito inicialmente, este trabalho insere-se no âmbito da Literatura Comparada. Logo, embora não tenhamos como estabelecer fronteiras disciplinares claras entre Literatura Comparada, Estudos de Tradução, Teoria, História e Crítica Literária, eis que todas se interessam pelo mesmo objeto, inter-relacionando-se, a Literatura Comparada, caracterizada, principalmente, por sua visada interdisciplinar e por seu interesse voltado à alteridade, acaba constituindo-se como lugar epistemológico privilegiado para o qual convergem os demais modos de aproximação ao literário, a serem trabalhados conjuntamente a fim de proporcionarem uma visão mais ampla desse fenômeno. Constitui-se, portanto, em um espaço de fronteira, espécie de “entre-lugar” discursivo sob o qual se torna possível a realização de estudos interdisciplinares, centrados na riqueza proporcionada por interpretações relacionais, capazes de propiciar um constante desvio de olhar, no qual um mesmo fenômeno literário ou um mesmo autor podem ser estudados sob diferentes, e não excludentes, perspectivas. À luz da Literatura Comparada, portanto, é que este estudo vale-se dos diferentes modos de aproximação ao literário, acima referidos, a fim de reinterpretar e de requalificar parte da obra borgeana, e também de suas “reescrituras”, à luz dos valores de um novo contexto espaço-temporal.

Nesse sentido, entre aqueles que iniciam a leitura do presente estudo, posso antecipar a presença de uma inquietação, por menor que seja, frente ao título que prenuncia o tema deste trabalho. A questão que, certamente, se impõe a quem, por ora, debruça-se sobre este texto é “o que, afinal, ainda há a dizer sobre Jorge Luis Borges - certamente um dos autores mais

comentados e estudados no último século?”. Àqueles que esperam encontrar, nas páginas subseqüentes, alguma revelação inusitada sobre o autor e sua obra, antecipo a frustração de tal expectativa. Por outro lado, sinto-me eximida de qualquer exigência de “originalidade” ao ter em mente uma das principais lições borgeanas: encontrar a novidade naquilo que já existe; incidir um novo olhar sobre o que já nos parece tão conhecido; libertar-nos de qualquer sentimento de “angústia” e de “endividamento” teórico e crítico que nossos precursores nos podem suscitar, sendo capazes de, com eles, dialogarmos e, assim, contribuirmos para a construção interminável desta “Biblioteca de Babel”, na qual se invalida qualquer ordem cronológica ou espacial uma vez reconhecido o labirinto infinito de textos que constitui qualquer discurso, palimpsesto da memória e do dizer.

Outro importante esclarecimento que julgo ser de suma importância àqueles que se dedicarão à leitura deste estudo refere-se ao conceito de “regionalismo”, termo empregado já no título do trabalho. Afinal, o leitor certamente deve estranhar a utilização de tal epíteto no que concerne à produção borgeana (ainda que restrito, mais especificamente, a alguns de seus contos), dada a sua “universalidade”, “erudição” e, por conseguinte, o seu cosmopolitismo tão freqüentemente enaltecidos pela crítica. O termo “regionalista” pode causar estranhamento ainda maior ao leitor brasileiro, dado o traço de negatividade freqüentemente imputado a esse adjetivo em nosso sistema-literário, sendo visto como incompatível à literatura de qualidade e àquela que almeja o universalismo.

Indubitavelmente, a palavra regionalismo traz consigo um sério problema terminológico, dada a amplitude conceitual que carrega. Restringindo-nos ao contexto brasileiro, o termo é visto, por grande parte dos críticos, não apenas como sinônimo de obra localizada em uma região específica mas também diz respeito à obra que é capaz de “retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc... – como elementos que afetam a vida humana estabelecida naquela região e que a fizera distinta de qualquer outra. Este último é o sentido do regionalismo autêntico” (COUTINHO, 1968-1971, p.220). Ressalta-se, nessa definição, a ênfase no caráter de “diferenciação” da manifestação literária regionalista frente às demais, do traço exótico e/ou pitoresco, corroborando sua incompatibilidade com textos de caráter “universal” (ou seja, reconhecidos como literários conforme os valores ditados pelos centros legimitadores do espaço literário – a Europa e, mais recentemente, os Estados Unidos), geralmente associados à temática urbana. Essa oposição entre

rural e urbano faz-se explícita no conceito dado por Lígia Chiappini Moraes Leite (1995, p.153-159), para quem o regionalismo seria uma tendência literária que defende “sobretudo uma literatura que tenha por ambiente, tema e tipos uma caracterização rural, em oposição aos costumes, valores e gosto dos cidadãos, sobretudo das grandes capitais”, embora reconheça que, mais amplamente, toda obra seria regionalista “enquanto, com maiores ou menores mediações, de modo mais ou menos explícito ou mais ou menos mascarado, expressa seu momento e lugar”. Já o crítico José Maurício Gomes de Almeida (1999), embora reconheça a existência de um regionalismo urbano, o vê como algo, se não impossível, pelo menos bastante raro dada a natureza cosmopolita e mutável das cidades, as quais tendem a obedecer a um modelo cultural comum, dominante em cada época. Assim, se a obra não refletir um problema específico de uma determinada região, optando por abordar uma problemática individual, ou não “exclusivamente” específica desta região, não poderá ser considerada como regionalista. Percebe-se, pois, novamente, a utilização do “caráter diferencial” como critério para a definição do regional.

No caso deste estudo, ao utilizar-se o adjetivo “regionalismo”, não se está estabelecendo nenhuma incompatibilidade deste termo com o de “universalismo” (dado que um não exclui o outro), bem como não se está opondo o rural ao urbano. Parece produtivo reconhecermos, tal qual postula Almeida (1999), a existência de um regionalismo urbano, de modo que o critério geográfico específico passa a não mais influir nessa “classificação”. Restam, portanto, as categorias “tema” e “estilo”. Porém, quanto à exigência do “caráter diferencial”, creio que o mesmo deve ser relativizado, afinal, se exigirmos que a obra regional trate de características e problemas pertencentes, exclusivamente, a uma região determinada, estaremos, de certo modo, reiterando um caráter de particularidade obrigatória e, conseqüentemente, tornando a adoção desse critério também improdutivo, pois é bastante improvável que as características e os dilemas vivenciados por uma determinada região também não sejam encontrados em muitas outras. Seria, no mínimo, uma grande pretensão acreditar na inexistência de simetrias (é o que tão bem nos comprovou Borges em vários episódios de sua ficção). Assim, proponho que o critério do “diferencial” seja adotado para a classificação de dado texto como “regionalista” quando nos depararmos com um tema centrado na “marginalidade” - existente tanto no espaço rural, quanto no espaço urbano, ou, ainda, em espaços de transição entre esses dois mundos, tal qual o caso do arrabalde portenho utilizado em muitos textos borgeanos).

O tema do regionalismo, portanto, parece ser aquilo e aqueles que se encontram à margem de um centro – seja ele cultural, econômico, social e/ou, até mesmo, lingüístico –, fazendo-se necessário, para tanto, encontrar meios de contestá-lo através de diferentes atitudes, pelas quais se expressam uma diferente visão de mundo. Esta, por sua vez, reflete-se em um trabalho diferenciado com a linguagem, na criação de um estilo e de uma estética coerentes com a cosmovisão das margens. Nesse sentido é que considero os contos borgeanos, de temática *orillera*, como manifestações regionalistas, principalmente no caso daqueles em que se escuta a voz “imaginada” do *compadrito* portenho. Nesses contos, uma região específica - o arrabalde – e sua personagem – o compadre – fazem-se significativas para leitores de qualquer contexto, pois não exaltam o “diferencial” do exótico e do pitoresco, mas as semelhanças existentes nos dilemas de qualquer existência humana. O regional surgirá, dessa forma, não como reivindicativo de identidades “autênticas”, mas como um discurso contestador, capaz de desconstruir essas pretensões ao absoluto - não para substituir a identidade emanada pelo “centro”, mas para perpassá-la por discursos e identidades outras, paralelas e marginais, revelando, então, a riqueza que emana da diferença enquanto relação dialógica e não enquanto afirmação de discursos unívocos. Sinteticamente, portanto, o conceito de regionalismo aqui empregado centra-se nos critérios temático (a margem) e estilístico (a voz que dessa margem emana).

Feitos esses esclarecimentos, cabe elucidar as motivações deste estudo, dentre as quais se pode elencar, inicialmente, o surgimento de uma inquietação frente aos esforços que grande parte da crítica faz por postular a obra de Jorge Luis Borges como sinônimo de uma literatura completamente desvinculada da realidade, alheia à história, centrada na idéia de um universo caótico e incompreensível, anulando o tempo e a individualidade. Conseqüentemente, para que esse discurso seja coerente, faz-se necessário ignorar ou, ainda, desvalorizar os textos borgeanos exemplares de seu comprometimento com a tradição e a realidade de seu país, classificando o escritor em fases distintas e irreconciliáveis: um primeiro Borges, nacionalista, de preocupações localistas, que viria a ser posteriormente negado e suplantado por um segundo Borges, cosmopolita e universal. Perante tal constatação, pretende-se, primeiramente, questionar esta classificação artificiosa, a qual tem como resultado um número quase ínfimo de trabalhos críticos que se dedicam à suposta primeira fase, dentre os quais se destaca o eficiente estudo de Rafael Olea Franco, intitulado *El otro Borges. El primer Borges* (1993). Uma das contribuições do estudo que ora se inicia encontra-se, portanto, no fato de dialogar com os poucos estudos

existentes a respeito do assunto a partir de um novo *locus* de observação e de enunciação: o brasileiro e, mais especificamente, o sul-rio-grandense (afinal, lembremo-nos de que até mesmo as chamadas “ciências exatas” reconhecem a existência de resultados distintos para um mesmo experimento científico conforme o *locus* de observação daquele que o executa).

Essa indiferença da crítica para com parte significativa da produção literária do escritor argentino – na qual se encontra um exercício estilístico do autor, ao trabalhar de maneira diferenciada com linguagens populares – justifica-se, também, pelo fato de as traduções de seus contos de temática regional para o sistema literário brasileiro acabarem homogeneizando o falar característico das personagens à variante padrão da língua portuguesa (trata-se, especificamente, dos contos “Hombres Pelearon”, publicado em *El idioma de los argentinos*; “Hombre de la Esquina Rosada”, publicado em *Historia Universal de la Infâmia* e “Historia de Rosendo Juarez”, publicado em *El informe de Brodie*). Isso acaba por vedar o acesso do leitor brasileiro não apenas ao estilo empregado mas também à amplitude do universo *orillero*, posto que cenário e personagem também se compõem através do emprego desta linguagem específica. Assim, frente a tal constatação, pretende-se propor uma nova alternativa de tradução – tradução que não se quer definitiva, eis que nenhuma o pode ser, mas que, levando em consideração tanto os elementos do texto e da cultura-fonte quanto da língua e da cultura-receptora, permita ao leitor brasileiro vislumbrar um pouco da riqueza deste universo *orillero*.

Não obstante, é imperativo sinalizarmos para a existência de um trabalho pioneiro, cujo propósito também se centrou na proposição de novas traduções para esses contos. Trata-se do estudo de Vera Mascarenhas de Campos, intitulado *Borges e Guimarães – na esquina rosada do grande sertão* (1988), no qual a autora elabora traduções valendo-se do universo jagunço-mineiro narrado em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Assim, a autora centra-se no estabelecimento de um diálogo comparativo entre a obra rosiana e os contos borgeanos, para, por fim, apresentar-nos as traduções comentadas. No entanto, a autora não chega a analisar a postura adotada por Borges ante o processo tradutório e não apresenta um estudo acerca das teorias de tradução, limitando seu escopo teórico à menção do poeta e tradutor Haroldo de Campos. Da mesma forma, também não há referência acerca das traduções já existentes no mercado editorial brasileiro e, tampouco, a realização de um estudo capaz de contextualizar esses contos no âmbito do sistema literário argentino e em sua relação com o restante da obra do autor.

Malgrado o mérito das traduções ali realizadas, capazes de recriar o universo *orillero* através do universo rosiano, encontramos apenas diante de *uma* das possibilidades tradutórias que os contos em questão nos possibilitam. Afinal, ainda trago na memória a sensação experimentada quando da primeira leitura realizada do conto “Hombre de la Esquina Rosada”, sem que antes o houvesse lido em português: a estranheza daquele espanhol que, muitas vezes, distanciava-se do gramatical estudado e que, quando lido em voz alta, revelava um ritmo próprio; mas, ao mesmo tempo, uma sensação de grata surpresa ao verificar que aquela “voz” lida e ouvida também me soava familiar. Era inevitável, pois, que o leitor brasileiro familiarizado com a obra do escritor sul-rio-grandense Simões Lopes Neto, identificasse na voz, no tom, no ritmo e no próprio universo do velho Blau Nunes, dos *Contos Gauchescos*, o eco e a ressonância das vozes que povoam os contos *orilleros* de Borges, também perpassados por influências do pampa argentino. Assim, frente à importância do tradutor em ouvir a “dicção” e as “vozes” que ressoam no texto a ser traduzido, a fim de reconhecê-las também no sistema-alvo, fez-se inevitável a pergunta: “por que não traduzir esses contos através do universo gaúcho da obra simoniana – alternativa mais próxima, para fins de recriação, ao contexto arrabaldeiro (erroneamente confundido, por muitos críticos, com um contexto exclusivamente rural, indiferenciando-se, por conseguinte, o *compadrito* do *gaucho* matrero)?”. No entanto, para que essa proposta possa transformar-se em práxis tradutória, um caminho deve ser percorrido a fim de garantir e corroborar sua viabilidade e sua relevância.

Primeiramente, trataremos da discussão que se estabeleceu em torno da tradução, pelo menos nos últimos dois séculos. Considere-se que, atualmente, é praticamente consenso o fato de que falarmos em fidelidade de uma tradução para com um texto original não é mais viável. Isso graças ao percurso que veio sendo traçado pelas diferentes teorias de tradução, as quais, somando-se umas às outras, possibilitaram que, gradativamente, abandonássemos a primazia sempre concedida ao texto primeiro e voltássemos nossa atenção para a importância do leitor e do contexto-receptor no estabelecimento de sentidos e interpretações. Por outro lado, essa mudança de perspectiva, quando tomada sem a devida seriedade, pode vir a legitimar práticas tradutórias que, procurando vias mais simplificadas, acabem por não deixar o leitor do sistema receptor tomar conhecimento da alteridade existente além das fronteiras de seu país, de sua língua e de sua cultura. Ao percorrermos as diferentes abordagens teóricas dadas à tradução percebe-se, portanto,



um movimento pendular no qual ora o lema é centrar-se no texto-fonte, ora centrar-se no contexto-receptor.

Portanto, o presente estudo apresentará, brevemente, o percurso realizado por teorias que pensaram o processo tradutório, procurando refletir por quais razões o texto traduzido foi vinculado à idéia de cópia sempre imperfeita e infiel e quais os caminhos que possibilitaram ampliar o escopo reflexivo. Para tanto, percorrer-se-á as teorias de base essencialista, influenciadas pelo romantismo e representadas, principalmente, pelo teórico Walter Benjamin; o advento do enfoque lingüístico e da crença no princípio da equivalência absoluta; até chegarmos às teorizações da chamada “Escola da Manipulação”, para a qual o contexto-receptor assume importância maior no momento de traduzir. Nesse percurso será possível verificar que, embora as diferentes correntes procurem, de certa forma, se opor umas às outras, a base essencialista continua vigorando, posto que as reflexões não deixam de se centrar sobre a dicotomia original *versus* tradução (seja para pregar a primazia do primeiro termo, seja para pregar a primazia do segundo – correndo-se, então, o risco de olvidar, perigosamente, texto e contexto-fonte).

Assim, uma maior ruptura pode ser apontada através dos postulados desconstrucionistas do teórico Jacques Derrida, já nas últimas décadas do século XX. Procurar-se-á explicitar como Derrida não propõe uma teoria textual que possa ser aplicada na prática, seja ela tradutória e/ou interpretativa, mas sobretudo uma postura epistemológica que, ao mesmo tempo em que nos aponta para os perigos do pensamento ocidental, calcado em dicotomias que, ao invés de agregarem, excluem, também reconhece a impossibilidade de nos colocarmos à margem desse sistema. Seus postulados, portanto, ensinam-nos a desconfiar de qualquer pretensão à verdade (esteja ela no texto e no contexto-fonte ou no texto e no contexto-receptor). Antes há que se “jogar” com ambos, a fim de que a tradução constitua-se em um exercício de recriação, utilizando elementos próprios e alheios, estabelecendo um diálogo entre o “eu” e o “outro”.

No entanto, à margem do eixo “pensante” do mundo, surge alguém que pode ser chamado de “precursor dos precursores”, pois desde o início do século XX, enquanto ainda era vigente a teorização acerca da tradução de influência romântica e do culto ao texto original, já antecipava a ruptura proposta por Derrida. Jorge Luis Borges, escritor argentino, através de seus textos ficcionais e ensaísticos, aponta, desde seus primeiros escritos, para a concepção de tradução como princípio de composição de todo e qualquer texto. Conseqüentemente, o culto ao original e a busca por equivalências tornam-se para ele totalmente dispensáveis, uma vez que a simples

alteração do contexto no qual determinada obra é lida altera seu sentido. Inevitável, portanto, a infidelidade e o caráter autoral inerente à tradução, já que esta é, antes de mais nada, leitura atenta e comprometida.

O segundo capítulo procurará demonstrar como Borges utilizou-se do que é alheio para produzir algo próprio, como foi um inovador em uma época de vigência absoluta do essencialismo na linguagem, e como sua prática irmanou-se às teorizações derridianas com quase meio século de antecedência. Subjacente às suas concepções, encontraremos o princípio da tradução como exercício de intertextualidade – conceito que, embora só viesse a ser formulado na década de setenta pela semiótica Julia Kristeva (a partir do conceito de dialogismo elaborado por Mikhail Bakhtin), perpassa sua produção ensaística e ficcional. Afinal, se para Borges tudo já foi dito e escrito, não há, portanto, como fugirmos da lógica intertextual que implica recriação, relativizando completamente conceitos como autoria, originalidade e fidelidade a um “texto-pai”. Por outro lado, isso não significa que Borges seja condescendente com qualquer tradução, eis que reconhece e aponta para boas e más traduções (assim como, para ele, podemos apontar para bons e maus “originais”). A diferença está no fato de que, para Borges, a má tradução não é aquela que trai o original – afinal, toda tradução o trairá em maior ou menor grau, sendo vista, portanto, como algo inevitável e necessário –, mas aquela que, por tanto temê-la, acaba restringindo-se à mera literalidade, atendo-se aos equivalentes dados pelo dicionário e, geralmente, não logrando efeito estético. Essa seria uma estratégia extremamente arriscada, segundo Borges, principalmente ao tratar-se de obras que, pelo trabalho com a linguagem, aproximam-se do texto poético. E é justamente esse o desafio que se impõe também àqueles que se dispõem a traduzir os textos do mundo *orillero* representado em alguns contos borgeanos e nos quais se evidencia o emprego de uma linguagem diferenciada, dando voz a uma personagem – o *compadrito* – e a um lugar – o arrabalde.

Além dessas considerações, cabe apontarmos, também, para a existência de uma lacuna no que concerne a essa temática borgeana. Embora, como já dito, o autor tenha sido um dos mais estudados nos últimos anos, seu universo “regionalista” vem sendo praticamente esquecido, tendo a crítica, muitas vezes, olhado para esse período primordial como algum “apêndice folclórico” da obra borgeana. Faz-se pertinente, pois, estabelecer uma discussão capaz de desmistificar a classificação de seus contos de temática local e de trabalho diferencial com a linguagem como representativos de uma fase nacionalista em oposição a uma fase posterior, a qual poderia ser

designada como cosmopolita ou universal – estudo que será desenvolvido no terceiro capítulo, procurando analisar não apenas o papel desses contos no contexto da obra borgeana, mas, principalmente, em todo o cenário da literatura argentina, demonstrando como Borges vale-se da temática regional para abordar o universal<sup>1</sup> e como a linguagem empregada faz-se fator importante na contextualização de seu período histórico e de sua poética.

Como uma das propostas do presente estudo está em aproximar os contos regionalistas de Jorge Luis Borges à obra do escritor sul-rio-grandense Simões Lopes Neto como alternativa de tradução que preserve a riqueza temática e estilística de tais textos, o quarto capítulo procurará apresentar brevemente um pouco da obra do autor gaúcho, a fim de demonstrar aspectos comuns que permeiam a obra de ambos os escritores, sendo o principal, talvez, o fato de conseguirem atingir foros de universalidade através de textos de temática regionalista e de um trabalho diferencial com a linguagem. Portanto, assim como se faz pertinente estabelecer uma discussão acerca da obra borgeana na tentativa de desmistificar a classificação de muitos dos textos dessa vertente como representativos de uma fase nacionalista em oposição a uma suposta fase posterior, que poderia ser designada como cosmopolita, em Simões o esforço também parece justificar-se, eis que a classificação de sua obra como regional acaba pressupondo uma oposição ao que seria uma literatura de cunho nacional – esta sim merecendo foros de universal, conforme o legado deixado pelo paradigma modernista à crítica brasileira.

No quinto capítulo, havendo já tecido considerações acerca da importância e do papel da temática *orillera*, realiza-se a análise das traduções para o português dos contos representativos desse universo, a fim de que se possa verificar se o caráter de circunstancialidade presente nesses textos, característico de uma literatura das margens, cumpre efeito semelhante no sistema literário brasileiro. Mediante o estudo realizado no terceiro capítulo, verificar-se-á que a tradução dos contos em questão não pode prescindir de uma recriação temática e estilística para que o leitor brasileiro possa vir a conhecer e a compreender uma importante fase do escritor argentino – fase na qual já se esboçam os princípios que nortearão sua obra até o fim. Os textos regionalistas de Borges, que constituem um dos objetos deste estudo, devem, portanto, ser estudados e analisados

---

<sup>1</sup> O termo “universal” não será utilizado, neste trabalho, com o sentido de um cânone eurocêntrico; isto é, aquele ditado e constituído pelos valores culturais hegemônicos apregoados, no ocidente, pelos espaços literários legitimadores (Europa e, mais recentemente, Estados Unidos). Utilizo-o na acepção proposta por José Clemente Pozenato (In: *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento / IEL, 1974. p.17), para quem toda a representação objetual é uma representação do particular. No entanto, por uma dialética interna à obra, aquilo que, no ponto de partida, é particular atinge valor de universalidade – significando metonimicamente o universo das significações humanas -, caráter que se costuma atribuir às obras literárias que realizam os objetivos da arte.

em toda sua dimensão histórica-contextual, a fim de que o tradutor possa realizar seu trabalho da melhor maneira possível. Não se cogita aqui a questão de fidelidade ao original, mas se relativiza tal expressão; não se espera uma tradução literal, mas uma tradução que, embora difira do texto-fonte (o que é inevitável), seja capaz de recriá-lo temática e estilisticamente, de acordo com os recursos disponíveis no sistema-receptor.

O sexto capítulo procura analisar o contexto de recepção encontrado pelas traduções desses contos que circulam no mercado editorial brasileiro. Frente à constatação da homogeneização à linguagem culta apresentada por essas traduções, optou-se por levantar algumas hipóteses que possam ter influenciado nas escolhas tradutórias, dentre as quais se destaca o fato de o regionalismo literário vir sofrendo duras críticas por parte dos intelectuais brasileiros que ora o vêem como fenômeno datado e anacrônico, ora como manifestação literária de pouco valor artístico, sendo incondizente, portanto, com a imagem de cosmopolitismo vinculada à figura de Jorge Luis Borges. Além disso, por reconhecer o papel determinante que a crítica literária exerce na conformação do horizonte de expectativas do público leitor, realizou-se uma investigação bibliográfica entre cadernos culturais veiculados em jornais e revistas de grande circulação nacional, a fim de obter dados que possibilitassem a realização de um estudo acerca da imagem de Borges construída discursivamente pela crítica junto ao imaginário do leitor brasileiro, tendo influenciado, provavelmente, o imaginário dos próprios tradutores e, por conseguinte, determinando, consciente ou inconscientemente, suas escolhas tradutórias.

Por fim, no sétimo capítulo realizou-se uma aproximação de cunho mais sistemático entre a linguagem empregada nos textos de Jorge Luis Borges e de Simões Lopes Neto, através da apresentação de uma tradução comentada do conto “Hombre de la Esquina Rosada”, por ser este, talvez, o texto mais desafiador a ser traduzido para outra língua-alvo, devido à sua grande carga de informalidade e, conseqüentemente, às suas nuances estilísticas. Com a proposta de tradução realizada para esse conto, deseja-se demonstrar que, apesar das inúmeras resistências que um texto artístico possa apresentar, é possível abandonarmos a posição cômoda que um discurso conformista pode adotar, quando se esconder sob a desculpa das “impossibilidades”, bem como apresentar ao leitor brasileiro um Borges que, infelizmente, as traduções existentes no mercado editorial brasileiro ainda não lhe permitiram conhecer.

## **1 DA ESCRITA “DIVINA” OU DO ESSENCIALISMO NA TRADUÇÃO: UM BREVE PERCURSO**

Hoje é inevitável concluirmos que não pode existir correspondência exata entre as sentenças de uma língua e as de outra, além do fato de que toda a tradução utiliza o que chamamos de “texto original” como ponto de partida, como inspiração ou como pretexto para o surgimento de um texto diferente e polissêmico. Sendo assim, por conceberem o funcionamento da linguagem de acordo com esses preceitos, sociedades pertencentes aos períodos da Antiguidade e da Idade Média estiveram muito próximas de princípios tradutórios que só vieram à tona com as teorias de tradução contemporâneas. Essa observação, realizada pelo teórico espanhol Esteban Pujals Gesalí (2000, p.51-55), chama-nos a atenção para o fato de que os tradutores medievais apropriavam-se dos textos por eles traduzidos, sendo a maior parte da literatura europeia medieval uma adaptação de procedimentos, usos, materiais temáticos ou narrativos procedentes de uma língua mais antiga, para uma língua vernácula que há pouco havia sido legitimada. Tais são os exemplos de Chaucer e Shakespeare, escritores que tiveram grande parte de suas obras como resultado de traduções ou adaptações de materiais que já existiam em italiano e francês. Do mesmo modo, os contos do Conde Lucanor eram versões de textos árabes que já haviam sido traduzidos do sânscrito.

Dessa forma, observa-se que, no período medieval, o *status* do texto traduzido era praticamente o mesmo ocupado pelo texto-fonte, tendo sua visão de língua e de tradução corroborada pelas teorias contemporâneas, cujos preceitos baseiam-se na tradução como autoria e criação autônoma. Contudo, podemos, ainda, complementar essa observação feita por Pujals lembrando-nos dos inúmeros exemplos que também a Antiguidade Clássica fornece-nos acerca desse assunto: consideremos a formação da epopéia grega, por exemplo, atribuída a Homero, mas sabidamente “traduzida” da tradição oral dos aedos para a escrita, o mesmo ocorrendo com os textos trágicos – releituras de mitos já existentes; e, por fim, Roma, onde, ao final da era pagã, Virgílio “traduz”, à sua maneira, os épicos homéricos, utilizando-os como modelo para contar a

saga da conformação do povo latino<sup>2</sup>. Ainda antes do advento do Romantismo, deve-se assinalar os preceitos artísticos do chamado neoclassicismo<sup>3</sup>, em que a retomada de textos oriundos da antiguidade clássica greco-romana constituía a poética dominante<sup>4</sup>.

Caber-nos-ia, então, indagar, segundo o teórico, de onde surgiram expressões tão arraigadas no âmbito da tradução literária, como “fidelidade ao texto original”, “tradução literal” ou, ainda, “afastar-se do espírito do original”. A resposta estaria na emergência do capitalismo, sistema cuja mentalidade concebe tudo o que existe como constituinte da propriedade privada de alguém. Conseqüentemente, considera-se que toda a propriedade pode ser *traduzida* a uma moeda única, universal e concentrada, tais como o são o dinheiro e a crença de ser o pensamento independente das palavras que o articulam. Assim, originou-se a defesa da propriedade do autor “original” sobre seu texto, texto este que não pode ser manipulado ou apropriado por ninguém. Simultaneamente, surge a exigência de fidelidade, por parte do tradutor, a um significado unívoco, autônomo e independente da língua e de qualquer situação de uso da mesma.

Complementando a reflexão de Pujals, cabe acompanharmos um pouco mais de perto a formulação de concepções que consideravam o processo tradutório como tarefa inferior, sempre devedor ao seu original e, conseqüentemente, fadado ao fracasso. Além do advento do capitalismo, conforme apontado pelo referido crítico, o século XVII também parece ser um marco para o estabelecimento de conceitos que prejudicaram não apenas a apreciação da tradução, mas da arte como um todo. Conforme argumenta Compagnon (1999), trata-se do momento em que surge o Iluminismo e, juntamente com ele, a definição de um sentido positivo do tempo que vincula o moderno à idéia de progresso. Ou seja, os antigos teriam sido, em relação aos contemporâneos, como a infância em relação à sabedoria da idade adulta, revelando-se, assim, uma concepção de tempo sucessivo, irreversível e infinito, cujo modelo está no progresso científico ocidental obtido a partir da Renascença e do conseqüente triunfo da razão – modelo,

---

<sup>2</sup> Para compreender a poética vigente nesse período, veja-se *Arte Poética* de Aristóteles (384-322 a.C.), e *Arte Poética* (14-13 a.C.) de Horácio.

<sup>3</sup> Acerca dos preceitos estéticos do neoclassicismo, veja-se *A arte poética* (1674), de Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711).

<sup>4</sup> Veja-se o exemplo de Jean Baptiste Racine (1639-1699), que tem sua tragédia *Fedra* (1677) aclamada pelos intelectuais que exerciam o papel de críticos na época. No entanto, o texto constitui uma releitura ou, se quisermos, uma “tradução” da tragédia grega *Hipólito*, escrita pelo tragediógrafo Eurípedes (428 a.C.). O texto grego, porém, já havia sido retomado pelo romano Ovídio (43 a.C.- 17 d.C.), que, em suas *Cartas das heroínas*, desloca a personagem feminina, Fedra, a qual em Eurípedes ocupa apenas duas cenas, à condição de autora de uma correspondência que dirige ao enteado, Hipólito, expressando seus sentimentos. Entretanto, nem Ovídio nem Racine foram acusados de “plagiadores” ou pecarem por “falta de originalidade”. Ao contrário, valorizou-se a perspectiva diferencial que cada um deu ao texto “matriz”, inspirando-os a compor os seus próprios.

aliás, que sobreviveu até a nossa atualidade. Não obstante, se antes se pregava, nas artes, a imitação dos modelos antigos como valor do belo, a idéia de progresso nas ciências estendeu-se também para as artes, de maneira que Charles Perrault, Fontenelle e Spinoza acabam insurgindo-se contra a autoridade tradicional: para eles, os modernos seriam superiores em razão do progresso das ciências, das técnicas e da sociedade, devendo, pois, a literatura e a arte seguirem o mesmo movimento, ou seja, a negação dos modelos anteriores poderia tornar-se o esquema do desenvolvimento estético, disso resultando o surgimento de uma “estética do novo”, no sentido de mudança e negação. Essa idéia de progresso em arte, não no sentido de mudanças e transformações, mas no sentido de superação qualitativa, acaba inaugurando uma corrida em busca do novo, em busca da originalidade absoluta. Daí para que se conceba a tradução como uma afronta a essa busca, como ato subsidiário e derivativo que não implica nenhum esforço criativo, eis que apenas se debruça sobre o texto de outrem, é apenas um passo.

No século XVIII, com o advento do Romantismo, a aura do original eleva-se ainda mais. Embora o movimento romântico surja na Europa com o propósito de ir contra os ideais iluministas, principalmente contra o culto à razão, substituindo-o pelo culto ao individualismo e ao sentimentalismo, no que concerne à tradução essa oposição não traz muitas modificações, pois sendo o gênio artístico a principal busca dos seguidores dessa corrente, o original continua tendo primazia sobre a tradução. Assim, a língua era vista como o meio que expressava o gênio e a alma de um povo, e, dentro dessa visão essencialista, a tradução seria uma tarefa impossível, uma vez que não seria factível traduzir o que é essencial e único a uma comunidade a partir do momento em que a língua-alvo não tem condições de abrigar esse “espírito da nação” materializado através do texto original. No entanto, embora a considerassem tarefa impossível, a tradução passou a ser concebida como uma atividade criativa, cuja função era a de ampliar a cultura dos povos, o vocabulário das línguas e de auxiliar no enriquecimento das literaturas tradutoras, edificando, com isso, as nações<sup>5</sup>. O pensamento romântico reflete-se, assim, nas teorizações que Walter Benjamin, Ortega y Gasset e Ezra Pound fazem acerca da tradução

---

<sup>5</sup> Tomemos Goethe como exemplo dessa reflexão. Para o poeta, o mais elevado modo de tradução teria por objetivo a perfeita identidade entre o texto-fonte e o texto-alvo. Para atingir essa forma dever-se-ia fundir a unicidade do original a uma nova forma e a uma nova estrutura. “Goethe está defendendo um novo conceito de ‘originalidade’ na tradução, associando-a a uma visão de estruturas profundas universais que o tradutor deve esforçar-se para atingir.” (In: BASSNETT, Susan. *Estudos de Tradução*; Tradução de Sônia Gehring; Letícia Abreu; Paula Antinoffi. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. p. 87. Publicado originalmente em 1980, sob o título *Translation Studies*).

literária já no século XX: para eles a tradução continua sendo vista também como impossibilidade.

### **1.1 Dos Reflexos do Romantismo na teorização acerca da tradução literária**

Walter Benjamin, em conhecido ensaio publicado em 1923, é categórico ao afirmar que “em parte alguma, o fato de se levar em consideração o receptor de uma obra de arte ou de uma forma artística revela-se fecundo para o seu conhecimento” (BENJAMIN, 2001, p.189), o mesmo valendo para a tradução. Em sua concepção, o processo tradutório deve voltar-se completamente para a língua-fonte e para o texto original, no entanto ele não deve ter o intuito de comunicar, pois, para Benjamin, a comunicação é inessencial. A tradução é vista por ele como uma forma cuja compreensão encontra-se apenas no texto original, e não no contexto receptor. Haveria, pois, uma afinidade entre as línguas, expressa não pela semelhança superficial que se poderia estabelecer entre duas obras poéticas ou entre suas palavras, mas no fato de que em cada uma delas a mesma coisa é designada; “algo que, no entanto, não pode ser alcançado por nenhuma delas isoladamente, mas somente na totalidade de suas intenções reciprocamente complementares: na língua pura” (2001, p.199). A tradução seria, então, apenas uma maneira provisória de lidar com a estranheza das línguas, uma vez que a solução (ou a tradução) definitiva permanece vedada aos homens.

Concebendo, pois, as traduções como virtualidades da chamada “língua pura”, Benjamin defende a necessidade que estas têm de reproduzir, na própria língua, a ressonância de uma obra da língua estrangeira, ocultando a língua verdadeira. Portanto, a fidelidade na tradução não estaria vinculada à manutenção do sentido (isso serviria apenas aos maus tradutores), mas ao modo de designar do original, “fazendo com que ambos [original e tradução] sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior” (2001, p.207), ou seja, à tradução não caberia a tarefa de poder ser lida como se fosse o próprio original em sua língua, mas a de apontar para uma complementaridade entre as línguas através de escolhas que não encubram o original, libertando a língua do cativo da obra por meio da recriação e rompendo suas “barreiras apodrecidas”.



Nota-se aqui, claramente, a posição assumida por Benjamin de delegar ao tradutor a tarefa de renovar a língua através de estratégias que desfamiliarizem o leitor da tradução, pois

nossas traduções [mesmo as melhores] partem de um falso princípio, elas querem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, ao invés de sanscritizar, grecizar, anglicizar o alemão. Elas possuem um respeito muito maior diante dos próprios usos lingüísticos do que diante do *espírito* da obra estrangeira... O erro fundamental de quem traduz é apegar-se ao estado fortuito da própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira. Sobretudo quando traduz de uma língua muito distante, ele deve remontar aos elementos últimos da própria língua, onde palavra, imagem e som se tornam um só; ele tem de ampliar e aprofundar sua língua por meio do elemento estrangeiro [...]. (PANNWITZ apud BENJAMIN, 2001, p.211, grifo nosso).

Semelhantemente a Benjamin, Ortega y Gasset (2000), no ensaio *Miséria e esplendor da tradução*, de 1937, postula a impossibilidade da tradução devido a sua incapacidade de alcançar uma versão perfeita, devendo o tradutor preocupar-se com as qualidades formais do autor do texto original, a fim de que resulte em uma tradução que cause estranhamento ao leitor. Para o teórico, um fator decisivo é que, ao traduzirmos, tentemos sair de nossa língua para as outras, e não o contrário, como geralmente costuma acontecer, mesmo que isso acabe produzindo uma tradução “feia”. O propósito, pois, é traduzir a forma do original com o objetivo de ampliar as possibilidades da língua-alvo, harmonizando línguas distintas, sem esquecer, no entanto, que a língua do texto original representa realidades únicas e, portanto, intraduzíveis. Nesses casos deve-se proceder uma interpretação criativa<sup>6</sup>, devendo o tradutor renunciar a traduzir tudo o que se encontra potencialmente no original, pois, segundo Ortega, cada povo cala algumas coisas para poder dizer outras, já que tudo seria indizível. Daí decorreria a enorme dificuldade da tradução: nela se trata de dizer em um idioma precisamente o que esse idioma tende a silenciar.

Alguns anos depois, o poeta e tradutor inglês Ezra Pound (2000) também declara a tradução como tarefa utópica por reconhecer a impossibilidade de a mesma manter todas as características do texto original, além de compartilhar com os teóricos anteriores a opinião de que a tarefa tradutória contribui para a renovação da linguagem. A voz do tradutor deve também ser ouvida a partir do momento em que o mesmo exerce uma tarefa de recriação do texto estrangeiro na língua alvo. Assim, para cada tradução que realiza, Pound vê a necessidade de escolher não só a variante da língua mais apropriada para a tradução mas também o “tom” que melhor reflete o original,

---

<sup>6</sup> A interpretação criativa consistiria no que Ortega y Gasset denomina de “boa utopia”. A “má utopia” seria a crença na traduzibilidade absoluta.

utilizando-o como base para criar um novo texto que afetará os leitores contemporâneos da “mesma maneira” que se acredita que o original afetou os seus. Percebe-se que Pound avança em relação aos seus predecessores, uma vez que sua preocupação não se volta apenas para o texto original, mas também para o contexto-receptor de sua tradução. Por outro lado, a pretensão de que os leitores do sistema-alvo sejam afetados pela tradução de igual maneira como o foram os leitores do sistema-fonte ignora o fato de que diferentes leitores realizarão diferentes leituras para um mesmo texto, ainda que se encontrem em um mesmo contexto histórico-cultural.

## **1.2 Do advento do enfoque lingüístico na tradução**

Se, como vimos, para os teóricos da vertente romântica, a língua era concebida como ferramenta moldada pelo gênio de um povo, com o advento dos estudos lingüísticos ocorre uma inversão, na qual é a língua quem molda o pensamento e a visão de mundo das diferentes comunidades. Deve-se, porém, considerar que, embora na fase inicial desses estudos – baseada em princípios universais da linguagem - postule-se a possibilidade da tradução, a partir do momento em que seu enfoque descentra-se dos aspectos puramente lingüísticos, considerando-se também a influência do contexto, retorna-se ao paradigma da impossibilidade de tal tarefa.

Em estudo publicado originalmente em 1963, no qual analisa as diferentes teorias lingüísticas acerca da tradução, o lingüista Georges Mounin (s/d) argumenta que, nos estudos incipientes da linguagem julgava-se serem as suas estruturas resultantes diretas das estruturas do universo, por um lado, e das estruturas universais do espírito humano, por outro. Afinal, se havia nomes e pronomes nas línguas era porque havia seres no universo; se havia verbos nas línguas era porque havia processos no universo; se havia adjetivos nas línguas era porque havia qualidades dos seres no universo, e assim por diante. Era, portanto, perfeitamente possível traduzir porque tal tarefa implicava exprimir a capacidade em litros de um tonel pela sua capacidade em galões; tratava-se sempre, porém, da mesma capacidade, fosse ela expressa em litros ou em galões. Acreditava-se, portanto, estar diante de uma mesma realidade e de uma mesma quantidade de realidade que era expressa nos dois casos. Ou seja, o pensamento humano era capaz de distribuir a sua experiência do universo em categorias lógicas ou psicológicas

universais. Sob essa ótica, argumenta Mounin, as dificuldades de tradução dependiam de fatos meramente acidentais, cuja responsabilidade era delegada exclusivamente à incompetência e à falta de talento do tradutor. No entanto, o teórico argumenta que as teorizações românticas, as quais viam cada sistema lingüístico contendo uma análise do mundo exterior peculiar e distinta da de outras línguas, foram de grande valia para a lingüística estruturalista, que passou a reformulá-las. Tal reformulação deu-se, principalmente, por meio dos trabalhos de E. Sapir e B. L. Whorf, ao elaborarem o conceito que passou a ser conhecido como *hipótese de Sapir-Whorf*. Nele estabelece-se que “os observadores não são todos levados a extrair, de uma mesma evidência física, a mesma imagem do universo, a não ser que o fundo-de-quadro de seu pensamento seja semelhante, ou possa tornar-se semelhante de uma maneira ou de outra”(WHORF apud MOUNIN, p.52). A noção de que cada língua segmenta no real aspectos diferentes, dividindo, também, esse mesmo real em unidades diferentes, sendo que apenas vemos no universo aquilo que nos é mostrado por nossa língua, tornou-se, segundo Mounin, propriedade comum de toda a lingüística contemporânea. A tradução, assim, volta a ser impossibilidade.

Nesse sentido parecem ser exemplares as reflexões de W.V. Quine (1968), o qual, em ensaio de 1959, reconhece que, embora a tradução seja realizada de acordo com as normas reguladoras (gramáticas, dicionários, manuais etc), estas não garantem a completa correlação entre os esquemas conceituais<sup>7</sup> e a tradução efetiva, pois tais esquemas acabam moldando os dados da realidade. Assim sendo, Quine desconfia de uma linguagem com bases metafísicas (tão ao gosto de Benjamin), pois reconhece o significado como algo socialmente circunscrito, o que faz com que todo o texto estrangeiro traduzido seja reescrito de acordo com os valores do contexto receptor. Conceber a linguagem como tendo uma base metafísica é algo inimaginável para o teórico, pois não poderíamos crer na existência de um significado verdadeiro, o qual seria resultado da soma de todas as traduções, atingindo-se, então, a “língua pura”<sup>8</sup>. No entanto, a visão que prevalecerá por período considerável do século XX será, justamente, aquela que se limita em relacionar o significado ao que ele está significando,

crendo-se na possibilidade de uma equivalência entre as línguas envolvidas que estaria garantida a partir do momento em que um significante em uma língua e

---

<sup>7</sup> Por esquemas conceituais entende-se o contexto situacional do falante/autor/tradutor, ou seja, suas crenças, seus valores, sua visão de mundo, os quais acabam afetando as atividades interpretativas, eis que os mesmos modificam-se de acordo com o tempo e o espaço.

<sup>8</sup> Termo cunhado por Walter Benjamin, conforme exposto nas páginas anteriores.

outro significante em outra língua remetessem a um mesmo objeto ou a algum outro, com o qual partilhasse um número significativo de características” (KELLY apud RODRIGUES, 2000, p.174).

A teoria lingüística de Ferdinand Saussure teria, pois, ampliado essa visão dual do signo, enquanto, por outro lado, alguns teóricos a rejeitassem por levarem em consideração as relações existentes entre unidades lingüísticas e contexto. Dentre esses teóricos, destaca-se Quine, para quem o significado é visto como algo convencionalizado, o que impossibilitaria a instituição de qualquer valor universal. Os valores seriam, então, relativos de acordo com as bases conceituais de cada época e local, não havendo, assim, “uma única relação determinada entre as palavras e os objetos, mas relações múltiplas. Nesse sentido, seria ilusória a crença de que as referências de termos de línguas diferentes podem ser objetivamente comparadas” (RODRIGUES, 2000, p.175). Note-se que, embora a tradução ainda continue sendo vista como impossibilidade, não mais o é por razões metafísicas, mas devido às diferenças culturais que envolvem o processo tradutório, acarretando freqüentes problemas de interpretação.

O lingüista Roman Jakobson (1959) também reconhece que as diferenças culturais não permitiriam a existência de equivalências perfeitas em uma tradução. No entanto, como a tradução, em sua opinião, envolveria mensagens equivalentes em códigos diferentes, o trabalho do tradutor costuma ser o de substituir mensagens em uma das línguas não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua, realizando, assim, uma recodificação. Jakobson avança, portanto, para uma concepção de signo como fato lingüístico (ou semiótico) e, assim como Quine, questiona o significado como algo que se refira à realidade: “contra os que atribuem o significado não ao signo, mas à própria coisa, o melhor argumento [...] seria dizer que ninguém jamais sentiu o gosto ou cheiro do significado de *queijo* ou de *maçã*” (JAKOBSON, 1974, p.64, grifos do autor). Para o teórico, o significado está na relação de uma cadeia potencialmente infinita de signos, sendo a tradução vista como uma operação de recodificação em outra língua, exigindo, para tanto, criatividade por parte do tradutor. Portanto, a tradução não é mais vista aqui como impossibilidade, uma vez que toda a experiência cognitiva pode ser classificada e traduzida em qualquer língua existente, embora as línguas difiram “essencialmente naquilo que devem expressar, e não naquilo que podem expressar” (JAKOBSON, 1974, p.69). Ou seja, é exatamente nesse interstício que ocorre a tradução, exigindo do tradutor o exercício de uma “transposição criativa”, principalmente no que concerne

a textos poéticos ou de grande elaboração estilística (nos quais forma e conteúdo são partes constitutivas e indissolúveis do significado), mediante um ato hermenêutico e desconstrucionista que permita ao tradutor desvelar a maneira como o autor construiu sua obra, a fim de recriá-la em sua própria língua, apontando “não somente a insuficiência da equivalência semântica na tradução poética, mas sobretudo a necessidade de um procedimento aberto, voltado para a globalidade dos aspectos textuais” (NEIS e PETERSON, 2002, p.125).

Também em 1959, outro teórico reconhece a impossibilidade da existência de equivalências absolutas entre as línguas envolvidas em uma tradução, justamente por não haver equivalência cultural entre elas, devendo o tradutor, então, procurar os equivalentes mais próximos existentes entre a cultura-fonte e a cultura-alvo. Trata-se de Eugene Nida (2000), o qual reconhece a tradução como ato de interpretação, devendo o tradutor considerar a natureza da mensagem a ser traduzida, a intenção do autor do texto-fonte e o tipo de público visado. Ao contrário de teóricos influenciados pela filosofia romântica, tais como Benjamin e Ortega y Gasset, cuja atenção centrava-se no texto-fonte, devendo a tradução aproximar-se ao máximo do original e de sua linguagem, Nida dirige seus esforços para atender ao público-leitor, preocupando-se com a fidelidade ao conteúdo e não à forma do original (opção que se justifica por sua atividade tradutória centrar-se na divulgação dos textos bíblicos para diferentes povos). A tradução deveria, pois, soar natural ao leitor, fazendo-se necessário, para tanto, que a equivalência dinâmica prevalecesse sobre a equivalência formal. Enquanto esta última preocupar-se-ia com a reprodução literal de forma e conteúdo, buscando correspondência conceito a conceito a fim de que o leitor mergulhasse na cultura-fonte, a primeira estabelecer-se-ia sobre a geração de “efeitos equivalentes”, buscando o máximo de naturalidade e relacionando o texto traduzido com a realidade contextual e cultural do leitor da cultura-alvo.

No entanto, embora Nida se afaste da veia de influência romântica ao orientar-se para o público receptor da tradução, por outro lado dela aproxima-se por subjazer, em sua teoria, uma concepção de linguagem calcada em princípios também metafísicos. Segundo Cristina Rodrigues (2000, p.77-167), o teórico espera que uma tradução reflita completamente o sentido do original, utilizando as palavras e os conceitos da língua receptora. Portanto, subjacente a essa idéia está a de uma língua hipotética superior a todas as línguas, que a elas transcenderia e da qual derivariam todos os significados produzidos em cada uma delas, preservando a universalidade do pensamento, já que apenas a língua seria alterada. Assim, ao definir a tradução como

equivalência, estabelece-se a possibilidade de um igual a si mesmo em dois momentos: em um primeiro, considera-se que haja um signo fixo, com significado determinado no texto a ser traduzido; e, em um segundo momento, estabelece-se que ele deve ser transportado, sem alteração fundamental para a outra língua, prescrevendo a existência de um texto auto-suficiente no qual todo significado inscreve-se. Continuamos, portanto, frente à dicotomia fidelidade *versus* infidelidade ao original.

Embora grande parte das teorias de enfoque lingüístico reconheça a existência de obstáculos à tradução, devido principalmente às diferenças das realidades expressadas, o conceito de equivalência e a tentativa de fazer das pesquisas em tradução uma investigação de cunho científico permanecem pujantes. Assim, se nem tudo pode ser sistematizado devido às diferenças culturais, insiste-se seja no mapeamento de regularidades analisáveis entre as diferentes línguas (como nos estudos das estruturas distribucionais), seja na convenção de procedimentos a serem adotados mediante as distintas dificuldades de tradução (tal como procedem Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet ao proporem sete métodos para traduzir<sup>9</sup>), objetivando, através de tais procedimentos, instituir parâmetros que permitam avaliar uma boa ou uma má tradução. Consoante argumenta Theo Hermans (1998a), o conceito de equivalência surge nessa abordagem tanto como objetivo da tradução, quanto como sua própria condição. Considera-se, assim, que uma tradução

procura alcançar o mais alto grau de equivalência com o texto-fonte, ou o grau mais alto possível de tipo de equivalência adequada; ao mesmo tempo só reconheceremos como uma tradução aquele texto-alvo que exibir o tipo e grau de equivalência requerida. Uma “boa” tradução é aquela que mostra um grau e tipo suficientes de equivalência. Desta forma, a equivalência tanto define quanto delimita a tradução (HERMANS, 1998a, p.20).

Assim, não obstante as contribuições inegáveis trazidas pelas pesquisas lingüísticas aos Estudos de Tradução, elas não são suficientes para abarcar a complexidade da tarefa tradutória. Sendo a tradução uma operação de trânsito, de passagem entre diferentes línguas e diferentes culturas, seu estudo apenas pode realizar-se de maneira mais satisfatória através de uma visada interdisciplinar na qual, além dos aspectos lingüísticos, considere-se também todos os aspectos

---

<sup>9</sup> Ver VINAY J. ; DARBELNET, J. A methodology for translation. In : VENUTI, Lawrence (org.). *The Translation Reader*. London/ New York: Routledge, 2000.

culturais envolvidos. E, quando falamos em aspectos culturais, não nos referimos apenas à consideração das diferenças de “esquemas conceituais” apontados por Quine, ou, ainda, ao estudo da realidade contextual e cultural do sistema-alvo a fim de gerar “efeitos equivalentes” na tradução, conforme a proposta de Nida, mas, sobretudo, aos aspectos ideológicos que envolvem o processo tradutório, não mais sendo possível considerá-lo tarefa desinteressada, neutra e passível de controle sistemático. A equivalência, portanto, não pode mais ser vista como condição prévia da tradução, mas sim, como aponta Theo Hermans (1998a, p.30), como sua consequência.

### **1.3 Repensando o papel da cultura e do contexto-receptor**

É somente na década de 70 que surgirá uma teoria considerada inovadora o bastante a ponto de invalidar a busca pela pretensa fidelidade a um texto original, deslocando mais enfaticamente o interesse do sistema-fonte para o sistema-alvo. O teórico Itamar Evan-Zohar, da Universidade de Tel Aviv, ao instituir a Teoria dos Polissistemas Literários, rebela-se contra a primazia que vinham tendo texto e contexto originais, declarando que por muito tempo

fomos torturados por clichês de leigos, veteranos ou novatos, de que a tradução nunca é igual ao original, que as línguas diferem umas das outras, que a cultura ‘também’ está envolvida com os procedimentos da tradução, de que quando uma tradução é ‘exata’, tende a ser literal e portanto perde o ‘espírito’ do original, que o ‘significado’ do texto significa tanto ‘conteúdo quanto ‘estilo’ e assim por diante. Sem falar de abordagens nas quais normas são expostas aberta ou dissimuladamente como, por exemplo, quando nos dizem como as traduções devem parecer ou como elas devem ser concebidas em termos de uma ou outra norma de avaliação (EVEN-ZOHAR apud BASSNETT, 1993).

Tal contestação das teorias vigentes acerca da tradução justifica-se pelo fato de que, para o teórico, pouco importa determinar o grau de fidelidade ou não de um texto, simplesmente porque este “grau” irá variar de acordo com os interesses e as necessidades do sistema-alvo de uma tradução. Importa, na verdade, considerar o papel que as traduções exercem nas diferentes culturas e como elas afetam o sistema literário receptor, sendo consideradas forças modeladoras básicas dentro da história literária. Também por reconhecer o sistema literário como constituído de vários subsistemas, nos quais tanto literatura canonizada quanto literatura não-canonizada

exercem importante papel, estabelecendo um modelo de interdependência, a tradução não pode ser vista como texto de menor valia. Embora raramente a literatura traduzida seja incluída no polissistema, segundo Zohar nenhum observador da história de qualquer literatura pode evitar reconhecer como um fato importante o impacto das traduções e seu papel na sincronia e diacronia de uma certa literatura (ZOHAR, *A função do Posistema...*).

Destarte, para Zohar, o sistema da literatura traduzida correlaciona-se de duas formas com a literatura receptora: ao selecionar as obras que serão traduzidas e ao adotar normas e estratégias específicas como resultado de sua relação com outros co-sistemas (ZOHAR apud VIEIRA, 1996, p.127). Dessa maneira, a literatura traduzida constituirá uma força inovadora no sistema receptor quando este possuir uma literatura periférica ou frágil ou, ainda, quando enfrentar um período de crise, violando as convenções da literatura receptora e aproximando-se ao original em termos de adequação. Constituirá, por outro lado, uma força conservadora caso a literatura traduzida ocupe lugar secundário no sistema receptor, moldando-a de maneira a manter o gosto tradicional e as normas dominantes, procurando modelos para os textos estrangeiros no próprio acervo.

O teórico Gideon Toury pode ser considerado um discípulo de Itamar Even-Zohar. Na esteira do mestre, Toury (2001, p.63) atenta para o fato de a tradução assumir o papel de um texto-fonte no sistema receptor, não por algum fator inerente a ela, mas porque ela estaria de acordo com os interesses desse novo sistema, ou seja, uma tradução é aquilo que o sistema receptor considera que seja uma tradução. Tal concepção, segundo aponta Theo Hermans (1998b), permitiu dissolver o conceito de equivalência compreendido como um pré-requisito para a tradução. Tal conceito passa a ser encarado como a relação de tradução existente entre dois textos, na qual um é a tradução do outro. Ao invés de procurar definir qual o grau de equivalência que permitiria considerar um dado texto como tradução de outro, o que passa a interessar ao estudioso é indagar o tipo de relação de tradução (ou de equivalência) existente entre os textos. Para responder a essa questão, Toury substitui o conceito de equivalência pelo de *normas* como foco de atenção do pesquisador. Estas agem como limitações ao comportamento, excluindo certas opções ao mesmo tempo em que sugerem outras. Sua função passa a ser a de delimitar e assegurar noções de correções que devem ser traduzidas como modelos a serem imitados. Portanto, as normas tradutórias agem como um tipo de rede a determinar o modo como, e em que extensão, o material estrangeiro deve ser integrado à cultura que o recebe. Elas reduzem a complexidade e, assim, domesticam a alteridade do fato exógeno, seja em um grau maior, seja em



um grau menor (ou seja, causam familiarização ou estranhamento ao leitor) em relação às expectativas que concernem à aceitabilidade de dado tipo de material. Desse modo, argumenta Hermans, a tradução “correta” é aquela que se ajusta à noção de correção predominante em um sistema particular, sendo conseqüentemente aceita como correta.

Na seqüência dos trabalhos desenvolvidos por Itamar Evan-Zohar e Guideon Toury, podemos incluir André Lefevere, para quem a tradução pode ser entendida como um processo de reescritura. Desenvolvendo seus estudos a partir da década de 80, Lefevere parte de pressupostos muito semelhantes aos da Escola de Tel Aviv, a saber, a idéia de que uma poética dominante governaria o sistema literário em uma determinada época, sendo a produção qualificada de acordo com os parâmetros por ela ditados. Como a transformação de um sistema literário se daria pelo jogo entre a tendência à mudança e a força conservadora das instituições, obras e autores canonizados por uma poética podem perder tal *status* sempre que uma nova poética tomar o lugar da anterior, tendo a reescritura papel fundamental nesse movimento, por introduzir inovações que afetam diretamente a interpenetração de sistemas literários (RODRIGUES, 2000, p.105).

Assim, segundo Bassnett (1993), inaugura-se uma nova fase nos Estudos de Tradução que pode ser chamada de estágio pós-estruturalista, no qual se concebe a tradução como uma série de processos de *manipulação textual*, em que o conceito de pluralidade substitui dogmas de fidelidade a um texto-fonte e a idéia de original está sendo desafiada por uma variedade de perspectivas. Destaca-se a introdução do conceito de *poder* como definidor das estratégias discursivas adotadas em determinado sistema cultural e em determinada época, determinadas pelos “guardiões da literatura [...] para adaptar aquilo que é ‘estrangeiro’ [...] às normas da cultura receptora” (LEFEVERE apud BASSNETT, 1993), sendo a poética dominante e a ideologia (ligada à idéia de poder) de quem promove os atos de reescritura os fatores determinantes da imagem que uma literatura passa a ter na cultura receptora, bem como do tipo de manipulação realizada.

#### **1.4 Da Desconstrução das bases metafísicas da tradução**

Retomemos, pois, brevemente as considerações feitas nas páginas anteriores a fim de identificarmos as características comuns entre as elaborações feitas pelos diferentes teóricos

acerca da tradução e que, conseqüentemente, sobreviveram durante, praticamente, os dois últimos séculos no pensamento ocidental.

Havendo o Iluminismo inaugurado uma corrida desenfreada pelo novo, não apenas nas ciências, mas também nas artes, o Romantismo, embora criticando o Iluminismo por sua apologia à razão, ao postular a individualidade, a subjetividade e o sentimentalismo como valores maiores, acaba irmanando-se à corrente precedente ao convergir para a originalidade como elemento congregador de todas as virtudes humanas. Assim, adentramos o século XX teorizando a tradução literária ainda sob a égide do Romantismo alemão, que concebia a linguagem como tendo a função de expressar o gênio e a alma de um povo. Sob essa visão essencialista de linguagem, a tradução seria tarefa impossível, uma vez que não seria possível traduzir o que é essencial e único a um povo. Restaria, então, vê-la como um procedimento criativo, tendo por função a ampliação do vocabulário das línguas, enriquecendo as literaturas nacionais e, por conseguinte, auxiliando no processo de construção de Estados-nações. Tal afirmação, como já vimos, está expressa em Benjamin, quando este afirma que através da tradução podemos nos aproximar da “língua pura”, devendo o tradutor ser o “grande intérprete” do sentido das línguas. Para tanto, seria necessário que o tradutor voltasse-se sempre para a língua do texto-fonte. A tradução seria uma forma cuja compreensão encontra-se apenas no texto original, e não no contexto receptor. Haveria, pois, uma afinidade entre as línguas expressa não pela semelhança superficial que se poderia estabelecer entre duas obras poéticas ou entre suas palavras, mas no fato de que em cada uma delas a mesma coisa é designada. Resumidamente, o elemento que se destaca nesse período é a intraduzibilidade devido à concepção de uma linguagem com bases metafísicas.

No período subsequente, com o advento das teorias lingüísticas em tradução – embora os estudos de Quine e Jakobson tenham se destacado devido ao questionamento frente à possibilidade de uma linguagem que pressuponha a existência de uma verdade manifesta através de significados universais e postulando a impossibilidade de significados absolutos devido à indeterminação semântica característica da linguagem –, pululam abordagens centralizadas no princípio da equivalência entre as diferentes línguas. Ou seja, os estudos realizados por Nida exemplificam a visão predominante da época: embora postule a tradução como tarefa perfeitamente possível, isso ocorre justamente por esperar que a mesma reflita completamente o sentido do original, utilizando as palavras e os conceitos da língua receptora. Resumidamente, estamos novamente frente à idéia de que o significado encontra-se estático e unívoco no texto-

fonte, simplesmente à espera de alguém capaz de resgatá-lo em sua perfectibilidade, a fim de transportá-lo sem perdas para significantes da língua-alvo que sejam capazes de abarcá-lo em sua completude.

Finalizando, a partir da década de 70 vimos que Itamar Even-Zohar trouxe consideráveis inovações para os estudos de tradução, concebendo a literatura traduzida como parte integrante de um sistema maior e dinâmico que é a cultura, desconsiderando, assim, as abordagens centradas no estabelecimento de equivalências que visam ao resgate de um significado pleno. No entanto, embora avance, a teoria não consegue romper com a lógica binarista também existente nos pensadores anteriores, eis que um polissistema seria uma rede fechada de relações na qual os seus membros assumem um determinado valor através de seus respectivos opostos, admitindo a existência de hierarquias culturais. Isso posto, a cultura se manteria apenas se houvesse tensões dinâmicas entre termos opostos, o que acaba mantendo uma lógica binarista excludente e hierarquizante. Podemos, então, continuar estabelecendo diferenças entre original *versus* tradução, autor *versus* leitor, texto canonizado *versus* não-canonizado, fiel *versus* infiel, significado *versus* significante, conteúdo *versus* forma etc. Está ainda subjacente uma lógica metafísica na qual o primeiro termo vincula-se à origem, ao privilégio de identificar-se com a causa e não com o efeito.<sup>10</sup> Da mesma forma, os demais teóricos da chamada Escola da Manipulação, ao conceberem a tradução como um fator exclusivo do sistema-alvo, acabam se mantendo dentro da mesma lógica binarista, apenas invertendo as polaridades original/*versus* tradução. Não se trata aqui de desmerecer o valioso trabalho empreendido por esses teóricos, afinal, o processo de inversão dessa lógica é um passo fundamental – mas não o último e derradeiro. Serve, pois, para questionar posições arraigadas, mas não permite pensar a tradução

---

<sup>10</sup> A esse respeito, o professor Ubiratan Paiva de Oliveira tece considerações interessantes. Embora reconheça o papel provocador dos estudos de Itamar Even-Zohar, identifica algumas contradições no que concerne, justamente, ao binarismo com o qual trabalha. Aponta, por exemplo, o fato de que, para Zohar, nenhuma estrutura literária é adotada pelo sistema não-canonizado se antes ela não houver sido adotada pelo sistema canonizado. Segundo Paiva, tal afirmação soa contraditória, eis que Zohar também afirma que em situações de impasse na literatura canonizada, esta se utiliza da literatura não-canonizada para renovar-se e fugir da petrificação. A questão que se coloca é como o sistema não-canonizado que, segundo o teórico, se limita a adotar estruturas que anteriormente foram utilizadas pelo sistema canonizado, apenas simplificando-as, pode vir a servir de elemento revitalizador desse sistema. “Da maneira que Even-Zohar estabelece essa precedência da utilização de técnicas pela literatura canonizada, parece-nos que se estabelece um círculo vicioso, pois se a literatura não-canonizada espera a adoção de novidades pelo sistema dominante, ao influir sobre a mesma em um momento posterior, estará devolvendo aquilo que recebera anteriormente” (In: O Polissistema Literário identificado por Even-Zohar. *Revista Organon*, v. 10, n. 24. Porto Alegre: Instituto de Letras/UFRGS, 1996.). Acerca da limitação da teoria dos Polissistemas, ver também o artigo de Else Ribeiro Pires Vieira, “A interação do texto traduzido como sistema receptor: A Teoria dos Poli-Sistemas”. In: \_\_\_\_\_. *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

como contínuo trânsito entre sistema-fonte e sistema-alvo, impossibilitando a reivindicação de qualquer um dos pólos como origem. A origem rasura-se, eis que um não existe sem o outro.

Nesse percurso, portanto, um conceito manteve-se inabalável: lógica metafísica, seja na concepção de uma linguagem com bases essencialistas, que faz crer na possibilidade de sentidos “puros” que possam ser resgatados de um texto, seja na concepção de um pensamento que pode ser regido apenas por pares opostos, assumindo a condição excludente de *verdade* ou *não-verdade*. É, pois, contra o pensamento hierarquizado e causalista, denominado por Jacques Derrida como *logocentrismo* da metafísica, no qual há “uma inclinação filosófica em direção a uma ordem de sentido – pensamento, verdade, razão, lógica, a Palavra – concebida como existindo em si mesma, como fundamento” (CULLER, 1997, p.107), que a teoria emergente na década de 70, chamada *Desconstrução*, coloca-se. Assim, o teórico e crítico literário Jonathan Culler argumenta que, para Derrida, a autoridade da presença, seu poder de valorização, estrutura todo o nosso pensamento, de maneira que noções como “tornar claro”, “apreender”, “demonstrar”, “revelar” ou, ainda, crer que o sentido de um enunciado é o que está presente na consciência de quem fala evocam a presença. Acompanhemos, pois, um pouco mais detidamente a teorização derridiana, considerada um marco nas reflexões filosóficas, políticas, literárias e, por conseguinte, tradutológicas.

#### **1.4.1 Da *Desconstrução* como princípio de significação**

Na teorização de Derrida, em uma tradicional oposição filosófica, não temos uma pacífica coexistência de termos contrapostos, mas uma violenta hierarquia na qual o primeiro termo da dicotomia domina o outro, ocupando a posição de comando, enquanto o termo inferior supõe uma negação, uma manifestação ou ruptura do primeiro. Tal hierarquia, porém, é a que rege o pensamento ocidental, pelo menos desde os filósofos gregos, fazendo com que o homem pretenda saber-se como uma identidade estável e, portanto, capaz de identificar a origem de todas as coisas. Alguns movimentos históricos, principalmente o Iluminismo, reforçaram ainda mais essa noção de ser o homem uma consciência plena, centrada e una. Tal idéia caracteriza o homem moderno, sujeito cartesiano que se pretende dono absoluto de todas as suas ações e de todos os

seus pensamentos. A pressuposição de um ser que se atualiza em si mesmo caracteriza o que Derrida denominou de *metafísica da presença*, originando polarizações cujo funcionamento é determinado por um centro irradiador de sentidos que não está sujeitado à causalidade da estrutura. Esse centro irradiador da “verdade” assumiu, no decorrer da história, várias identidades, não se localizando apenas no homem racional, mas em conceitos como Deus, natureza, fala etc. Em comum, os termos irradiadores da “verdade” são apontados como origem (tudo deriva de Deus; a natureza é a origem da cultura; a fala é a origem da escrita...). No entanto, o que é tido como termo derivado sempre carrega um traço negativo com relação à sua fonte, assumindo o papel de mero *suplemento* de algo que, por si só, já é completo.

A um desses *suplementos* Derrida dedica sua obra *Gramatologia*. Trata-se do fonocentrismo – uma das variantes do logocentrismo – que predomina nos estudos lingüísticos, determinando a escritura como tendo uma função meramente instrumental e secundária, “tradutora de uma fala plena e plenamente presente, técnica a serviço da língua, porta-voz, intérprete de uma fala originária que nela mesma se subtraia à interpretação” (DERRIDA, 1973, p.9). Tal concepção surge com os gregos, os quais concebiam a existência de uma relação de proximidade essencial e imediata entre a voz e a alma. A voz “traduziria” o estado de alma que, por sua vez, reflete as coisas por semelhança natural. Assim, entre o ser e a alma haveria uma relação de tradução natural; já entre a alma e o *logos*, uma relação de simbolização convencional. A voz seria, então, o elemento mais próximo ao significado, de modo que todos os significantes, principalmente o significante escrito, se constituiria em mero derivado, sendo sempre técnico e representativo, ou seja, mediação da mediação, “‘signo de signo’, diziam Aristóteles, Rousseau e Hegel” (DERRIDA, 1973, p.36).

Cabe perguntarmos, então, o que restaria à tradução pensada sob essa ótica. Ora, a resposta não é nada difícil de ser dada: basta pensarmos na desconfiança com que a tradução foi tratada ao longo da história, sempre vista como texto inferior, cópia imperfeita de um original, infiel aos seus sentidos ou, melhor dito, ao seu *espírito*. Dessa crença na possibilidade de uma espécie de *escrita divina*, derivou-se o culto ao autor do texto *original* – pois somente ele detinha a *chave* para desvendar a leitura de seu texto.

Do mesmo modo, Saussure, em seu *Curso de Lingüística Geral*, assumirá a escrita como derivativa da fala, já que a língua teria uma tradição oral independente daquela. A única função da escrita seria, então, representar a língua, sendo exterior a ela. No entanto, surge a contradição.

Saussure reconhece que “a palavra escrita se mistura tão intimamente com a palavra falada de que é imagem que acaba por usurpar-lhe o papel principal”, e que “quando se diz que cumpre pronunciar uma letra desta ou daquela maneira, toma-se a imagem por modelo” (SAUSSURE apud DERRIDA, 1973, p.44). Segundo Derrida, é fascinante e insuportável, para os adeptos do fonocentrismo, essa intimidade enredando a imagem à coisa, a grafia à fonia, de tal forma que, por um efeito de espelho, de inversão e de perversão, a fala parece, por sua vez, o *speculum* da escritura que usurpa, assim, o papel principal. A língua, representante da natureza, que se pretendia independente da escritura vista como artifício, acaba sendo afetada por algo exterior, desnaturalizando-a e obrigando-a a afastar-se de si mesma.

Derrida passa, então, a jogar com o conceito de *suplemento*. Tomando por base a condição da escrita, até então vista como suplemento da fala, ou seja, como algo que se acrescenta a uma presença que já é tida como plena, Derrida questiona até que ponto essa plenitude realmente existe, a partir do momento em que o suplemento acaba confundindo-se com aquilo que se quer pleno. Logo, ao mesmo tempo em que o suplemento é visto como algo externo à natureza do que vem suplementar, a partir do momento em que se confunde com aquilo que é completo, torna-se essencial, pois tal imbricamento só é possível mediante a existência de alguma carência da “plenitude”. Ele só é possível porque, em algum lugar, algo não pode completar-se por si mesmo. Essa nova lógica da suplementaridade compele-nos “não apenas a não privilegiar uma substância – no caso estudado, a substância fônica, dita atemporal – pela exclusão de uma outra (por exemplo, a substância gráfica, dita espacial), mas até mesmo a considerar todo processo de significação como um jogo formal de diferenças. Isto é, de rastros” (DERRIDA, 2001, p.32). Derrida enfatiza que não se trata de inverter os pólos, proclamando a posição central da escrita contra o secundarismo da fala, mas sim de pensarmos em um novo conceito de escrita que ele denomina *différance*, ou *disseminação*, ou seja, a escrita vista como uma grande teia que todos ajudam a tecer:

[...] a possibilidade de um texto (se) dar vários tempos e várias vidas – (se) calcula. Disse *isso calcula-se*: uma tal astúcia não pode maquinar-se no cérebro de um autor, muito simplesmente, salvo para o situar como uma aranha um pouco perdida num canto da sua teia, para o desvio. A teia torna-se muito depressa indiferente ao animal-fonte que pode perfeitamente morrer sem mesmo ter compreendido o que se passou. Muito tempo depois outros animais virão prender-se aos fios, especulando, para escapar-lhe, sobre o primeiro sentido do tecido, quer dizer, de uma armadilha textual cuja economia pode sempre ser abandonada a si mesma. Chama-se a isso escrita. (DERRIDA, s/d, p.361).

Assim, se para Derrida autor e texto confundem-se, todos os demais pólos também passam a imbricar-se, gerando um adiamento infinito da origem. A estratégia de *desconstrução* por ele proposta visa a reverter a oposição hierárquica dos esquemas causais. A distinção entre causa e efeito faz da causa uma origem lógica e temporalmente anterior. O efeito é derivado, secundário e dependente da causa. Trabalhando dentro da oposição, a desconstrução abala a hierarquia, por produzir um intercâmbio de propriedades. Assim, se o efeito é o que faz da causa uma causa, então o efeito, e não a causa, deveria ser tratado como origem. Demonstrando que o raciocínio que sustenta a causa pode ser usado em favor do efeito, descobre-se e desfaz-se a operação retórica responsável pela hierarquização, produzindo um significativo deslocamento: se tanto a causa quanto o efeito podem ocupar a posição de origem, então a origem não é mais originária; ela perde seu privilégio metafísico (CULLER, 1997, p.99-102). Por conseguinte, no que concerne à tradução, a primazia do suposto texto original sobre o texto traduzido não tem mais razão de ser, eis que também a primazia do autor sobre o tradutor perde-se, não sendo mais possível afirmar em qual dos pólos encontra-se a origem dos sentidos.

No entanto, sob essa ótica, a simples afirmação de igualdade dos opostos não é suficiente para romper com as hierarquias. Isso só ocorre a partir do momento em que se realiza uma *inversão*, ou *reversão*, deslocando a estrutura hierárquica e desmistificando a crença na possibilidade de algum nível de conhecimento em estado puro, independentemente de qualquer contexto. Não existe, portanto, uma fonte irradiadora de sentidos e de verdades (tenha ela o nome de autor, ou de original) e, conseqüentemente

na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso [...], isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação. (DERRIDA, 1971, p.232).

Nessa perspectiva, “nada (...) está em nenhum lugar simplesmente presente ou ausente”, havendo “apenas, por toda parte, diferenças e vestígios de vestígios” (CULLER, 1997, p.115), desencadeando uma reflexão inversa às oposições hierárquicas que não dão lugar a uma relação de alteridade, pois a simples inversão dos pólos, como vimos ao considerar as contribuições teóricas da Escola da Manipulação, não intervém nessas estruturas binárias. Ao contrário,

continua mantendo-as. Assim, uma das principais conseqüências de tal reflexão para pensarmos o processo tradutório, como bem nos lembra Rosemary Arrojo (1993), é a conscientização de que se toda tradução *falha* ao tentar reproduzir a totalidade de seu original, é exatamente porque não existe essa totalidade como uma presença plasmada no texto e imune à leitura e à mudança de contexto, mesmo dentro do que chamamos de uma *única* língua, desestabilizando, assim, a concepção logocêntrica de origem e plenitude e, conseqüentemente, a crença na possibilidade de significados estáveis, independentes do jogo lingüístico – do “jogo das diferenças”.

No entanto, para Culler, conceber o processo de significação como esse “jogo de diferenças” não significa que a desconstrução considere os processos de interpretação e tradução como produtos de livres associações nos quais qualquer coisa vale, simplesmente porque ela não visa a elucidar textos como tentativa de apreender um conteúdo ou um tema unificador. Seu objetivo, na verdade, é investigar o funcionamento de oposições metafísicas em suas argumentações e o modo como figuras textuais e relações produzem uma lógica dupla. Ou seja, não se pode apenas escolher fazer do sentido quer o sentido original de um autor, quer a experiência criativa do leitor, pois o sentido não se deixa delimitar por nenhum dos opostos. Sendo assim, o que a desconstrução propõe não é o fim das distinções ou uma indeterminação que faça do sentido a invenção de um pólo ou de outro (autor ou leitor, texto-fonte ou texto-traduzido), mas o sentido como produto do que Derrida chama de “o jogo do mundo”, no qual o texto geral sempre fornece outras conexões, outras correlações e outros contextos.

O sentido seria, então, produzido por um processo de enxerto, no qual se concebe o discurso como o produto de vários tipos de combinações e inserções, tentando-se classificar os vários modos de inserir um discurso em outro ou de intervir no discurso que está sendo interpretado. Como exemplo, podemos observar as operações que tomam um texto menor e desconhecido para enxertá-lo no corpo principal da tradição, ou, então, que se apropriam de um elemento aparentemente marginal de um texto (como, por exemplo, uma nota de rodapé), transplantando-o para um ponto vital. Essa concentração sobre o aparentemente marginal coloca em funcionamento a lógica da suplementaridade como estratégia interpretativa: o que foi relegado às margens ou deixado de lado pelos intérpretes anteriores pode ser importante, precisamente, devido às razões que o fizeram ser deixado em segundo plano. Assim, argumenta Culler, com base em Derrida, a estratégia desse enxerto é dupla, eis que a interpretação geralmente baseia-se nas distinções entre o central e o marginal, o essencial e o não-essencial, de



maneira que interpretar é descobrir o que é central e essencial para um texto. Se, por um lado, o enxerto marginal trabalha dentro desses termos para reverter a hierarquia, mostrando que aquilo que havia sido considerado como marginal torna-se, agora, central, deve-se ter o cuidado para que tal reversão não leve simplesmente à identificação de um novo centro, mas à uma subversão das distinções entre essencial e não-essencial, centro e margem, afinal, o que é o centro se o marginal pode tornar-se central?

A adoção de tal estratégia faz-se relevante se considerarmos que, ao falarmos em interpretação, tendemos a seguir a convenção de que há uma maneira correta para realizá-la e que é reconhecida por nossos métodos de validação socialmente aceitos, como se fossem fundamentos, quando, na verdade, as normas são produzidas basicamente por atos de exclusão. Portanto, ao se adotar a postura desconstrucionista não se está apregoando a existência de uma verdade ou norma melhor do que a existente, mas sim buscando produzir reversões e deslocamentos que contradigam o consenso, a fim de demonstrar que a noção de verdade pode emergir de diferentes posições, possibilitando que se venha a considerar quais são os processos de legitimação, validação ou autorização que produzem diferenças entre leituras de modo a habilitar uma delas a expor outra como sendo uma desleitura. Não é, pois, suficiente apenas negar uma relação hierárquica, afirmando relações de igualdade que, efetivamente, nada rompem. Faz-se necessária a realização da *reversão*. Negligenciá-la, para Derrida, é esquecer que a estrutura da oposição é de conflito e subordinação, fazendo com que se atinja uma neutralização que, na prática, deixa as coisas no seu estado anterior, privando-nos de qualquer intervenção efetiva (CULLER, 1997, p.126-205).

No entanto, se observarmos o percurso traçado pelas diversas correntes que teorizaram acerca da tradução nos dois últimos séculos – percurso que resumidamente foi exposto neste trabalho –, podemos assinalar claramente duas tendências. Ora postula-se que a tradução deva centrar-se no texto-fonte, voltando-se completamente para a fidelidade ao autor, à língua e à cultura da qual ele provém (ou seja, a tradução como fator dependente dos fatores originários, tal como visto nas teorias de fundo romântico e lingüístico); ora postula-se que a tradução deva centrar-se no leitor do pólo-receptor, voltando-se completamente para a sua realidade (ou seja, a tradução vista como produto exclusivo do sistema que a acolhe, tal como visto nos teóricos de Tel Aviv). Podemos, pois, afirmar, valendo-nos de Derrida, que existe, nessas teorizações, um claro movimento de reversão – passo extremamente importante segundo o teórico, visto que, pelo

menos, relativiza certezas, já que a tradução é entendida ora como uma “verdade” a ser resgatada de forma unívoca e incólume do texto original, ora como uma “verdade” que depende apenas dos parâmetros do sistema-alvo – assumindo o *status* do texto-fonte. No entanto, essa inversão é apenas uma primeira etapa que não pode estagnar, sob o risco de continuarmos operando sob a coordenada do “ou é isto, ou é aquilo”:

Insisto muito e incessantemente na necessidade dessa fase de inversão que se pode, talvez, muito rapidamente, buscar desacreditar. Fazer justiça a essa necessidade significa reconhecer que, em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando com uma coexistência pacífica de um face a face, mas com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos comanda (axiologicamente, logicamente etc.), ocupa o lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia. Descuidar-se dessa fase de inversão significa esquecer a estrutura conflitiva e subordinante da oposição. Significa, pois, passar muito rapidamente – sem manter qualquer controle sobre a oposição anterior – a uma neutralização que, praticamente, deixaria intacto o campo anterior, privando-se de todos os meios de aí intervir efetivamente. [...] Quando digo que esta fase é necessária, a palavra “fase” não é, talvez, a mais rigorosa. Não se trata aqui de uma fase cronológica. A necessidade dessa fase é estrutural: ela é, pois, a necessidade de uma análise interminável: a hierarquia da oposição dual sempre se reconstitui. [...] O momento da inversão não é jamais um tempo morto. [...] Ater-se, por outro lado, a essa fase significa ainda operar no terreno e no interior do sistema desconstruído. É preciso também, por essa escrita dupla, justamente estratificada, deslocada e deslocante, marcar o afastamento entre, de um lado, a inversão que coloca na posição inferior aquilo que estava na posição superior, que desconstrói a genealogia sublimante ou idealizante da oposição em questão e, de outro, a emergência repentina de um novo “conceito”, um conceito que não se deixa mais – que nunca se deixou – compreender no regime anterior (DERRIDA, 2001, p.48-49).

Podemos, de forma genérica, afirmar que o passo da inversão dado pelos teóricos da chamada “Escola da Manipulação”, ao permitir colocarmos a tradução (que costumava ocupar uma posição marginal perante o texto original) como central e essencial, reverte a hierarquia; mas, como vimos, isso não significa que ela passará a ocupar a posição de centro antes delegada ao original. Trata-se, simplesmente, de um movimento que nos permite compreender não ser possível identificarmos a quem pertence ou onde está a “verdade”, porque, estabelecendo um jogo que permite tornar central o marginal, tudo passa a ser resultado dos jogos de significação que podem ser estabelecidos pelos mais diferentes contextos. Afinal, nada adquire valor sem estar contextualmente inscrito, pois nada possui um valor por si mesmo – como desejava a lógica do significado transcendental, que independe do jogo da linguagem; como desejava também um certo *Pierre Menard*, cujo esforço em produzir novamente o *Dom Quixote*, de Cervantes, *ipsis*

*literis*, terminou por gerar um texto completamente “novo” devido às mudanças no contexto de recepção da obra.

Parece não ser pertinente nos determos no conto/ensaio do escritor argentino Jorge Luis Borges, intitulado provocativamente de *Pierre Menard, autor do Quixote*, visto as incontáveis discussões e análises dele já realizadas. No entanto, cito-o aqui a fim de apontar para o fato de que a concepção borgeana acerca da linguagem, da literatura e da tradução revela, desde os primeiros textos, uma orientação desconstrucionista, questionando a idéia metafísica da língua e dos significados, e revertendo a lógica binarista hierarquizante, a fim de apontar para a impossibilidade da existência de identidades absolutas.

De qualquer modo, cabe atentarmos para o fato de que a proposta da *desconstrução* não deve ser entendida como um método a ser aplicado em todas as formas de texto e de cultura; tampouco devemos crer na possibilidade de que o fato de a mesma condenar o modelo metafísico signifique a possibilidade de libertarmos-nos dele. A desconstrução deve, pois, ser encarada como uma atitude epistemológica, ou seja, uma estratégia de leitura que, assentada na idéia de *disseminação* dos sentidos e no jogo das diferenças, vale-se da própria estrutura metafísica para com ela também jogar, até que as próprias estruturas revelem, através do jogo, o fato de não passarem de meias-verdades. Para tanto, como vimos, deve-se realizar primeiramente a inversão dos pólos (de original *versus* tradução para tradução *versus* original<sup>11</sup>), a fim de apontar como qualquer um dos pólos é capaz de ocupar uma posição de centralidade<sup>12</sup>. No entanto, as dicotomias entre texto original e texto traduzido, autor e tradutor, sistema-fonte e sistema-alvo continuam vigorando. O passo derradeiro está no estabelecimento do jogo entre os dois pólos de modo a congregá-los, impedindo que o processo tradutório opere em um único terreno, transformando a estrutura dessas hierarquias. A tradução vista sob a égide da desconstrução deve reconhecer-se como uma escritura dupla, como um jogo simultâneo e não opositor, no qual não há a primazia de um termo sobre outro, uma vez que o texto-fonte conota permanentemente suas possíveis traduções, ao passo que o texto-alvo, ao mesmo tempo em que é visto como algo novo, não deixa de guardar relações com o texto-fonte, chegando “à outra coisa, mas outra coisa que está em relação consigo mesma” (DERRIDA, 1999, p. 50). Ou seja, trata-se

---

<sup>11</sup> Lembremo-nos de que em tais oposições, o primeiro termo sempre assume a primazia, sendo visto como positivo, ao passo que o segundo carrega o traço de negatividade.

<sup>12</sup> Afinal, do ponto de vista de muitos leitores do sistema-receptor, a tradução assume completamente o papel de texto-fonte.

de um permanente jogo entre presenças e ausências que, se não estabelecem regras para o trabalho com o texto, aguçam o senso crítico daqueles que sobre ele se debruçam.

Como veremos, Jorge Luis Borges também não propõe nenhuma regra de composição ou de tradução, mas se compraz em jogar com aquelas que já existem. Nesse processo, desconstrói hierarquias clássicas como autor *versus* leitor, original *versus* tradução, o eu *versus* o outro, realizando primeiramente a inversão proposta por Derrida. Feita a inversão desses pares, instaura-se, então, o jogo através da manipulação de contextos e de personagens. Eis o caminho que doravante será percorrido.

## 2. JORGE LUIS BORGES: PRECURSOR DE PRECURSORES

O título acima, embora possa parecer um tanto pretensioso, é útil para ilustrar a pertinência das reflexões acerca da tradução literária que perpassam grande parte da obra de Jorge Luis Borges, eis que o mesmo antecipou conceitos e discussões que só viriam a ser legitimadas por teorias que surgiriam apenas nas últimas décadas do século XX. A tradução parece ter sido uma tarefa constantemente vivenciada pelo escritor desde os seus primeiros anos de vida. Lembremos de que Borges nasce em um ambiente familiar no qual prevalecem duas línguas: o espanhol, por parte materna, e o inglês, por parte paterna. Desse bilingüismo resultam fatos aparentemente banais, mas que, sem dúvida, contribuíram para a definição de um ponto de vista diferenciado acerca da tradução, tais como: a primeira leitura do *Dom Quixote*, ainda na infância, realizada em inglês – a respeito da qual Borges declarara, anos mais tarde, que ao haver lido, posteriormente, o original em língua espanhola, este lhe parecera bastante inferior à tradução inglesa, a ponto de esta haver assumido para ele o papel de original, enquanto aquela lhe soara como sendo a tradução; e, ainda, a tradução realizada, aos nove anos de idade, do conto *The Happy Prince*, de Oscar Wilde, publicada em um jornal de Buenos Aires, de maneira que o público leitor creditara a autoria da tradução não ao pequeno Borges, mas ao seu pai. Daí, talvez, resulte sua clareza acerca da necessidade de tradução que a linguagem implica, de sua inevitabilidade, de seu caráter criador e, por conseguinte, autoral. Consciência esta que se refletirá em sua composição ficcional e ensaística.

Assim, como bem lembra o crítico Alan Pauls (2000), quase a totalidade dos textos produzidos por Borges funda-se em um jogo no qual o escritor sempre chega depois para ler, comentar, traduzir, ou introduzir uma obra ou um escritor que aparecem como originais. Esse comportamento fez com que, antes de ter sua genialidade reconhecida por leitores espalhados pelo mundo todo, viesse a receber duras críticas, sendo acusado por falta de *originalidade* e até mesmo por plágio. Assim procedeu, por exemplo, o crítico nacionalista Ramon Doll que, em livro de 1933, intitulado *Política intelectual*, ataca a obra borgeana *Discusión*, a qual havia sido

publicada no ano anterior. Dentre as críticas realizadas por Doll, destaca-se a declaração de que os ensaios contidos em *Discusión* pertenciam

a este gênero de literatura parasitária que consiste em repetir mal coisas que outros disseram bem; ou em dar por inéditos Dom Quixote e Martín Fierro, e publicar [trechos inteiros] destas obras; [...] ou agregando opiniões de outros para que vejam que não, que ele não é um unilateral, que é respeitoso a todas as idéias. (DOLL apud PAULS, 2000, p.103).

A acusação é, pois, de que Borges abusaria do que lhe é alheio, repetindo e degradando tudo aquilo que repete, apropriando-se de textos que não lhe pertencem. No entanto, Borges não rechaça o rótulo de parasitário que lhe é infligido, mas o adota como princípio de sua produção artística. E, como emblema dessa condição, o escritor adotará estratégias também consideradas inferiores, tais como a tradução como princípio de composição de todo o texto (minando as bases metafísicas da linguagem e, por extensão, da tradução) e a criação de personagens subalternos, que seguem o rastro de uma obra ou de uma outra personagem mais luminosa (tradutores, anotadores de textos sagrados, intérpretes, bibliotecários, *gauchos* e *cuchilleros*), os quais estariam “condenados a uma fidelidade escrava ou, no melhor dos casos, ao milagre de uma traição redentora” (PAULS, 2000, p.104) – o que vai ao encontro da proposta derridiana, conforme comentado no capítulo precedente.

## **2.1 Repensando o essencialismo: tradução como princípio de composição**

Ainda antes do advento das orientações lingüísticas nas teorias de tradução, Jorge Luis Borges já realiza críticas à visão essencialista da linguagem, principalmente à crença de que existiria o significado verdadeiro, único e transcendental depositado em um determinado texto por seu autor, importando, portanto, não o público-leitor e o contexto receptor de uma tradução, mas o empenho em resgatar, da maneira mais fiel possível, as reais intenções do autor, primando pelo respeito incondicional ao *original* e à língua-fonte. A idéia romântica e essencialista do teórico Walter Benjamin, por exemplo, de que existiria uma *língua pura* a ser alcançada, sendo o

original e a tradução apenas fragmentos dessa língua maior, como se fosse possível abarcar de algum modo a totalidade das intenções manifestas em cada língua, é rechaçada por Borges. Afinal, a crença na possibilidade de uma palavra completamente impessoal, da qual se extraíam significados plenos e independentes, seria a crença, portanto, na existência de uma palavra divina, transparente e sem espaço para equívocos; enfim, uma palavra que contivesse a plenitude, e cuja impossibilidade bem ilustra-nos Borges:

[Deus] prevendo que no fim dos tempos ocorreriam muitas desventuras e ruínas, escreveu no primeiro dia da Criação uma sentença mágica, capaz de conjurar esses males. Escreveu-a de maneira que chegasse às mais distantes gerações e que não a tocasse o azar. Ninguém sabe em que ponto a escreveu nem com que caracteres, mas consta-nos que perdura, secreta, e que a lerá um eleito. Considerei que estávamos, como sempre, no fim dos tempos e que meu destino de último sacerdote do deus me daria acesso ao privilégio de intuir essa escrita. [...] Não falarei das fadigas de meu labor. Mais de uma vez gritei à abóbada que era impossível decifrar aquele texto. Gradualmente, o enigma concreto que me atarefava me inquietou menos que o enigma genérico de uma sentença escrita por um deus. Que tipo de sentença (perguntei-me) construirá uma mente absoluta? Considerei que mesmo nas linguagens humanas não existe preposição que não implique o universo inteiro; dizer *o tigre* é dizer os tigres que o geraram, os cervos e tartarugas que ele devorou, o pasto, o céu que deu luz à terra. Considerei que na linguagem de um deus toda palavra enunciaria essa infinita concatenação dos fatos [...]. Com o tempo, a noção de uma sentença divina pareceu-me pueril ou blasfematória. Um deus, refleti, só deve dizer uma palavra e nessa palavra a plenitude. [...] Sombras ou simulacros dessa palavra, que equivale a uma linguagem e a quanto pode compreender uma linguagem, são as ambiciosas e pobres palavras humanas, *tudo, mundo, universo*. (BORGES, 2001a, p.665).

Sábias são as conclusões do sacerdote asteca que passara anos em uma prisão, entretido em desvendar a sentença mágica escrita por um Deus, a fim de destruir seus algozes, reconstruir seu império destruído pelos espanhóis e governá-lo: a linguagem humana constitui-se de sombras, de simulacros que conformam um jogo no qual não é possível determinarmos o significado unívoco, pois cada palavra implica “o universo inteiro”, deflagrando uma “infinita concatenação dos fatos”. Há, no entanto, o desejo de controle sobre a linguagem que dá ao sujeito a ilusão de ser a origem do que diz, negando a ela sua condição de sombra, tentando em vão dissimular suas fendas, seus intervalos, quando na verdade “há sempre espaço na linguagem” (GENETTE, 1972). Assim, para Borges, a linguagem aproxima-se muito mais de uma origem demoníaca do que divina, pois

sabemos que não foi o desocupado jardineiro Adão, mas sim o diabo – essa cobra engabeladora, esse inventor da enganação e da ventura, esse caroço do acaso, esse eclipse de anjo – quem batizou as coisas do mundo. Sabemos que a linguagem é como a lua e tem seu hemisfério de sombra. Demasiado bem o sabemos, mas quiséramos torná-la tão límpida como esse porvir que é a apreensão melhor da pátria. (BORGES, 1963, p.34).

No entanto, em comum com a visão romântica, Borges apresenta a postulação da impossibilidade da tradução, de sua sina orientada ao fracasso, mas por motivos diferentes. Para os teóricos influenciados pela vertente romântica, tais como Benjamin e Ortega y Gasset, a tradução era vista como impossibilidade devido à sua incapacidade de alcançar uma versão perfeita, sendo vista como uma forma cuja compreensão encontra-se apenas no texto original e não no contexto receptor. Além disso, sendo cada língua a expressão única e intraduzível da alma e do gênio de um povo, a tradução indubitavelmente fracassaria, pois seria impossível dizer em uma língua o que só pode ser dito em outra. O fracasso seria derivativo da primazia que teria a língua e o texto-fonte frente aos seus respectivos no sistema-alvo. Não obstante, se para Borges a tradução fracassa, não é devido a uma verdade guardada a sete chaves em uma determinada língua e por um *autor-deus* detentor do real sentido de sua obra, mas devido à *inversão* por ele realizada: não mais a primazia da língua e do texto-fonte, mas a do contexto receptor da obra traduzida. Essa convicção encontra-se explícita em um dos contos publicados no livro *O Aleph*, de 1949, intitulado *A procura de Averróis*. Nele, o autor comenta sobre a difícil tarefa do médico e tradutor árabe Averróis que, ao traduzir *A poética* de Aristóteles quatorze séculos após sua composição, desconhece o significado das palavras *tragédia* e *comédia*, eis que ninguém, no âmbito do Islã, atinava com o que queriam dizer. Como traduzir, então, se o contexto de recepção ignora o conceito e o que designa determinado significante? No entanto, Borges, ao comentar seu intuito de reconstituir a busca de Averróis, que encerrado no âmbito do Islã, nunca pôde saber o significado das palavras *tragédia* e *comédia*, acaba equiparando sua tarefa à impossibilidade da tradução em Averróis, uma vez que sentiu haver a obra dele zombado, pois Averróis, querendo imaginar o que é um drama sem ter suspeitado o que seja um teatro, não era mais absurdo que Borges querendo imaginar Averróis, “sem outro material além de alguns adarmes de Renan, de Lane e de Asín Palácios”(BORGES, 2001b). Portanto, se ao contar a história de Averróis, Borges declara ter desejado contar “o processo de uma derrota”, referindo-se às dificuldades de traduzir



Aristóteles, o mesmo acaba ocorrendo com ele ao tentar recontar/ traduzir a história de uma personagem que só se deu a conhecer através dos escritos de outros estudiosos, ou seja, através de traduções de traduções. A *derrota* acaba ocorrendo, pois, devido às diferenças contextuais existentes entre contexto-fonte e contexto-receptor. No entanto, engana-se quem pensa ser este um problema para Borges. O fracasso da tradução é justamente o que a torna um processo ainda mais instigante, não trazendo consigo nenhuma conotação negativa, pois engendra a necessidade contínua de recriação. Afinal, qualquer tradução será produto da imagem que o tradutor faz do texto e da cultura-fonte. O que fracassa, portanto, é a crença na possibilidade de transportar sentidos e intenções de maneira incólume e transparente, como se o tradutor fosse uma mera ponte, uma espécie de catalisador que possibilita o acontecimento de um processo, mas nele não interfere.

Eis, então, um dos axiomas básicos de Borges: o original sempre é outro. O original sempre é considerado uma tradução, porque já nasce traduzido<sup>13</sup>, condenando, assim, a crença de que o texto traduzido é inferior ao texto primeiro. Por isso, comentando as inúmeras e distintas traduções que os textos de Homero receberam, Borges argumenta que essa riqueza heterogênea e mesmo contraditória das diferentes traduções deve-se à dificuldade categórica de saber o que pertenceu ao poeta e o que pertence à linguagem. A essa dificuldade feliz devemos a possibilidade de tantas versões, segundo ele, todas sinceras, genuínas e divergentes. *A Ilíada* e *A Odisséia* sobrevivem com plenitude, mas Aquiles e Ulisses desapareceram, ou pelo menos o que Homero imaginava ao nomeá-los e o que na realidade pensou deles. Não há, na opinião de Borges, maior riqueza possível para os que traduzem. Também não há como afirmarmos qual das muitas traduções realizadas é fiel. Talvez nenhuma, ou talvez todas, afinal

se a fidelidade deve ser prestada às imaginações de Homero, aos irrecuperáveis homens e dias que ele imaginou, nenhuma pode sê-lo para nós; todas, para um grego do século X. Se aos propósitos que ele teve, qualquer uma das muitas que transcrevi, salvo as literais que extraem toda sua virtude do contraste com hábitos presentes (BORGES, 2001c, p.260).

Tal posicionamento, que acaba rompendo com a possibilidade de diferenciarmos o que é lingüístico do que é extralingüístico, ou, nas palavras de Borges, o que pertence ao poeta do que pertence à linguagem, acaba também contrariando as teorias surgidas por volta da década de 50,

---

<sup>13</sup> Aqui se faz latente a idéia do “jogo” proposta por Derrida, impossibilitando o apontamento de qualquer origem, uma vez que o processo intertextual provoca deslizamentos e adiamentos de sentido.

calcadas no princípio das equivalências. Estas, embora postulem a tradução como tarefa perfeitamente possível, esperam que ela reflita completamente o sentido do original, utilizando as palavras e os conceitos da língua receptora, procurando sempre o estabelecimento dos equivalentes mais exatos, como se houvesse a possibilidade de igualdade entre dois textos. Inútil, pois, calcar um trabalho tradutório apenas no princípio de relações de correspondência (como sugerira Nida), já que este não se reduz a simples recuperação de um significado para posterior reprodução do conteúdo.

Para Borges, está muito clara a impossibilidade de estabelecer regras para a tarefa tradutória bem como calcá-la na idéia de equivalência (seja ela formal ou dinâmica), simplesmente porque ela envolve um processo de *transculturação*<sup>14</sup> e de jogo de poder. Note-se que, de certa forma, Borges antecipa constatações realizadas pelos teóricos da Escola de Tel Aviv, cuja Teoria dos Polissistemas aponta para a manipulação exercida sobre o texto traduzido a fim de atender às necessidades da cultura-receptora. Além disso, o autor argentino também é, de certa forma, precursor de idéias que mais tarde integrariam as teorizações de Andre Lefevere, para quem a tradução como reescritura<sup>15</sup> implica o reconhecimento da existência de dois fatores que determinam a imagem que dada obra literária assume através da tradução: a ideologia do tradutor e o caráter da poética dominante no sistema literário receptor. Dessa forma, segundo Lefevere (1992, p.VII), a tradução desempenharia importante papel na aceitação de um determinado autor por parte da cultura receptora, podendo exercer um duplo papel nessa cultura pelo fato de que é possível sua atuação tanto como força subversiva e inovadora (ao introduzir novos conceitos, gêneros e mecanismos), revelando o poder modelador de uma cultura sobre a outra, quanto como força conservadora e repressiva (ao manipular obras para fazê-las adaptarem-se à poética ou à ideologia estabelecida pelos interesses do sistema receptor).

---

<sup>14</sup> Termo originário da antropologia hispanoamericana, elaborado pelo cubano Fernando Ortiz em contraposição ao termo “aculturação”. O crítico uruguaio Ángel Rama dele apropria-se para pensar os fenômenos literários da América latina, a qual se valeria de elementos forâneos para revitalizar os elementos próprios, que, ao invés de sucumbirem frente a uma nova influência cultural, persistiriam sendo afetados pelo exógeno, mas também o afetando (veja-se nota 52 do presente estudo). No entanto, o poeta, crítico e tradutor Haroldo de Campos faz uso do termo *transculturação* ao pensar processos tradutórios, empregando-o no sentido de caracterizar o processo de transferência de determinada contextualização histórico-temporal e de extratos culturais que são filtrados pelos hábitos literários do tradutor e do contexto-receptor no ato tradutório (In: SANTAELLA, Lúcia. *Literatura é Tradução*: J.L.Borges. In: CID, Marcelo; MONTOTO, Cláudio César (orgs.). *Borges Centenário*. São Paulo: EDUC, 1999. p. 145-165)

<sup>15</sup> Ao conceber a tradução como reescritura, Lefevere reconhece-a como processo e não como produto.

Esses dois conceitos – *transculturação* e *poder* – podem ser encontrados em contos/ensaios como *Os tradutores das 1001 Noites*<sup>16</sup>, no qual Borges comenta as principais traduções realizadas da referida obra árabe. Na primeira tradução ocidental, realizada pelo arabista francês Galland, em 1707, encontramos contos que o original desconhece (tais como *Aladim, Os quarenta ladrões...*) delegados a um certo manuscrito desconhecido, elaborado por um maronita já morto. Com isso, Galland acaba estabelecendo um cânone, incorporando histórias que o tempo tornaria indispensáveis e que os tradutores vindouros não teriam coragem de omitir. No entanto, o leitor contemporâneo que se debruça sobre a tradução de Galland depara-se com o gosto adocicado do século XVIII e não com o “soberbo aroma oriental que há duzentos anos determinou sua inovação e sua glória”. Além disso, a tradução de Galland corrige as eventuais “baixeiras” por considerá-las de mau gosto, atenuando e domesticando seus árabes para que não destoassem em Paris, além de não haver se preocupado com anotações.

Já por volta de 1800 surge a tradução inglesa para *As 1001 Noites*, realizada por Lane, quem, apesar de ter vivido cinco anos no Cairo, escreveu uma versão extremamente erudita. Essa versão, na opinião de Borges, assemelhava-se a uma “enciclopédia da evasão”, acumulando um caos de esclarecimentos, os quais, se organizados, integrariam um volume independente. Além disso, Lane procurou as obscenidades (ou o que ele considerara como tais) como um inquisidor, a fim de suplantá-las do texto através de passagens como “passo por alto um episódio dos mais repreensíveis”; “suprimo uma explicação repugnante”; “aqui uma linha grosseira demais para ser traduzida” (BORGES, 2001d, p.439). A esse respeito, Borges comenta que “a mutilação não exclui a morte; há contos rejeitados na íntegra ‘porque não podem ser purificados sem destruição’”, acusando Lane de ser um precursor incontestável dos pudores mais estranhos de Hollywood<sup>17</sup>. A razão de tais “pudores” estaria no fato de que sua tradução destinava-se “à mesinha da sala”, centro da leitura sem sobressaltos e da conversa recatada.

No final do século XIX, o inglês Francis Burton realiza uma tradução cuja intenção era diferir da proposta por Lane. Com a finalidade de tornar o texto árabe interessante aos leitores da época, também acabou exagerando em notas explicativas acerca de costumes islâmicos, beirando, com isso, o ridículo devido ao seu caráter totalmente dispensável. Embora Lane já houvesse

<sup>16</sup> Texto publicado originalmente no livro *História da Eternidade*, em 1936.

<sup>17</sup> Como exemplo das decisões tomadas por Lane ao traduzir, Borges afirma que na noite 391 “um pescador mostra um peixe ao rei dos reis, e este quer saber se é macho ou fêmea e lhe dizem que é hermafrodita. Lane consegue amenizar esse colóquio impropriedade, traduzindo que o rei perguntou de que espécie é o animal e que o astuto pescador lhe responde que é de uma espécie mista” (2001d, p.441).

realizado uma tradução rica em notas, Burton detêm-se nas explicações eróticas das passagens suprimidas pelo primeiro, agregando comentários tais como a capilaridade das pernas da rainha Belkis; as partes pudendas do muçulmano, uma ponderação sobre o assado do gaúcho argentino; um aviso dos males da equitação, dentre outros... Tudo isso com a finalidade de tornar um romance em fascículos, oriundo do século XIII, interessante e divertido para os cavalheiros do século XIX.

Finalmente, com Mardrus chega-se à atribuição de ter-se encontrado o mais fiel tradutor das *Mil e Uma Noites*, livro de “admirável lascívia”, antes escamoteada aos compradores pela boa educação de Galland ou pelos melindres puritanos de Lane. Mardrus, que nunca deixa de surpreender-se com a pobreza de “cor oriental” da obra, acaba esbanjando vizires, palmeiras, beijos e luas, além de completar o trabalho que os lânguidos árabes anônimos descuidaram por meio do acréscimo de paisagens, fortes obscenidades, breves interlúdios cômicos, fatos circunstanciais, simetrias e muito orientalismo visual. Segundo Borges, Mardrus não traduz as palavras e sim as representações do livro: liberdade negada aos tradutores, mas tolerada nos desenhistas – a quem é permitido acrescentar traços desse tipo. Talvez por isso, essa seria a tradução mais legível de todas – depois da “incomparável de Burton, que tampouco é fiel. (Nesta a falsificação é de outra ordem. Está no excessivo emprego de um inglês tosco, carregado de arcaísmos e barbarismo)”(BORGES, 2001d, p.453).

As comparações realizadas por Borges visam a mostrar como um texto, que é considerado por todos um exemplo de fidelidade ao seu original, na verdade, é completamente infiel, afinal, “enaltecer a fidelidade de Mardrus é omitir a alma de Mardrus, é não aludir sequer a Mardrus. Sua infidelidade, sua infidelidade criadora e feliz, é o que deve importar para nós” (2001d). Aqui chegamos ao ponto em que, a partir do irrecusável fenômeno da *transculturação*, Borges propõe sua visão do ato tradutorário como “infidelidade criadora e feliz”. Na sua visão, as traduções de Burton, Mardrus e, ainda, a de Galland só se deixam conceber depois de uma literatura, ou seja, quaisquer que sejam seus prejuízos ou seus méritos, essas obras características pressupõem um rico processo anterior (processo de leitura e de reescrita de influências recebidas), evidenciando a necessidade de sintonia e ressonância nas tramas e nos efeitos de sentido entre original e tradução que, no caso do texto árabe, reclama pela reinvenção possível do fabulário fantástico em qualquer tempo, história, cultura ou língua. Destarte, o comentário borgeano acerca dessas traduções evidencia claramente o ato criador da tradução, bem como as interferências do tradutor, que

acaba manipulando o texto-fonte de acordo com as necessidades e os interesses que reconhece predominar entre o público leitor do sistema-receptor do texto traduzido. Evidencia, portanto, a tradução como processo modelador e definidor da imagem de uma determinada literatura e cultura, na medida em que a mesma acaba adequando a obra-fonte à realidade do contexto que a recebe.

Segundo Rosemary Arrojo (2001), *Os tradutores das Mil e Uma Noites* também pode ser lido como texto emblemático do jogo de poder implicado no processo tradutório, ou seja, o desejo do tradutor não apenas de tomar posse do texto alheio mas de tornar-se o proprietário definitivo de seus significados e de seus limites. Nesse caso, no qual está envolvida uma obra que, apesar de ser um clássico mundial, está associada a uma cultura e a uma língua sem dúvida periféricas em relação ao inglês e ao que representa, também, no contexto em que Galland, Lane e Burton a traduziram, é clara a assimetria de poder que envolve autoria e interpretação, ou escritura e reescritura. Assim, já que o original, sua língua e sua cultura ocupam o lugar subalterno dessa oposição, a disputa pelo poder e a autoridade de proprietário do texto é um jogo reservado aos tradutores, os quais representam a língua e a cultura dominantes.

Além dos textos borgeanos aqui já apontados, muitos outros ainda podem ser lidos como uma intrigante ilustração do pensamento pós-moderno e anti-essencialista contemporâneo, o qual teve em Jacques Derrida seu maior expoente e divulgador (conforme visto no capítulo precedente). Como pertinentemente aponta Rosemary Arrojo (2002), ao pensarmos a linguagem de maneira essencialista, prescreve-se a crença de que o significado é o ente estável protegido pela linguagem e não uma construção que depende das circunstâncias e dos interesses daqueles que o produzem, sejam eles falantes ou ouvintes, leitores ou escritores, intérpretes ou tradutores. O fundamento da perspectiva essencialista encontra-se na crença de que o significado está, de algum modo, presente no texto e, portanto, deve haver um modo correto de extrair esse significado da linguagem que supostamente protege-o. Ler um texto, ou traduzi-lo para outra língua seriam operações neutras, não suscetíveis à história ou a qualquer outro tipo de mudanças. Nestas condições ideais, deveríamos ser capazes de encontrar a maneira adequada de ler ou traduzir – e essa maneira seria de aplicação universal, supondo a eliminação de qualquer subjetividade ou ideologia (como pretenderam alguns lingüistas).

Assim, Arrojo (2002) traz-nos o exemplo do conto *Funes, el memorioso*<sup>18</sup>, no qual Borges apresenta-nos um argumento que gira em torno de uma reflexão sobre determinadas conseqüências da arbitrariedade da linguagem, sua relação com o que chamamos de “realidade” e o desejo por um mundo perfeitamente estável, à salvo da ambigüidade e das enganosas aparências da interpretação. Irineo Funes, após cair de um cavalo aos dezenove anos, além de ficar paraplégico, adquire uma memória fabulosa, tornando-se dela prisioneiro, já que pode lembrar-se de tudo, mas, no entanto, é incapaz de pensar: “Tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, entretanto, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores, quase imediatos” (BORGES, 2001e, p.545). Arrojo aponta para o fato de que, nessa história, a paralisia é também uma forma radical de essencialismo, pois, ao ver o mundo com os olhos de um essencialista, Funes não consegue mais se esquecer das diferenças, não podendo processar idéias abstratas. Como conseqüência, torna-se impossível, para ele, desenvolver-se em um mundo dominado pelas convenções e pela arbitrariedade. Funes projeta, então, construir uma linguagem que não seja arbitrária, “um idioma impossível no qual cada indivíduo, cada pedra, cada pássaro e cada ramo tivessem um nome próprio” (BORGES apud ARROJO, 2002, p.34). A idéia de Funes revela a crença de que os sistemas são perfeitamente análogos e de que nada se perde na passagem de um para o outro no ato da tradução.

Funes pode, então, ser interpretado, segundo a teórica Beatriz Sarlo (1998), como a fé ingênua de que exista identidade absoluta entre duas linguagens, como a ilusão de que as palavras se adaptam bem aos requisitos da substituição. Em suma, pode-se ler, no conto, uma crítica ao que a tradição logocêntrica apregoava: a possibilidade da tradutibilidade completa. A crítica não deve ser vista apenas no que concerne à tradução entre sistemas lingüísticos distintos mas também quanto à tradução efetuada dentro de um mesmo sistema. Assim, a tradução passa a ser vista como um processo de leitura e interpretação de um ou vários textos, tornando possível a criação de outro. Essa idéia de que não existem textos originais verifica-se no momento em que Funes declama um trecho do vigésimo quarto capítulo do livro sétimo da *Naturalis Historia*, o qual se refere à questão da memória: *ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum*<sup>19</sup>. Eis a afirmação de Borges: não há tradução ‘fiel’, porque cada texto é único e é, ao mesmo tempo, a

---

<sup>18</sup> Publicado originalmente no livro *Ficciones*, em 1944.

<sup>19</sup> “A fim de que nada que tenha sido ouvido se expresse com os mesmos termos”.

tradução de outro texto. Por extensão, chegamos ao já incansavelmente citado conto/ ensaio de Borges, *Pierre Menard: autor do Quixote* e, partindo da reflexão proposta pelo texto anteriormente citado, compreendemos porque, para Borges, há tantos *Quixotes* quanto leitores do *Quixote*. Assim, da mesma forma que o cão e o pássaro da história de Funes nos mostraram que não existe “o cão” essencial,

estável e sempre presente, tampouco há um *Quixote* único que possa ser copiado em sua perfeição ou reproduzido em sua exata imagem e semelhança. [...] Cada vez que lemos um texto, estamos diante de um texto diferente. No entanto, [...] apesar destas diferenças e das inevitáveis mudanças, pretendemos acharmo-nos frente a um texto estável chamado *Quixote* e saber mais ou menos do que se trata. Ou seja, conseguimos imaginar esse texto ou esse livro porque, ao contrário do paralisado Funes, somos capazes de esquecer a diferença e ver semelhança, quando na realidade não há muita. (ARROJO, 2002, p.36).

Para Arrojo, os verdadeiramente essencialistas não levam em conta que se trata de uma ilusão e que não há nenhum fundamento real para acreditar na verdadeira existência de um *Quixote* estável, original e sempre presente que protege e preserva as palavras de Cervantes das interpretações ou das (re)construções de outros. Devido a essa crença, os essencialistas tratam de apresentar sua interpretação de qualquer texto como a verdadeira, a única que deve ser considerada universalmente e para sempre como a leitura definitiva, como a mais fiel.

No entanto, de acordo com a concepção borgeana, a primazia dos textos pode até mesmo inverter-se, ou seja, o texto do tradutor passaria a ser o original enquanto o texto do autor seria encarado como uma imitação. O fator determinante de tal inversão é, simplesmente, o fato de que a tradução, ao adaptar o texto primeiro ao contexto de recepção e ao horizonte de expectativas do público leitor, acaba assumindo para este o papel do original. Assim, Borges emancipa as traduções do regime que as delegava o papel de meras réplicas perseguidas “por um mandato (a literalidade) e por uma ameaça (a traição)”, para transformá-las, agora, em ficções, sendo que “cada traição cometida, cada desvio, cada atentado contra o original tem os méritos, os deméritos, mas, sobretudo, a *soberania* de qualquer artifício literário” (PAULS, 2000, p.109), ou seja, reconhece-se o caráter autoral da tarefa tradutória.

## **2.2 Da antecipação do princípio da *desconstrução*: reescrevendo histórias, manipulando contextos e reinventando personagens.**

Como já vimos no segundo capítulo deste estudo, a Teoria da Desconstrução, proposta por Jacques Derrida na década de 70, representou um grande avanço para a teorização acerca da tradução. Definindo a Desconstrução como um duplo gesto que coloca em prática uma reversão de oposições clássicas e uma substituição geral do sistema, Derrida apresenta o adepto a essa teoria como alguém que atua dentro dos termos do sistema, mas com o intuito de rompê-lo. A estratégia principal, como vimos, torna-se, assim, a *inversão*, na qual se passa a centrar atenções naquilo que até então fora considerado marginal. Conforme nos aponta Jonathan Culler, a partir desse procedimento identificam-se as exclusões das quais as hierarquias podem depender e pelas quais podem ser rompidas. No entanto, a identificação de tais exclusões pode ser considerada também o início do confronto com leituras anteriores que, ao separar um texto em elementos essenciais e marginais, criaram para o texto uma identidade que o mesmo, através do poder de seus elementos marginais, pode subverter. A concentração naquilo que é apontado como marginal corresponderia, então, ao ato de identificar em um texto aquilo que resiste a uma identidade estabelecida para ele por outras leituras, impedindo que a obra seja governada ou determinada por outros textos, menos ricos ou complexos. Assim, enquanto as leituras contextualizadas ou as interpretações históricas realizariam suas interpretações calcadas em textos supostamente simples e isentos de ambigüidade, a fim de determinarem o sentido de certas passagens em textos mais complexos e evasivos, Derrida aponta para a insaturabilidade do contexto e para a possibilidade de estendê-lo de maneira a permitir que fatores mais complexos emergjam do texto estudado. Portanto, a desconstrução poderia ser identificada com os princípios homólogos da determinação contextual do sentido (sendo, portanto, provisório) e da infinita estendibilidade do contexto (CULLER, 1997, p.247).

É exatamente essa a proposta praticada por Borges através de sua produção artística e ensaística já desde a década de 30. Obviamente, Borges não cria nenhuma teoria sobre a sua obra, mas podemos perceber claramente que seu princípio de composição centra-se na habilidade de apropriar-se de histórias alheias, de textos canonizados para subvertê-los, para jogar com aquilo que já está posto e mostrar que a originalidade está em extrair o novo daquilo que já existe, tornando central o que o sistema reconheceria como marginal ou relegara a um segundo plano,



tornando protagonista de uma história já conhecida uma personagem que antes era secundária, ou simplesmente manipulando e alterando o contexto no qual a obra aparece. Tais procedimentos levam o princípio da inversão às últimas conseqüências, ampliando o conceito de tradução e subvertendo a lógica binarista existente entre texto primeiro e texto traduzido, autor e tradutor ou entre original e cópia, afinal, não apenas as suas declarações acerca da tradução nos levam a essa conclusão, mas, principalmente, sua prática autoral é que nos atesta que nunca se deve ter como único critério a relação do texto traduzido com o suposto texto original<sup>20</sup>. Segundo Alan Pauls (2000), a distância ou a proximidade no que concerne ao sentido último não é o que mais importa, mas sim a capacidade que cada autor-tradutor possui de alterar um texto já existente, desestabilizando sua identidade, desarraigando seus sentidos e recolocando-os em um novo tempo e em um novo espaço.

Assim, na visão de Borges a tradução acaba encarnando a própria literatura, realizando novamente uma inversão: não é a literatura que permite pensar a tradução, mas sim a tradução que permite pensar a literatura. A dívida de uma tradução não será, pois, com o sentido de uma obra que se encontra em um passado irrecuperável, mas com o tempo e com o contexto presente no qual o tradutor relê e reescreve o original. A diferença entre texto primeiro e texto traduzido está no fato de que o primeiro costuma ocultar o “esquecimento”, a “ vaidade” e o esforço em manter “intacta e central uma reserva incalculável de sombra”, enquanto este não teme tornar visíveis as regras de seu funcionamento. Afinal, fazer ficção ou traduzir consiste em retirar de seu contexto um material já existente para introduzi-lo em um novo contexto (PAULS, 2000, p.110-

---

<sup>20</sup> Para ilustrar a posição de Borges frente à tradução nada melhor do que nos valeremos de critérios que ele mesmo utilizou quando realizou traduções (no sentido *stricto sensu* da palavra, ou seja, traduções interlinguísticas) de autores consagrados. Em 1925, Borges traduziu a última página do monólogo de Molly Bloom, em *Ulises*, de Joyce, abundando em formas inventivas a fim de reproduzir a oralidade do monólogo e suas expressões idiomáticas (“pink sugar” transforma-se em “azúcar rosadita” ; “my mountain flower” transforma-se em “mi flor serrana”, traduzindo com liberdade para um espanhol coloquial, consoante o empregado no Rio da Prata). Já em 1944, em parceria com Adolfo Bioy Casares, traduz alguns poemas do poeta vanguardista norte-americano e.e. cummings. A tradução do poema “Buffalo Bill” chama-nos a atenção por algumas escolhas. Veja-se o texto-fonte: “Poem/ Buffalo Bill’s/ defunct/ who used to/ ride a watersmooth-silver/ stallion/ and brak onetwothreefourfive pigeonsjustlikethat/ Jesus/ he was a handsome man/ and what i want to know is/ how do you like your blueeyed boy/ Mister Death”. Agora, a tradução: “Poema/ Búfalo Bill/ muerto/ que solía/ montar un padrillo/ planteado y suave como el água/ y romper unadostrescuatrocincos palomassimplementeasí/ ¡Jesus!/ Era un hombre apuesto/ y quiero saber si/ le gusta su muchacho de ojos azules/ Señor Muerte.” À primeira vista, conforme analisa Waisman, o poema parece uma magnífica recriação do original, literal sobremaneira no que concerne à transposição da forma. No entanto, há uma palavra na tradução que contradiz a idéia de literalidade estrita: trata-se da palavra “padrillo” utilizada para traduzir “stallion”. A opção mais neutra teria sido utilizar a palavra “semental”, ou “garaanón”, deixando, pois, evidente a opção por uma aculturação capaz de situar Búfalo Bill, bem como a versão vanguardista de cummings realizada para essa lenda, em pleno pampa argentino (Veja-se WAISMAN, Sergio. *Borges y la traducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005. p. 86-91 e 183-191.).

112). Tal noção permite-nos pensar a literatura e, por conseguinte, a tradução, como um jogo cujo sentido está no movimento, nas trocas que colocam em perigo a sua própria identidade.

Traduzir, portanto, é para Borges um procedimento constante e do qual não é possível escaparmos, afinal, além de reconhecer a opacidade da linguagem humana, também reconhece, como fator preponderante na determinação de sentidos, o contexto em que determinado texto é escrito e lido, determinando, assim, a sua condição de recepção – a qual nunca pode ser mapeada e identificada como única. A fim de provar a indeterminação de sentido inerente à linguagem, principalmente devido às mudanças de contexto, Borges torna-se, então, um manipulador dos mesmos em sua obra – desconstruindo-os –, revelando-se tradutor de outros autores, abusando do princípio da intertextualidade e recriando, à sua maneira, um novo contexto para obras já existentes – o que acaba por alterá-las profundamente. Esse posicionamento é assumido pelo autor já no Prólogo à primeira edição de *História Universal da Infâmia*, primeira coletânea de contos publicada por Borges em 1935, ao declarar :

os exercícios de prosa narrativa que integram este livro foram elaborados de 1933 a 1934. Derivam, creio, de minhas releituras de Stevenson e Chesterton e também dos primeiros filmes de Von Sternberg e talvez certa biografia de Evaristo Carriego [...]. Quanto aos exemplos de magia que encerram o volume, não tenho outro direito sobre eles que os de tradutor e leitor.

E, ainda, no prólogo à edição de 1954 da mesma obra, acrescenta que “[...] o excessivo título destas páginas proclama sua natureza barroca [...]. São a irresponsável brincadeira de um tímido que não se animou a escrever contos e que se distraiu em falsear e tergiversar (sem justificativa estética, vez ou outra) alheias histórias [...].” Note-se, portanto, que, desse ponto de vista, preocupações com o título de autoria e de texto original perdem-se por completo, uma vez que Borges assume ser sua produção resultado da manipulação de textos e histórias já existentes. A originalidade e a autoria encontram-se, então, na criatividade empregada ao realizar a apropriação do que é alheio, transformando-o em algo próprio, através de uma releitura e, por conseguinte, da reescritura que se estabelece, sobretudo, na manipulação de contextos.

Alan Pauls (2000) cita como exemplo da poética borgeana, assumidamente “parasitária”, o conto *A aproximação a Almotásim*, publicado no livro *História da Eternidade*, em 1936. Nele, o escritor realiza uma espécie de resenha de um livro cujo título é o mesmo empregado no conto,

que haveria sido escrito por Mir Bahadur e publicado em Bombay, no final de 1932. Após comentar as diversas edições do livro, seus prólogos, o argumento dos primeiros capítulos, e de comparar a versão indiana de 1932 com a versão inglesa de 1934 e revelar sua preferência pela primeira, termina sua resenha apontando alguns parentescos literários da obra. O leitor desavisado poderia indagar-se acerca do caráter literário de uma simples resenha. Realmente, esse pareceria ser o caso se o livro de Bahadur não existisse apenas na imaginação borgeana. Seu propósito é atentar para o fato de que, embora o livro resenhado não passe de fruto de sua imaginação, isso não significa que ele não exista. Ao contrário, a partir do momento em que Borges o pressupõe, ele passa a existir<sup>21</sup> e “como bom parasita, alimenta-se de um livro alheio (...), [de] um livro – mãe”, de um original, se quisermos, que ao mesmo tempo “passa a ser filho, resultado da crítica que o comenta” (PAULS, 2000, p.116). Em outras palavras, o artista é mera pressuposição do crítico, a obra original é originada pela resenha e, por extensão, pode-se pensar a tradução também como esse ato crítico que dá vida ao texto original, colocando por terra qualquer pretensão de primazia de um texto sobre outro. O que há é uma relação de interdependência e de imbricamento que não pode ser determinada por classificações excludentes e definitivas (original *ou* tradução; autor *ou* tradutor), mas pelo fator *contexto* que relativiza qualquer classificação, ampliando-a para a simultaneidade de papéis (original *e* tradução; autor *e* tradutor).

Mas, se em 1936, Borges publicara *A aproximação a Almotásim* em um livro de ensaios, sendo o texto então encarado como uma nota bibliográfica, sete anos mais tarde ele o reedita em seu livro de contos *O jardim de veredas que se bifurcam*. O que era uma nota bibliográfica, ao ser reeditado em um livro de contos, passa a ser recebido pelo leitor como um conto. O texto, ao mudar de contexto (de um livro de ensaios a um livro de contos) não é mais o mesmo: mudam as coordenadas fornecidas ao leitor e, por conseguinte, sua recepção e suas condições de leitura. E esse processo de *inversão* e *desconstrução*, tão ao gosto de Jacques Derrida, que fora estabelecido e antecipado, na prática, por Borges, amplia-se da questão da discussão dos gêneros literários para o jogo com personagens marginais (da história e da literatura) que são por ele trazidos a um patamar de centralidade.

---

<sup>21</sup> Argumento semelhante encontramos no conto borgeano *Kafka e seus precursores*, no qual a obra de Kafka faz com que se reconheçam escritores precedentes como fontes de influência para sua obra. Inverte-se a lógica, pois a obra de Kafka pode passar a assumir o papel de precursora das anteriores, uma vez que sem a existência da mesma as outras não seriam reconhecidas ou lembradas. Sua existência, portanto, ilumina a obra dos demais.

Sabe-se, pois, que a tradição literária argentina adentra as três primeiras décadas do século XX ainda vinculada a princípios nacionalistas e, portanto, à busca da definição de uma identidade nacional (conforme será abordado mais especificamente no capítulo subsequente). Sendo assim, as obras literárias costumavam basear-se na dicotomia cidade *versus* campo ou, mais especificamente, civilização *versus* barbárie, sendo que a definição dos pólos representativos de um ou de outro termo variava segundo o ponto de vista. Domingos Faustino Sarmiento, ao escrever o emblemático *Facundo: civilização e barbárie*, em 1845, delimitou o pampa como local da barbárie, devendo este, pois, ser combatido para que não impedisse o progresso do país, e a cidade como local da civilização, devendo estender seus benefícios e seu modo de vida para todos os cantos do país. Já José Hernández, ao escrever *O gaúcho Martín Fierro*, em 1872, continua mantendo a fronteira entre cidade e campo, porém identificando a barbárie ao primeiro termo, pregando a verdadeira identidade argentina ligada aos valores do homem do campo, rechaçando o indígena e o homem urbano.

No entanto, Borges procura dar voz a personagens que não reclamam a posição de centro e que não se deixam definir como emblema de uma identidade unívoca e homogênea, abolindo, assim, a oposição reinante até então entre civilização e barbárie, cidade e pampa, o eu e o outro. Utiliza, então, personagens fronteiros que passam a representar a existência de uma identidade movente. Fala-se, aqui, dos contos cujo cenário encontra-se no subúrbio de Buenos Aires e cujas personagens são *orilleros* não pertencentes nem ao campo e nem à cidade. O que era completamente marginal no sistema literário argentino - *compadritos*<sup>22</sup> e *cuchilleros* – assume a condição de centro em contos borgeanos como, por exemplo, “Hombres Pelearon”, “Hombre de la Esquina Rosada”, “Historia de Rosendo Juarez”, e na quase totalidade dos textos que constam no livro *El informe de Brodie*.

Esse processo de reversão também ocorre quando Borges reescreve textos emblemáticos da cultura argentina ou utiliza-os como parte do enredo de seus contos. Lembremo-nos, pois, de contos como “Biografia de Tadeu Isidoro Cruz”<sup>23</sup> e “O Fim”<sup>24</sup>, nos quais o escritor reescreve (em parte) o *Martín Fierro* de Hernández, não com o objetivo de reconhecê-lo como obra emblemática da *argentinidade*, de reconhecer o *gaucho* como herói que encarna a identidade

---

<sup>22</sup> Espécie de prolongamento do *gaucho* platino que, com o rápido crescimento da cidade, acaba sendo por ela abarcado, vivendo, então, em uma espécie de zona limítrofe entre o pampa e a cidade. A esta zona chama-se arrabal.

<sup>23</sup> Publicado em *El Aleph* (1949).

<sup>24</sup> Publicado em *Ficciones* (1944).

nacional, mas sim visando a exemplificar como aquilo que se pretende ler como genuinamente próprio de uma nacionalidade atinge, por meio de um jogo intertextual e parodístico, foros de universalidade.

Desse modo, em “Biografia de Tadeu Isidoro Cruz”, Borges torna central uma personagem que no *Martín Fierro* era marginal: o sargento Cruz. Para realizar essa reescritura da obra de Hernández, Borges também estabelece um diálogo intertextual com outros dois textos, a partir do momento em que utiliza como epígrafe do conto um trecho de Yets em *The Winding Stair*: “I’m looking for the face I had before the world was made”. Além dessa epígrafe, ainda no início do conto, deparamo-nos com a afirmação de que “a aventura consta de um livro insigne, quer dizer, de um livro ‘cuja matéria pode ser tudo para todos’ (I Coríntios 9,22)”. Tanto a epígrafe quanto a passagem bíblica *traduzem* outro princípio que perpassa as obras do escritor. Trata-se, pois, do *duplo*, que se dá por meio do jogo de espelhos, refletindo o aspecto aparente do mundo, já que reproduzem uma realidade que não está neles, mas fora; podendo também ser considerados, segundo Monegal (1987, p.100), como metáforas da reflexão da consciência e da autocontemplação. Essa reflexão da consciência dá-se tanto no apóstolo Paulo, que, após ter uma “revelação”, passa de perseguidor de cristãos a pregador do cristianismo (fato ao qual alude a passagem da Carta aos Coríntios mencionada por Borges), quanto no sargento Cruz, que deixa de ser o policial perseguidor do *gaucho* desertor e assassino Martín Fierro para tornar-se também um fugitivo. Trata-se, pois, de uma *reversão* orientada pela insígnia do eterno retorno que é, então, enfatizada através da comparação da história de Cruz com a de outros grandes personagens históricos: “Conta-se que Alexandre da Macedônia viu refletido seu futuro de ferro na fabulosa história de Aquiles; Carlos XII da Suécia, na de Alexandre. Tadeo Isidoro Cruz, que não sabia ler, [...] viu-se a si mesmo num entrevero e num homem.” E, compreendendo que o outro era ele, compreendendo que seu destino era de lobo e não de “cachorro gregário”, pôs-se a lutar contra os soldados ao lado de Fierro, como se não pudesse abandonar definitivamente as impressões da vida que levava antes de ser incorporado como membro da polícia rural - a vida de um *gaucho* que também fora perseguido pelas autoridades.

Note-se que a apropriação feita por Borges de um dos textos mais canônicos da literatura argentina, símbolo da gauchesca e, por conseguinte, representativo do *espírito nacional*, o qual também calcava sua argumentação na oposição campo *versus* cidade e, por extensão, civilização *versus* barbárie, realiza-se com o objetivo de traduzi-lo (no sentido borgeano do termo),

transformando-o em um texto que pode ser significativo para qualquer povo. Ao enfatizar, a partir de sua reescritura do texto de Hernández, o fato de que todos os homens acabam igualando-se em suas atitudes, novamente está propondo um discurso que se dê *na* fronteira entre o eu e o outro, em um terceiro espaço que impossibilita qualquer definição categórica. Se Cruz iguala-se a Fierro, como definir quem é o bárbaro e quem é o civilizado? Qual é a minha identidade e qual é a do outro? Findando seu conto com a constatação de que o eu é o outro, Borges aponta para o fato de que civilização e barbárie coexistem em qualquer ser, tempo e espaço. É, portanto, em vão perseguir e combater as diferenças porque são justamente elas que permitem ao homem compreender quem ele é, reconhecendo-se também como alteridade. Evoca-se, assim, a derrocada do discurso nacionalista que via no outro um inimigo a ser combatido.

Contra esse discurso Borges também se manifesta no conto “O Fim”, realizando novamente uma releitura da obra de Hernández. Na primeira parte desta, Fierro duela com um negro em um baile, assassinando-o. Já em *A volta de Martín Fierro*, o irmão do negro assassinado, chamado Moreno, desafia Fierro para um duelo no intento de vingar sua morte. No entanto, esse duelo dá-se através de uma *payada*<sup>25</sup> não violenta, da qual Fierro novamente sai vencedor. Desse modo, nas duas partes da obra, Fierro confirma sua superioridade sobre a raça negra. Todavia, em “O Fim”, Borges escreve um final para a obra de Hernández, fazendo com que Fierro e o negro derrotado na *payada* reencontrem-se sete anos depois. Dessa vez, ao contrário do que ocorrera no desafio da *payada*, no qual os filhos de Fierro e Cruz estavam presentes, o Moreno desafia Fierro para um duelo de vida ou morte, uma vez que este tinha uma dívida de sangue para com ele. O duelo termina com a morte de Fierro, ou seja, temos novamente um processo de *reversão*, eis que o negro venceu o branco. E novamente, como não poderia deixar de ser, o jogo de espelhos volta a apresentar-se: “Cumprida sua tarefa de justiceiro, agora era ninguém. Ou melhor, era o outro: não tinha destino sobre a terra e matara um homem” (BORGES, 2001f). Na contramão do discurso nacionalista que apresentava uma visão racista sobre as minorias étnicas da nação, Borges iguala o destino de todos na figura de Fierro e do negro, que se fundindo um ao outro estão a apontar novamente para a fusão civilizado/bárbaro, eu/outro e não mais para uma dicotomia excludente.

Por isso os contos de temática local, cujas personagens são homens marginais, *compadritos* que intercalam cultura oral e cultura escrita, ou ainda oriundas da tradução feita de personagens

---

<sup>25</sup> Espécie de desafio de repentistas, no qual sai vencedor aquele que elabora os melhores versos improvisados.

alheias e canônicas, como Fierro, Cruz e o Moreno, são emblemáticos na obra borgeana. Neles os pólos das relações dicotômicas que sempre sustentaram a defesa de uma identidade nacional fundem-se: a identidade encontra-se em constante migração entre o eu e o outro, possibilitando, assim, que se escute a voz das diferenças. Em “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz” e “O Fim” as personagens convertem-se em seres fronteiriços, assim como nos contos que se passam nos subúrbios, nos quais as personagens não podem ser definidas nem como *gauchos* nem como homens urbanos, e cujo *locus* de enunciação também se faz fronteiriço (o arrabalde: fronteira entre campo e cidade). Nessa fronteira, as histórias interpelam-se, cruzam-se e definem diferentes versões para o mesmo fato, diferentes identidades para um mesmo sujeito. Este princípio de inversão e desconstrução que torna central o que antes era marginal, além de permitir repensar a questão identitária de uma nação, aponta para a natureza de todo e qualquer texto: polissêmico, de origens diversas, indefinidas e constantemente afetado pelos diferentes contextos. Se para Borges não há o civilizado e o bárbaro, o eu e o outro, também não há a dicotomia autor e leitor, original e tradução, simplesmente porque, assim como argumentou Derrida, para Borges também “o lugar da origem, do original, da coisa-em-si é sempre outro, sempre transferido através de um substituto que apenas acena com a promessa de uma presença que nunca se apresenta em si e por si mesma” (ARROJO, 1993, p.74). Há sempre “um processo de adiamento infinito que proíbe qualquer encontro com uma suposta presença externa a esse labirinto”, pois um texto parece sempre transferir para o outro o “rastro da origem perseguida” (ARROJO, 1993, p.74).

Resta-nos, pois, considerar a pertinência desse posicionamento borgeano acerca da tradução para pensarmos a tradução de seus próprios textos, objetivando tanto uma análise das traduções já existentes quanto a proposição de uma nova alternativa de tradução que não se pretende definitiva ou mais “fiel”, mas tão somente como mais uma possível leitura que seus textos nos permitem. A proposta de alternativas, porém, esbarra na questão de qual teoria adotarmos na hora de traduzir. Nada mais coerente do que seguirmos as pistas borgeanas. Não obstante, embora Borges postule posições claras a respeito da tradução – postulações estas que se dão, predominantemente, por meio da interpretação de seu próprio fazer ficcional –, podendo ser considerado um precursor de posições pós-estruturalistas,<sup>26</sup> não chega ao ponto de sistematizá-las. Por esse motivo, considero o poeta, crítico e tradutor brasileiro Haroldo de Campos uma espécie de sistematizador teórico da poética de tradução borgeana que, assim como Borges, dialoga com

---

<sup>26</sup> Acerca da atitude precursora de Borges frente à tradução, ver capítulo 3.

as correntes de vertente romântica, lingüística e pós-estruturalista, valendo-se do que cada uma tem de melhor a oferecer e, a partir daí, elaborando uma espécie de epistemologia que vem a ser aplicada para a elaboração e análise de suas próprias traduções. Assim, a adoção do princípio haroldiano da tradução enquanto *transcrição* será a alternativa proposta para repensarmos a tradução dos contos que constituem objeto deste estudo, eis que tal princípio congrega os pontos fundamentais apontados por Borges em uma tradução: a não-literalidade<sup>27</sup>; a necessidade de recriação do texto-fonte mediante a realidade da língua e da cultura receptora, sem medo de transformá-lo; enfim, a tradução como exercício autoral que não apaga o tradutor, mas lhe dá visibilidade, exigindo-lhe esforços criativos.

### 2.3 Haroldo de Campos: um possível sistematizador

Haroldo de Campos congrega princípios da vertente romântica benjaminiana, da lingüística e do pós-estruturalismo a fim de sistematizar princípios fundamentais a serem respeitados no ato de traduzir. Assim, propõe o resgate do ensaio *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamin, a fim de ressaltar a importância da preocupação com o *modus operandi* do texto a ser traduzido ou, mais precisamente, da “função poética”<sup>28</sup> postulada por Jakobson. Assim, o tradutor desestabilizaria o *stratum* semiótico das línguas interiorizado nas obras poéticas, procedendo como se esse “intracódigo” de “formas significantes” fosse intencional ou tendencialmente comum ao original e ao texto resultante da tradução. Ou seja, o tradutor constrói, paralelamente ao original, o texto

<sup>27</sup> A opção pela não literalidade encontra-se explicitada no ensaio “Las dos maneras de traducir” (In: BORGES, J.L. Textos recobrados 1919 – 1929. Buenos Aires: Emecé, 1997. p.256-259.), publicado, originalmente em *La Prensa*, em agosto de 1926. Nesse ensaio, Borges classifica as traduções em dois tipos: aquelas que praticam a literalidade (típicas do romantismo, que valorizava o homem e não a obra) e as que praticam a perífrase (típicas do classicismo, que valorizava a obra). Esta última equivaleria ao esforço pela recriação dos textos traduzidos, exigindo, portanto, cotas de criatividade. No entanto, deve-se ressaltar que, embora prefira as traduções não literais, Borges reconhece que muitas traduções que se pretendiam literais acabaram “traindo” o desejo de seus tradutores, produzindo efeitos inusitados e producentes, justamente devido aos deslizamentos de sentido proporcionados por novas leituras situadas em outros contextos. Tanto a tradução literal quanto aquela que opta pela recriação são legítimas, no entanto seu valor não estará no grau de fidelidade ao original, mas no efeito estético e no mérito literário que será capaz de lograr. Para um estudo mais aprofundado dessa questão, consulte-se o artigo de Efraín Kristal intitulado “Borges y la traducción”; *Lexis*. v. XXII, n. 2. Lima: Universidad Católica del Perú, 1998. p. 3-23).

<sup>28</sup> Função que promove a auto-referencialidade, a palpabilidade, a materialidade dos signos lingüísticos (In: CAMPOS, 1991). O conceito de *função dominante* proposto por Jakobson contribui para pensarmos que cada tradução é a realização de um aspecto dominante do texto-fonte, mas que não inviabiliza as outras possibilidades. Trata-se da tradução como virtualidade da língua pura, para usar o conceito proposto por Walter Benjamin.



de sua “transcrição”, depois de “desconstruir” esse original em um primeiro momento metalingüístico. Trata-se, pois, de promover como essencial para a tradução de textos de natureza poética, ou que dela se aproximem, aquele “resíduo não comunicável” do texto-fonte, que permanece inatingível depois que se extrai dele todo o seu teor comunicativo, estabelecendo como tarefa do tradutor a “redoação”, em sua língua, não do mero sentido superficial, mas das “formas significantes” que estão cativas nas obras de arte como “germes da língua pura” (CAMPOS, 1992, p.20).

A proposta de Benjamin, portanto, instala-se contra a tradução servil que crê ser suficiente traduzir apenas o conteúdo, ignorando o papel da forma, dos exercícios estilísticos empregados. A seu ver, o que mais importa é desvelar a maneira de significação do texto-fonte e não a comunicabilidade do conteúdo, devendo o tradutor considerar apenas os fatores intratextuais. Sendo assim, a proposta de Benjamin, voltando-se completamente para a língua e para o texto-fonte, acaba ignorando o pólo-receptor e as determinações que o novo contexto acaba infligindo ao texto. Embora reconheça o fato de o texto-primeiro sofrer mudanças com o passar do tempo, estas não ocorrem devido à mudança no horizonte de expectativas dos receptores, mas devido à natureza da própria linguagem, ao “pós-amadurar das palavras que a escrita fixa” (CAMPOS, 1992, p.21). As mudanças ocorrem simplesmente porque há uma evolução imanente da língua – e, por ser imanente, independe dos usuários. Haveria, pois, uma essência, uma vida íntima característica da linguagem e das obras artísticas que trazem em si mesmas suas propriedades e sua tradutibilidade, independentemente de sua repercussão no leitor. Embora seja uma proposta “metafísica”, Haroldo de Campos reconhece como um de seus méritos o fato de acabar deslocando a “‘aura’ do texto de origem para o ponto messiânico da ‘língua pura’, acentuando o aspecto provisório do traduzir” (p.25) e, conseqüentemente, relativizando completamente a discussão acerca da fidelidade ou infidelidade a um texto original.

Essa perda da “aura” do texto-fonte bem como a preocupação com a maneira de significação são aspectos que Haroldo de Campos aproveita da proposta realizada por Walter Benjamin. No entanto, a fim de preencher a lacuna deixada pelo abandono do pólo-receptor, propõe o aproveitamento de alguns princípios da Estética da Recepção, teoria literária na qual se concede grande importância aos fatores extra-textuais – “relação do texto com a realidade extratextual, entendida esta na acepção do contexto histórico e também na da ambiência constituída por outros textos, literários ou sócio-culturais” (ISER apud CAMPOS, 1991, p.25) –,

utilizando como recurso “um ‘modelo de interação entre texto e leitor”, que, no caso da operação tradutória, articula-se “entre original (texto) e tradução (leitor)” (p.25). Assim, o texto traduzido é chamado a preencher determinada função em um novo contexto, afetando o processo pelo qual “o texto se converte em objeto imaginário, na consciência de seu receptor” (ISER apud CAMPOS, 1991, p.26).

Adotar tal perspectiva significa reconhecer que o sentido produzido pelo autor de um texto pode gerar várias leituras que serão produzidas de acordo com as diferentes condições de recepção. O objeto da tradução será, justamente, um desses sentidos gerados – uma das faces do texto acaba preponderando. No entanto, ao identificar-se com um desses sentidos, o tradutor acaba inscrevendo na sua produção a(s) sua(s) própria(s) voz(es) (manifestando as modulações de sua subjetividade). Relativizar o poder do autor sobre a obra, que adquire vida própria a partir do momento em que chega aos seus leitores, reconfigurando-se na recepção de seus imaginários, é, como argumenta Mittmann (2003), acabar com a ilusão de que aquele que fala no texto traduzido é o autor do original, tornando o tradutor um intruso cuja voz acaba exercendo o papel da voz de um *outro*, devendo, pois, ser apagada ou, pelo menos, dissimulada. Na verdade, o que se encontra no texto traduzido é a voz do tradutor, delegando ao autor do suposto *original* o papel do *outro* (que não se encontra completamente ausente, mas ofuscado pela figura do tradutor); todavia, alimentamos a ilusão de ser dele – do autor do *original* – a única voz presente no texto.

O texto-fonte, assumindo o papel do *outro*, já não pode ser mais visto como o objeto do qual parte o texto traduzido. Este apenas refere-se àquele, mas (re)cria-o a partir da imagem que o tradutor faz dele, como se fosse uma imagem refletida no espelho – imagem esta que é sempre distorcida, construída, e que acaba inventando o seu próprio texto-fonte. Também a voz do autor *original* passa a ser uma imagem construída pelo tradutor, bem como a interpretação que faz do texto. Portanto, através da voz do tradutor, falará a voz imaginada do autor e muitas outras, dentre as quais deverá ressoar também a sua própria voz, assumindo, assim, uma posição de autoria e delegando à tradução também um caráter ficcional. O sujeito-tradutor deve, portanto, compor seu texto (e seu imaginário), realizando uma travessia em direção à *estranheza* do outro, pois, quanto maior o estranhamento, maior a consciência da alteridade, e quanto maior esta consciência, maior será o efeito de ficcionalização, oportunizando a tradução como recriação.

Portanto, a tradução como recriação passa, obrigatoriamente, pela capacidade de imaginação do tradutor, porque é essa capacidade, nas palavras de Baudelaire, a detentora do espírito crítico e da natureza substitutiva:

Os pintores que obedecem à imaginação procuram no dicionário os elementos que se harmonizam com sua concepção; ainda mais, ajustando-os com uma certa arte, dão-lhes uma fisionomia completamente nova. Aqueles que não têm imaginação copiam o dicionário. Resulta daí um vício muito grande, o vício da banalidade, que é mais particularmente próprio àqueles pintores cuja especialidade aproxima-se mais da natureza exterior, por exemplo, os paisagistas, que, em geral, consideram como um triunfo não mostrar sua personalidade. De tanto contemplar, esquecem de sentir e de pensar. (BAUDELAIRE, 1993, p.97).

Contextualizando a citação acima no âmbito da tradução literária, note-se o reconhecimento de Baudelaire à importância da inscrição da subjetividade do artista (no nosso caso, do tradutor), considerando-a sinônimo da imaginação. É justamente a imaginação que irá permitir a criação de algo novo, a tradução como *transcrição*<sup>29</sup>, enquanto a sua falta resulta na “banalidade”, no óbvio da tradução linear, causada pela tentativa de invisibilidade. Assim, o texto afeta o leitor/tradutor, inscrevendo-se em sua memória, lugar em que estabelecerá ligações com o seu repertório<sup>30</sup>. Não obstante, o leitor/tradutor também afeta o texto, uma vez que este será reescrito pela dinâmica da leitura, associado-o a um novo contexto que irá redefini-lo.

A preocupação não apenas com o conteúdo, mas também com a maneira de significação do texto-fonte, herdada dos preceitos benjaminianos, complementada com a atenção ao contexto-receptor apregoada pela Estética da Recepção, admitindo o texto traduzido também como criação ficcional, faz com que Haroldo de Campos encontre em Roman Jakobson a estratégia de tradução que congrega ambas as questões. Sua idéia de que “as equações verbais são promovidas à posição de princípio construtivo do texto”, donde só ser possível traduzir textos de efeitos poéticos através da “transposição criativa” (JAKOBSON apud CAMPOS, 1972, p.110), transforma-se no princípio de *Transcrição* proposto por Haroldo de Campos:

<sup>29</sup> Termo cunhado por Haroldo de Campos.

<sup>30</sup> Entenda-se por *repertório* a bagagem de leitura do sujeito, suas vivências e sua visão de mundo.

[...] tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades o texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). (CAMPOS, 1967, p.24).

Assim, “teremos, [...] em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (1967, p.24). E, no caso da tradução dos contos *orilleros* de Borges, a observação feita por Haroldo de Campos acerca de *Grande Sertão: Veredas* justifica a adoção desta postura crítica por parte do tradutor: “[...] não é a história que cede plano à palavra, mas a palavra que, ao irromper em primeiro plano, configura a personagem e a ação, devolvendo a história,” caracterizando sua natureza poética e o corolário da *transcrição*” (CAMPOS, 1997, p.47). A produtividade desse conceito também se torna pertinente pelo fato de não se dedicar apenas à tradução de um determinado texto, mas por reconhecer que, ao se traduzir uma obra, pode-se traduzir também a tradição:

Pode-se dizer que a mais eficaz tradução da linguagem de Dante, enquanto resultado esteticamente computável, encontra-se antes, fragmentariamente, em Camões (e no Sousândrade de muitas passagens do Guesa), do que nos tradutores que se ocuparam explicitamente da tarefa (por exemplo, no Brasil, o Barão de Vila Barra e Xavier Pinheiro).

[...] Somente se pode produzir algo grande mediante a apropriação dos tesouros alheios. Eu não me apropriei de Jô para Mefistófeles e da canção de Shakespeare? No que concerne à tradução, ela pode ser extensiva, moderada e mediadora, propondo-se uma função auxiliar (digna, sem dúvida, do maior respeito), de viabilizar ou ampliar o acesso ao significado do original. Ou então, enquanto transcrição, será uma obra de ‘reinvenção’, intensiva, fragmentária muitas vezes, preocupando-se antes com a forma semiótica do texto, com a sua ‘qualidade diferencial’ enquanto dicção. Onde não houver uma tradução radical, realmente transcriadora de um grande original, a única maneira de não se contentar apenas com a ‘imagem do significado’ desse texto, mas, para além disso, aceder ‘à imagem do seu significante’ (ou de sua ‘forma significante’, mais exatamente, uma vez que se trata de uma forma imantada, ‘irradiada’, pela volátil componente semântica), será buscar essa ‘diferença qualitativa’ na dicção de outro grande poeta, da língua do leitor, que, num certo sentido (não como tradutor direto, mas como transculturador de uma tradição viva), tenha reconfigurado os acentos mais marcantes dessa dicção ‘estranha’, produzindo em sua língua o mesmo sob a espécie da diferença. Assim, prefiro ler a dicção de Dante em Camões, Sousândrade (ou no admirável *A Máquina do Mundo*, de

Drummond), do que na versão explícita, mediadora, satisfeita como meio termo, de tantos tradutores pouco ousados... (CAMPOS, 1997, p.48-50).

Assim, percebe-se que, para Haroldo de Campos, a tradução é uma *persona* através da qual fala a tradição, considerando, justamente por isso, o processo tradutório similar à idéia de paródia (no sentido de canto paralelo), estabelecendo um diálogo não apenas com a voz do original, mas com muitas outras vozes textuais. Tal concepção explica algumas escolhas, as quais podem parecer um tanto inusitadas para alguns, em sua tradução das cenas finais da segunda parte do *Fausto*, de Goethe. Para a recriação do “Coro dos Lêmures” (*Grablegung/Enterramento*), por exemplo, Campos nele identifica a “dicção”, a voz que ressoa em *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, ao ponto de valer-se do conhecido vocativo “irmão(s) das almas”, além de outros recursos formais também empregados por João Cabral, a fim de proporcionar o efeito de uma toada.<sup>31</sup> De modo semelhante, em outro trecho no qual Mefisto dialoga com Satanás, o tradutor ali identifica o cenário e a voz da “farsura contrastante do auto popularesco” (CAMPOS, 1981, p.163) que encontraria no teatro de Gil Vicente um equivalente em língua portuguesa para as lamúrias do demônio ludiabrado.

Percebe-se, portanto, em Haroldo de Campos, não só o compartilhar de preceitos pós-estruturalistas, desconstrucionistas, mas o reflexo dessa epistemologia em seu fazer tradutório, adotando uma atitude *antropofágica* com relação ao que é alheio e à tradição, ou seja, a assimilação do outro através de um ato crítico, permitindo o surgimento de algo novo e revitalizado. Aquilo que é assimilado pelo antropófago/tradutor não desaparece, uma vez que passa a constituir o seu corpo (repertório), integrando-se com os outros elementos ali existentes, estabelecendo um trânsito textual e constituindo-se em prática revitalizadora. Afinal, como bem nos lembra Barthes (2004, p.70-71), o texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação. Assim sendo, o texto não pode ser ele mesmo senão em sua diferença estabelecida através de citações, referências, ecos e linguagens culturais que o perpassam, ou seja, através do jogo intertextual que não apenas o constitui, mas que também já o faz intertexto de outro texto. Daí que, para Haroldo, o texto traduzido, assim como qualquer outro texto, não

---

<sup>31</sup> A esse respeito consultar *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. SP: Perspectiva, 1981. p.191.

denota, mas acaba conotando seu texto-fonte. Do mesmo modo o texto-fonte também não denota, mas conota suas possíveis traduções (CAMPOS, 1991, p.30).

Eis, portanto, a importância de o tradutor ouvir a “dicção”, as “vozes” que ressoam no texto a ser traduzido a fim de reconhecê-las também no sistema-alvo. Portanto, creio que o leitor familiarizado com o universo do escritor gaúcho Simões Lopes Neto consegue identificar na voz, no tom, no ritmo e no próprio universo do velho Blau Nunes o eco e a ressonância das vozes que povoam os contos *orilleros* de Borges. Afinal, em ambos os casos “é a linguagem que ensina a definição do homem, não o contrário” (BARTHES, 2004, p.15). Além do mais, essa linguagem surge como uma quebra de paradigmas tanto no sistema literário brasileiro quanto argentino, pois não temos mais a mera cópia de linguagens populares delegadas à paralisia infligida pelo texto realista e postas na boca de personagens secundários, enquanto o protagonista, ou até mesmo o próprio autor, ao assumirem-se como narradores, optavam por uma linguagem transparente e culta, a fim de assinalar veementemente o seu distanciamento e não-pertencimento ao mundo descrito. A alternativa aqui proposta, no bojo da prática e da reflexão de Haroldo de Campos – quem de certo modo sistematiza as qualidades e os procedimentos tidos por Borges como inerentes à uma boa tradução –, é, portanto, a recriação ou, para usar o termo haroldiano, a “transcrição” dos contos *orilleros* de Borges por meio de uma aproximação aos *Contos gauchescos* de Simões Lopes Neto.

A breve exposição aqui realizada acerca das contribuições de Haroldo de Campos para pensarmos o processo tradutório serve, portanto, como base metodológica e para ampliar os horizontes de possibilidades ao tratarmos da tradução de textos criativos. No entanto, para verificarmos a viabilidade da *transcrição* proposta – a qual procura voltar-se tanto para o sistema-fonte quanto para o sistema-alvo, considerando tanto os aspectos lingüísticos quanto os aspectos contextuais envolvidos no binômio produção-recepção –, procuraremos analisar como os contos borgeanos de temática *orillera*, os quais constituem o foco deste estudo, inserem-se no cenário argentino, esforçando-nos para compreender o papel que esses textos exercem em seu sistema literário de origem. Posteriormente, analisaremos como os contos regionalistas de Simões Lopes Neto inserem-se no sistema literário brasileiro e na tradição regionalista, a fim de que essa contextualização justifique a proposta de recriar ou, melhor dizendo, de “transcriar” Borges a partir de Simões, o universo *orillero* a partir do universo gaúcho-brasileiro.

### 3 NACIONALISMO E/OU COSMOPOLITISMO: FASES EXCLUDENTES OU COMPLEMENTÁRIAS DE UM MESMO ESCRITOR?

Conforme abordado no capítulo precedente, Borges utiliza-se do princípio da inversão e, por conseguinte, da *desconstrução* para a composição de sua obra ficcional e até mesmo ensaística, invertendo os pólos sobre os quais se estabelecem textos canônicos, tornando central o que o sistema antes reconhecera como marginal ou relegara a um segundo plano, tornando protagonista de uma história já conhecida uma personagem que antes era secundária, ou, simplesmente, manipulando e alterando o contexto no qual a obra aparece. Esse exercício, tomado como máxima na composição borgeana, foi um dos responsáveis (se não o principal) pela designação de sua obra como erudita e universal, pois estabelecia diálogos intertextuais com grandes marcos da cultura ocidental e oriental. No entanto a crítica especializada muitas vezes se esquece que parte considerável de sua obra realiza essa prática ao transitar por elementos de origem local, tendo, muitas vezes, dado pouca importância ou, até mesmo, rechaçado os contos e ensaios nos quais predomina a temática local/regional<sup>32</sup>. Afinal, Borges era reconhecido como autor de uma obra de temática universal com a qual a discussão de questões locais /regionais pouco combinava. Melhor, então, olhar para esses textos como um mero exercício estilístico do escritor, quando ainda procurava o verdadeiro tom de sua obra, e nos quais a preocupação com a língua “argentina”, com a gauchesca e com os “orilleros” não passava de um suposto arroubo nacionalista de um jovem que há pouco havia retornado a seu país.

Talvez seja para justificar o rechaço aos trabalhos exercidos sobre matéria local que se costume dividir a obra do escritor em duas fases. Haveria, primeiramente, entre as décadas de 1920 a 1930, um Borges nacionalista, mero continuador da tradição literária argentina, sempre centrada na definição de uma identidade genuinamente nacional (cujo símbolo máximo fora o *gaucho*). Posteriormente, então, surgiria um outro Borges, cosmopolita e que, inclusive, impede a reedição de seus três primeiros livros ensaísticos, *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma*

---

<sup>32</sup> Tome-se como exemplo os dados que serão apresentados no item 6.2 deste trabalho, a respeito da posição da crítica periodística brasileira com relação a Jorge Luis Borges.

*de los argentinos* (1928) e *Inquisiciones* (1935). É, pois, esse último Borges quem logra legitimação e repercussão mundial.

Parece ser conveniente, à grande parte da crítica, levar a sério as críticas que o próprio Borges faz à suposta primeira fase, ignorando o fato de que, durante toda sua vida, se comprazeu em corrigir e reescrever seus textos, tornando-se, talvez, o maior crítico de sua própria obra. As atenções centram-se nas críticas dirigidas à sua “primeira fase”, provavelmente, devido ao fato de ter o escritor impedido a reedição dos três livros acima mencionados, além das inúmeras correções realizadas em livros de poemas, como *Fervor de Buenos Aires* (1923) e *Luna de enfrente* (1925), em que predominava a busca por uma linguagem *criolla*, a fim de permitir que constassem em suas *Obras Completas*. Interpretar esses atos de maneira superficial, no entanto, pode levar o crítico a cometer alguns equívocos que não lhe permitem compreender a poética borgeana em sua totalidade. Dividir sua produção em duas fases excludentes – nacionalismo *versus* cosmopolitismo – é pressupor que a genialidade erudita e universalista do escritor tenha simplesmente emergido de uma inspiração divina ou de sua vasta gama de leituras. Isso equivale a delegar a Borges uma qualidade que ele próprio sempre se esforçou por relativizar: a de ser um escritor original. Com tal divisão ignora-se o importante processo de amadurecimento implicado nesse período designado erroneamente, em minha opinião, de primeira fase (nacionalista), porque nela já encontramos o diálogo permanente que Borges estabelecerá, no decorrer de toda sua obra, entre o local e o universal.

Borges pode, pois, ter realizado duras críticas aos seus primeiros livros, mas certamente o fez devido à linguagem ali empregada, jamais aos temas propostos. Arrisco, assim, a afirmar que tais críticas feitas à linguagem empregada talvez sejam um dos motivos que tenham autorizado os tradutores que até hoje se debruçaram sobre sua obra a ignorarem os artifícios lingüísticos preservados pelo autor em outros textos, tais como “Hombres Pelearon”<sup>33</sup>, “Hombre de la Esquina Rosada” e “Historia de Rosendo Juarez”<sup>34</sup>. Constata-se que as traduções desses textos que circulam no mercado editorial brasileiro simplesmente homogeneizam a linguagem coloquial

---

<sup>33</sup> Este texto ainda não foi traduzido, visando o mercado editorial, ao português, bem como a totalidade da obra na qual o mesmo se encontra: *El idioma de los argentinos*. A exceção é a tradução que dele faz Vera Mascarenhas de Campos (1988), conforme já citado na introdução deste estudo.

<sup>34</sup> Os três contos mencionados encontram-se, respectivamente, nas obras *El idioma de los argentinos* (1928), *Historia universal de la infâmia* (1935) e *El informe de Brodie* (1970).



ali empregada através da utilização irrestrita da variante culta da língua portuguesa<sup>35</sup>. No entanto, cabe considerarmos três fatos em que Jorge Luis Borges:

- a) critica o “excesso” (como ele mesmo denomina) da linguagem oral que procura utilizar em seus três primeiros livros;
- b) realiza constantes revisões de sua obra antes de cada reedição;
- c) suprime a oralidade e algumas palavras demasiado *criollas* de seus livros de poemas para que constem em suas *Obras Completas*, e proíbe a reedição dos três primeiros livros de ensaios já mencionados.

Considerando as afirmações acima, torna-se inevitável indagarmos por que Borges não *corrige* a linguagem empregada nos contos “Hombre de la Esquina Rosada” e “Historia de Rosendo Juarez”. Note-se que o primeiro data de 1935, enquanto o segundo surge já em 1970. Ora, não estaríamos aqui já na suposta fase cosmopolita do escritor? Parece claro o fato de haver um propósito no uso e na manutenção dessa linguagem. Além disso, cabe considerarmos que se Borges pode ser classificado como um autor de duas fases, sendo uma delas nacionalista devido, justamente, ao emprego de uma linguagem que expressa a oralidade do espanhol argentino e, mais especificamente, dos arrabaldes portenhos, além da utilização de temas e personagens locais na composição de seus contos (tais como o subúrbio portenho e o *compadrito*), somos inevitavelmente levados a concluir que tal divisão não é procedente. Isso porque tais aspectos apontados como nacionalistas e como continuadores da tradição literária argentina, até então vigente, permeiam toda a sua obra, sendo reafirmados, ainda, em um de seus livros mais recentes, *El informe de Brodie* (1970), no qual encontramos, predominantemente, histórias de *compadritos*.

Torna-se mais coerente, portanto, concebermos as fases de nacionalismo e de cosmopolitismo, freqüentemente apontadas como excludentes e hierárquicas, eis que o segundo termo parece vir sendo privilegiado pela crítica dedicada ao escritor, não como fases distintas, mas sim complementárias, constantemente imbricadas no decorrer de sua obra. Faz-se necessário, dessa forma, resgatarmos a importância dos contos de temática local na obra borgeana, procurando pensar tal produção em sua totalidade, ou seja, situando-a não apenas no contexto de toda sua produção artística e ensaística, mas também no contexto da tradição literária argentina. A função e o papel representativo desses textos no universo borgeano, na cultura argentina e, mais amplamente, no sistema literário ocidental devem ser considerados pelo tradutor, a fim de

---

<sup>35</sup> Discorrerei acerca dessa questão mais detidamente no capítulo seguinte.

orientar suas escolhas, permitindo aos leitores do contexto-receptor a possibilidade de ter acesso à cosmogonia do autor bem como ao porquê de sua real universalidade (não apenas porque dialoga com os clássicos da literatura mundial, porque possui uma prosa labiríntica e intelectualizada, mas, principalmente, porque mesmo quando tratando de temas locais consegue transcendê-los e utilizá-los como matéria de discussão para temas comuns a toda a humanidade).

Como exposto no capítulo precedente, Borges adota o princípio da *inversão* e, por conseguinte, da *desconstrução* não apenas para a composição de sua obra ficcional mas também como princípio tradutório. Assim, se todo o texto é criado a partir de outros textos que o precedem, instituindo uma espécie de jogo sobre textos e contextos, encontramos-nos diante do princípio de composição que utiliza inversão e desconstrução como sinônimos de recriação. Isso implica que, na poética ficcional borgeana, também se encontrem as coordenadas para o tipo de tradução que o autor espera ser dada aos seus textos: não uma tradução literal, por ele tantas vezes condenada, mas uma tradução capaz de recriar a obra no contexto de chegada, ao invés de simplesmente prender-se ao dicionário. No caso das traduções ao português dos contos “Hombre de la Esquina Rosada” e “Historia de Rosendo Juarez”, nos quais temos um grande trabalho com a linguagem coloquial, parece ocorrer o mesmo denunciado por Borges quando da tradução de seus textos ao alemão:

Un traductor alemán tradujo un cuento criollo mío que en algún lugar decía ‘llegaba un oscuro’. Él, sin darse cuenta que se trataba del pelaje de un caballo, tradujo ‘llegaba el crepúsculo’. Claro, traducía por el diccionario. Pero es el diccionario mismo el que induce a error. De acuerdo a los diccionarios, los idiomas son repertorios de sinónimos, pero no lo son. Los diccionarios bilingües, por otra parte, hacen creer que cada palabra de un idioma puede ser reemplazada por otra de otro idioma. El error consiste en que no se tiene en cuenta que cada idioma es un modo de sentir el universo o de percibir el universo. (BORGES, 1999, p.325).

Tendo por objetivo, então, o fato de que o tradutor consiga vislumbrar alguns critérios que possam ser adotados a fim de exercer a recriação desses contos no contexto de chegada, ao invés de simplesmente traduzi-los pelo dicionário, cabe-nos tentar elucidar não apenas o papel exercido pelos mesmos mas também o modo como sua temática local inseriu-se no sistema literário argentino. Convém analisarmos por que tais contos não podem ser vistos como representantes de uma mera continuação da tradição literária vigente na Argentina até inícios da década de 20, ou

seja, como pertencentes a um conjunto de textos mantenedores de uma já longa discussão que a literatura do país vinha travando em torno do nacional e de suas variantes.

### 3.1 Considerações acerca da temática local na literatura Argentina

Após as lutas pela independência, os países latino-americanos buscam definir e estabelecer uma identidade nacional. É precisamente a busca pela definição de uma “argentinidade” que irá se refletir na produção literária argentina, não apenas no período imediatamente posterior à independência do país (ocorrida em 1810), mas também adentrando o século XX e perpassando a obra de um de seus intelectuais mais ilustres, Jorge Luis Borges. No entanto a tentativa de definir uma identidade constituiu discursos ambivalentes, tendo cada um interpretado a história do país à sua maneira.

Em obra cujo objetivo é mapear algumas ficções culturais escritas pelos letrados da independência argentina que objetivam instituir certas versões de identidade, a crítica Graciela Montaldo atenta para as mudanças ocorridas na transição entre sociedade colonial e pós-colonial e que acabaram por direcionar a produção literária do país por longo período. Segundo ela, ao pensarmos a questão identitária do país, deve-se ter em mente o fato de ter a coroa espanhola instituído grandes blocos étnico-culturais no continente americano. Tais blocos, no entanto, não possuíam condições para articularem politicamente suas identidades, estando sob o jugo de autoridades espanholas que excluíram a população não-espanhola da esfera pública. Mas entre os espanhóis e seus subordinados estavam os *criollos*<sup>36</sup>, que eram excluídos do poder político, mas não de todos os privilégios. Os *criollos* passaram a constituir uma espécie de elite intelectual que, estando um pouco inteirada das novidades político-filosóficas da Europa pós-revolucionária, buscava um meio de se constituir protagonista política em seu próprio país. Excluída do poder colonial, mas principal responsável pelo processo de independência, essa elite encontra na ação militar e na escrita os instrumentos para conquistar seu espaço. Assim, adere politicamente a um modelo de racionalidade europeia cuja serventia está em legitimar as posições de poder da

---

<sup>36</sup> Descendentes dos colonizadores espanhóis nascidos no continente americano.

própria classe e em permitir a negociação não apenas com outros países (Espanha, Inglaterra e França), mas, principalmente, com as diversas comunidades étnicas do território.

Como os *criollos* passam de um setor marginal e excluído a um grupo que deve construir sua autoridade, surge a necessidade da invenção de uma identidade que lhes proporcione vínculos com a Europa ilustrada. Há enormes distâncias entre as diferentes castas, pois não há lugar para todos nessa sociedade. A quebra na ordem colonial impõe, por conseguinte, uma redistribuição do escasso espaço de poder, antes controlado pela elite espanhola e agora nas mãos da elite *criolla*, a qual adota duas estratégias. Primeiramente, a inclusão do país na cultura ocidental que, a exemplo de Sarmiento, utiliza o que Edward Said chamou de “‘orientalismo’ para comparar a barbárie americana com a dos nômades do Oriente, procurando afirmar, na língua da civilização, ‘não somos barbárie’ pois reconhecemos os bárbaros como bárbaros” (MONTALDO, 2004, p.27). Depois, segue-se a preocupação em desenhar o espaço da *civilização* dentro do próprio território nacional – o que constitui um processo extremamente complexo, pois “ao mesmo tempo em que se deseja construir o cidadão, também se sabe que a cidadania não será para todos ou que nem todos ascenderão a ela nas mesmas proporções” (p.27).

Na construção de uma identidade, ergue-se a necessidade de uma fronteira entre o eu e o outro, ocorrendo uma espécie de *colonização* que o próprio país impõe a si mesmo. Ou seja, sendo o latino-americano o outro do europeu, restava-lhe perguntar, então, quem haveria de ser o seu outro: à procura de uma resposta, estabeleceram-se *fronteiras* sob os limites do próprio país, buscando-se identidades que teimam em não se deixarem definir, acarretando a necessidade de diferentes representações, como, primeiramente, a fronteira estabelecida entre o pampa e a cidade, a qual dá o tom das obras de Sarmiento e Hernández. Desse modo, se escrever era dar forma a um sonho de civilização

ordenando o sem-sentido da barbárie americana, poderia-se também afirmar que escrever era criar a barbárie enquanto tal, porque a escritura ordena e codifica uma nova identidade que não resultava problemática sob o regime imperial da coroa espanhola. Escrever era produzir diferenças; ainda mais se levamos em conta que tipo de textos são escritos: gêneros clássicos e/ou autorizados pelas vozes da tradição européia. Escrever é marcar as diferenças e torná-las explícitas. [...] O êxito mesmo da fórmula civilização – barbárie, promovida por Sarmiento em 1845, mostra de que modo a cultura letrada européia era um dos instrumentos mais adequados para definir identidades na América Latina. (MONTALDO, 2004, p.29).

Considerada um dos textos fundadores da literatura argentina, a obra *Facundo* (1845), escrita por Domingo Faustino Sarmiento, procura a definição de uma identidade nacional através do estabelecimento de uma fronteira entre civilização e barbárie, apontando para a existência de duas sociedades rivais e incompatíveis: o pampa bárbaro e a cidade civilizada. Assim, para Sarmiento, os problemas do país justificavam-se pela existência do pampa e do povo que nele habitava. Sendo o homem um produto do meio, um ambiente hostil como o deserto dos campos – no qual se encontram presentes a resignação para a morte violenta, a insegurança e a solidão – não poderia originar outra espécie de indivíduo que não fosse o bárbaro ilustrado pela figura do caudilho Facundo Quiroga e do cruel ditador Rosas. Portanto Sarmiento é categórico ao afirmar que, para que a civilização viesse a imperar um dia naqueles descampados argentinos, fazia-se necessário derrotar o *gaucho* – principal representante da barbárie –, expulsando-o das províncias, educando os jovens e “importando” imigrantes europeus para a povoação do país. Era, pois, imperativo liberar o povo argentino do passado de traços medievais e bárbaros, herdado da decadente cultura espanhola, da “servil raça negra e da selvagem raça indígena” (ZEA, 1989, p.89). O estabelecimento dessa fronteira entre o *gaucho* bárbaro e o portenho civilizado exigia a negação de um passado tanto americano quanto espanhol, uma vez que a civilização, identificada por Sarmiento nas culturas francesa e norte-americana, deveria impor-se sobre o mundo bárbaro.

Embora contrário à identificação do pampa com a barbárie, José Hernández, ao escrever *El gaucho Martín Fierro* (1872), continua mantendo a fronteira entre cidade e campo. No entanto, se para Sarmiento a identidade argentina a ser buscada se encontrava nos valores do homem e da vida urbana, sendo o homem do campo o seu *outro* a ser combatido, para Hernández a verdadeira argentinidade encontrava-se no homem e nos valores preservados pelo campo, estando a barbárie representada pela cidade e pelo indígena. Como bem nos lembra Borges (2002), o objetivo de Hernández era denunciar a política de conquista das fronteiras instauradas no país, formando-se um exército com função penal cuja composição compreendia malfeitores e *gauchos* arbitrariamente arrebatados pelas “caçadas” policiais e cujo objetivo era lutar contra os índios. O *gaucho* Martín Fierro é, pois, vencido por uma civilização que, “devendo ser própria, americana, produto do gênio da raça para poder conciliar-se com a alma da população do país, era barbaramente destrutiva, européia e desargentinizante” (MASSEY, 1969). Hernández apontava, com isso, que bárbaro não era o *gaucho*, mas o homem urbano cuja autoridade era imposta

campanha afora, devendo o *gaucho* a ela submeter-se ou então desaparecer; bárbaro era, então, o projeto de Sarmiento.

Nota-se que, na busca de uma identidade argentina, tanto Sarmiento quanto Hernández parecem não se permitirem identificar também como alteridade. A busca dessa identidade, da definição de um *eu*, impele à identificação de um *outro* que me é inferior, devendo, portanto, ser combatido. Na sua situação de latino-americanos, sendo sempre vistos como um outro do europeu, parecem não quererem assumir essa alteridade, delegando-a ao que lhes é diferente dentro do próprio território: o bárbaro ao qual nunca me identifico (para Sarmiento, bárbaro é o *gaucho*; para Hernández, a inumanidade da cidade e o indígena).

Certamente, muitas outras obras representativas dessa temática na literatura argentina poderiam aqui ser citadas e comentadas; no entanto, como o objetivo de nossa abordagem é apenas dar um panorama de como a temática local /regional veio sendo abordada no sistema literário argentino em um período que vai de meados do século XIX até as primeiras décadas do século XX, pareceu-nos pertinente adotar Sarmiento e Hernández como paradigmas para essa discussão. E se, como vimos, o primeiro pode ser considerado um dos símbolos máximos na tentativa de incluir o país no âmbito da cultura Ocidental, apontando o *gaucho* como a alteridade a ser combatida dentro do território nacional, almejando aproximar o país cada vez mais da cultura francesa e norte-americana, Hernández importa-nos por ser o criador de uma das obras mais emblemáticas da literatura patriótica, encarnada por um movimento que podemos denominar *gauchesca*.

Voltando ao estudo proposto por Graciela Montaldo, nele encontramos a definição do gênero da *gauchesca* como aquele através do qual um setor do grupo letrado no Rio da Prata exerce uma forte intervenção política não apenas junto a seus iguais, mas, principalmente, interpelando, através da ficção de uma língua coloquial e rural, aos baixos setores *criollos* pertencentes a setores socialmente menos privilegiados e menos educados da zona litorânea argentina e do interior do Uruguai. Os sujeitos e objetos dessa literatura são os *gauchos*, grupo constituído fundamentalmente por uma população rural, descendentes de espanhóis e indígenas. No entanto, ao passo que não eram reconhecidos por nenhum desses dois grupos étnicos, tampouco eram capazes de com eles se identificarem. O *gaucho* acabava, então, por formar tanto as linhas

regulares dos exércitos *criollos* como também as “montoneras”,<sup>37</sup> constituindo-se em um sujeito subordinado tanto à autoridade imperial como à força militar republicana, estando completamente ligado às lutas pelo poder durante a independência e às lutas internas que visavam à organização da república. No entanto sua participação nos exércitos que combatiam contra os espanhóis ou contra os demais grupos que se opunham aos caudilhos jamais fora espontânea.

Sendo nômade e indiferente à futura lei do Estado, da qual não poderia beneficiar-se, o *gaucho* não terá lugar no projeto modernizador republicano, sendo utilizado pelas elites rioplatenses para lutar, primeiramente, contra os espanhóis, depois contra o poder centralizador de Buenos Aires, situando-se ora contra e ora a favor das diferentes hegemonias provincianas e, posteriormente, lutando contra os indígenas nas fronteiras do sul e do oeste do país. A classe letrada, portando, aproveita-se dessa figura para idealizá-la, utilizando-a conforme os interesses políticos do momento, como bem ilustra a declaração feita, em 1948, pelo político Valentin Alsina: “[...] como este género tiene tanta aceptación en cierta clase inculta de nuestras sociedades, puede ser un vehículo que una administración sagaz sabría utilizar para instruir a esas masas y transmitir los sucesos e ideas que, de otro modo nada saben ni les importan” (apud MONTALDO, 2004, p.46).

Mas para que o *gaucho* pudesse vir a ser utilizado como grande personagem literário, fez-se necessária a elaboração de uma pequena estratégia: primeiramente, olvidar o passado em que o mesmo era visto apenas como grande delinqüente<sup>38</sup>, louvando sua atuação junto aos exércitos patriotas; depois, utilizar seu registro oral, sua voz na cultura letrada e, posteriormente, valer-se do gênero gauchesco para integrá-lo à lei civilizada (liberal e estatal)<sup>39</sup>. Assim, conforme

<sup>37</sup> “Grupos armados que espontaneamente levantavam-se contra algum setor que se encontrava no poder, reunidos em torno da figura de algum caudilho local.” In: MONTALDO, Graciela. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en America Latina*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2004. p. 45.

<sup>38</sup> O estabelecimento de novas relações de trabalho no campo fez com que, durante muito tempo, o *gaucho* fosse visto com grande repulsa social, como mero ladrão de gado, vagabundo, e com defeitos congênitos, tais como a incapacidade para o trabalho, para a vida em família e em sociedade. Acostumados a uma vida independente e andarilha, os *gauchos* representavam uma classe rebelde, potencialmente revolucionária para os proprietários das terras e do gado e, por isso, autora de crime social quando, na verdade, pretendiam apenas manter o modo de vida que acreditavam estar em harmonia com o pampa e com seus abundantes rebanhos. Para os *gauchos*, os benefícios que passaram a ter com o trabalho nas estâncias, tais como moradia, alimentação e salário, não resultaram em alterações na qualidade de suas vidas capazes de superar as vantagens que acreditavam ter no modo de vida anterior, ocorrendo, portanto, inúmeros casos de resistência às mudanças e aos interesses da elite pecuarista, fazendo com que fosse visto negativamente (Cf. REICHEL, Heloisa; GUTFREIND, Ieda. *A região Platina nos séculos XVII e XVIII: a cultura popular*. In: \_\_\_\_\_. *As raízes históricas do Mercosul: a Região Platina colonial*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1996. p. 167-201).

<sup>39</sup> Utilizo aqui a classificação de tais estágios proposta por Josefina Ludmer em seu livro *O gênero gauchesco: um tratado sobre a pátria*. Chapecó: Argos, 2002.

argumenta Josefina Ludmer (2002), o gênero passa a ser utilizado pelos dois setores que disputam a hegemonia (federalistas e unitários), de modo que cada um apela ao *gaucho* a fim de tê-lo como aliado contra o outro. Acirra-se o debate sobre qual o lugar que deve ser ocupado pelo *gaucho*, como usar seu corpo e, por conseguinte, sua voz; quais as leis que devem regulá-lo, a quem deve se subordinar e quem deve educá-lo, discutindo-se o lugar e a função desse homem na distribuição social e o tipo de relações que podem ser estabelecidas entre ele e os outros setores, políticos e letrados. No entanto, tal discussão não se trava em cenários políticos ou jornalísticos, mas no espaço da própria voz *gaucha*, “na construção da voz e seus tons em situações discursivas determinadas, com um tratamento particular de certas matérias significantes como o sujeito, as modalidades de identificação do acontecimento, a colocação em espaço-tempo” (LUDMER, 2002, p.120), fazendo com que as relações entre tom e sentido funcionem como um aparelho de unificação, de inclusão e exclusão, ou seja, funcionem como aparelho de Estado. Como resultado, a função do escritor passa a definir-se conforme a função que deve ser ocupada pelo *gaucho*, ou seja, “à medida que muda a função do gaúcho, muda [também] a do escritor” (p.224).

A voz do *gaucho* será utilizada, ainda segundo Ludmer, predominantemente sobre a variante de dois tons, a saber, o lamento e o desafio, mas de maneira que sejam sempre trabalhados sob a perspectiva que convém a uma determinada elite. Assim, *Martín Fierro* parece ser um bom exemplo de tal aspecto, eis que nele se encontram ambos os tons: o desafio, em *A ida*, e o lamento, em *A volta*. Nessa última, a voz do *gaucho* é utilizada como defesa paternalista e liberal-democrática do *gaucho*, sendo também empregada em defesa dos interesses dos fazendeiros que desejavam proteger sua mão-de-obra contra os recrutamentos indiscriminados. Por outro lado, na primeira, a violência da voz popular – dirigida ao inimigo comum (no caso, as demais minorias nacionais), e associada com o princípio escrito que lhe dá sentido – fica disciplinada e civilizada, tornando-se paixão permitida e lícita, constituindo o uso da violência legítima. Assim,

a posição do desafio em *A ida* (sempre dirigido a iguais ou para baixo) diz que a dinâmica da identidade e da diferença se resolve, no código oral, na equação diferença = negatividade. Frente à mulher negra e ao homem negro emergem sexismo e racismo como ‘naturais’(assim como frente aos imigrantes surgiu a ‘natural’ xenofobia).

[...] Diante da mulher e do ex-escravo ou do que vem de outra parte, o matreiro assume seus valores de liberdade e virilidade. E dirige a seus diferentes a mesma



degradação e despojo que ele mesmo recebeu dos que o condenam por sua diferença. Os excluídos reiteram as estratégias de exclusão [...].

[...] A lógica da identidade do *gaucho* emerge, diante de uma margem mais baixa, como lógica do racismo e do sexismo. Na cadeia de definições e desafios de *A ida* pôde fundar-se um nacionalismo racista, sexista e xenófobo. O clássico não apenas deu a biografia oral e o texto da justiça e os tons da pátria, signos do argentino, mas também fundiu os desafios do matreiro com a razão dos não cidadãos, os excluídos da liberdade, da igualdade e fraternidade. (LUDMER, 2002, p.180-181).

Desse modo, em *A ida*, temos as vozes e os códigos que precisaram ser silenciados (leia-se vozes e códigos das minorias), por serem vozes inversas às do nascimento da pátria, a fim de que o Estado pudesse constituir-se. Silenciadas essas vozes, pode-se passar ao didatismo, utilizando o texto escrito com o objetivo de inculcar na população o seu reconhecimento através de uma identidade que incorpora os valores convenientes ao Estado. Portanto, o lamento existente em *A volta* pode ser lido como “o grande texto didático da literatura argentina” (p.275), no qual se encontra um espaço de conversa e correção, de conselhos e instruções em que se ouve a voz daqueles que estiveram em algum tipo de aparelho disciplinar (exílio, cárcere, exército), prometendo por fim uma correção.<sup>40</sup> Então, pela primeira vez, a voz do *gaucho* pode ser ouvida em um texto literário porque moldada aos valores nacionais. Assimilado à lei e à ordem progressista, o *gaucho* deixa de ser paria social para converter-se em espécie de herói nacional. Os tons da voz *gaucha*, definidos por Josefina Ludmer como desafio e lamento, centram-se, agora, apenas sobre o segundo termo. Mas isso não significa que a dicotomia campo *versus* cidade termine por aqui.

Cabe considerarmos que, no início do século XX, a Argentina e, principalmente, Buenos Aires, sofre uma espécie de *avalanche* imigratória, vindo a ser classificada como a segunda nação mundial que mais recebeu imigrantes europeus entre a metade do século XIX e meados do século XX. Esse fato, sem dúvida, contribui para a ocorrência de uma urbanização cada vez maior e de mudanças em ritmo acelerado. No entanto, como argumenta Beatriz Sarlo (2003, p.31),

---

<sup>40</sup> A esse respeito torna-se um grande exemplo os conselhos dados por Martín Ferro a seus filhos e ao filho de Cruz, nos quais percebemos claramente a apologia aos valores burgueses: “trabajar es la ley”, “respetar a la gente”, “los hermanos sean unidos” (enfatizando o valor da família), “el hombre de razón no roba jamás un cobre, pues no es vergüenza ser pobre y es vergüenza ser ladrón”, “el hombre no mate al hombre ni pelee por fantasia”, “el trago [es] el peor enemigo del hombre”, “debe el gaucho tener casa, escuela, iglesia y derechos” (In: *Martín Fierro*. Madrid: Edimat Libros, 2003. p. 277-283).

quando mudanças aceleradas na sociedade suscitam sentimentos de incerteza, muitas vezes não totalmente verbalizados ou resistentes a integrar discursos explícitos [...]; [quando] frente a transformações que alteram relações sociais e econômicas, mas também perfis urbanos, os planos e as perspectivas da paisagem, as topografias naturais, a cultura costuma elaborar estratégias simbólicas e de representação que, convertidas em tópico, tem merecido o nome de ‘idade dourada’. Uma velha ordem recordada ou fantasiada é reconstruída pela memória como passado. Contra este horizonte coloca-se e avalia-se o presente.

Tal conjuntura faz com que a política do lamento vigore na literatura argentina, eis que a mesma se constitui em instrumento adotado por uma sociedade, ao deparar-se com um passado “cuja desapareção é vivida como irremediável” (SARLO, 2003, p.32). Idealiza-se, então, um passado que abarcaria as características de uma sociedade mais integrada, justa e solidária, restituindo, segundo Sarlo, no plano do simbólico, uma ordem considerada mais justa, mesmo que a mesma jamais tenha existido objetivamente, convertendo-se antes em uma espécie de resposta frente às mudanças do que, propriamente, em uma memória do passado. No entanto, se o que pode ser designado como a “idade dourada campesina” não passa de uma reconstrução imaginativa do passado, ela pode ser cotejada com a realidade efetiva tanto do presente como do passado, cuja desapareção se lamenta. Aceitando-se a hipótese de que um tema emerge quando uma ordem está em processo de ser substituída por outra, a idade dourada não se limita apenas a lamentar o passado perdido, mas atua também como crítica à nova ordem estabelecida. No interior do tema, acaba-se produzindo uma espécie de combate de valores pertencentes a dois grandes espaços que são, na verdade, mais simbólicos do que reais. Trata-se, pois, do campo e da cidade, que continuam a ser abordados como pares excludentes aos quais correspondem os gêneros discursivos (o pastoril frente ao realismo urbano, por exemplo). E, ainda que adote o primeiro termo como cenário preferencial, a “idade dourada” não necessariamente adota todas as estratégias textuais desse cenário campesino, a exemplo do romance *Don Segundo Sombra*, do argentino Ricardo Güiraldes, no qual o tema do campo é abordado por meio de recursos da modernidade literária, no caso, poesia francesa, simbolismo e pós-simbolismo.

Feçam-se os olhos para a realidade contemporânea daqueles que escrevem e idealizam o universo campeiro, olvidando-se, convenientemente, que o campo já não era demograficamente homogêneo, pois convertia-se cada vez mais em um espaço de mesclas étnicas e culturais, no qual competiam os saberes e desenvolviam-se os reflexos da desconfiança. Por conseguinte, também a paisagem modificava-se: extensões de até 200 hectares cultivados, pampa pecuarista,

chácara temporária e estância permanente (SARLO, 2003). Escrevia-se, pois, o que se acreditava que a sociedade argentina esperava ler, ou seja, o campo quase paradisíaco, sinônimo de certezas e seguranças, opõe-se à cidade violenta, desumana e desconhecida. Os conflitos e problemas encontram-se todos nesse último cenário, pois a utopia campesina necessita de personagens reconciliados. O mito *gaucho*, nas versões narrativas modernas, acaba por tranquilizar as inquietudes de um país, conciliando a literatura europeia como modelo estilístico e a tradição *gaucha* apresentada como opção frente a uma sociedade transformada (tanto na campanha em fase de modernização capitalista, na qual os valores tradicionais entraram em processo de extinção, quanto na cidade cosmopolita). O tema acaba servindo, também, para realizar uma apologia a valores morais, tais como a ética da hombridade, das lealdades primárias, da solidariedade e da coragem física; em suma, dos valores que supostamente faltariam aos habitantes da cidade moderna (SARLO, 2003, p.32-42).

A construção de uma identidade argentina que se quer homogênea necessita ainda do outro para tentar reconhecer-se, sendo que esse *outro* sempre traz consigo o rastro da *barbárie* que ameaça a integridade do *eu civilizado*. Assim, no século XIX a identidade busca construir-se, primeiramente, na oposição homem urbano *versus gaucho*, a exemplo de Sarmiento que via neste último a barbárie. Em seguida, a oposição predominante passa a ser *gaucho versus* indígena, a exemplo de Hernández que vê neste último o seu outro a ser combatido mais veementemente. Ocorre então, como vimos, uma espécie de assimilação na qual o *gaucho*, antes bárbaro, a partir do recurso literário do lamento, pode ser convertido em guerreiro civilizado, o qual, aceitando a lei do Estado, atua em nome da pátria e encarna os mais altos valores morais. Mas agora, já no século XX, onde o homem do campo pode encontrar o seu *outro* se as populações indígenas praticamente desapareceram? Onde, também, o homem urbano pode encontrar o seu outro, se o *gaucho* que antes representava tal papel fora adotado como símbolo nacional, havendo também sido incorporado à modernização, passando a existir apenas no imaginário literário? Cabe, então, apenas aos imigrantes representarem o *outro* da história.

Justifica-se aí a escolha do pampa como espaço definidor de uma identidade, já que aos imigrantes sempre lhes faltaria o vínculo com a terra. Logo, “a idéia romântica de que na terra guardam-se os valores verdadeiros dos povos e de que estes valores são inapeláveis por serem ‘naturais’ está na base da canonização do *gaucho*” (MONTALDO, 2004, p.155). Assim, deparamo-nos com uma inversão de valores entre os intelectuais argentinos, que se, em meados

do século XIX, a exemplo de Sarmiento, passam a apregoar a necessidade da “importação” de imigrantes europeus a fim de que atuassem como elemento civilizador e desenvolvimentista do país, ao depararem-se com a avalanche imigratória que passa a ocorrer mais fortemente a partir das últimas décadas do referido século, temem perder seus privilégios e passam, portanto, a difundir, através dos textos naturalistas de pretensão cientificista, a imagem do imigrante como um ser social, cultural e geneticamente inferior. O imigrante, antes tão ovacionado, ao estabelecer-se em território argentino, passa a reivindicar direitos, justiça social e democracia, constituindo-se, portanto, em uma ameaça à ordem e ao *status quo* vigente, frustrando, assim, todas as expectativas a ele relacionadas. Some-se a isso a constatação de que o país apresentava uma integração social deficiente devido à grande expansão de seu território pouco povoado, à escassez de meios de comunicação e à falta de um passado comum a grande massa da população imigrante, surgindo, então, a necessidade de se criar um conjunto de identificações coletivas que pudesse abarcar toda a população sob o conceito de “nação argentina”.

Essas são, basicamente, as condições que ensejam o surgimento do primeiro nacionalismo argentino, o qual possui como marco a comemoração do centenário da independência argentina, em 1910, e tem em Ricardo Rojas, Manuel Galvéz e Leopoldo Lugones seus maiores expoentes. O telurismo, que passa a ser defendido pela intelectualidade, ressuscita o *gaucho*, até então vilipendiado pela oligarquia, transformando-o em um símbolo de virtudes nativas e de patriotismo. Destarte, nos discursos resultantes desse nacionalismo, não haverá espaço para elementos considerados marginais, tais como o *compadrito* e o imigrante.<sup>41</sup>

No entanto, é justamente com esse cenário cultural, e porque não dizer, também, político, que Jorge Luis Borges, há pouco vindo da Europa, onde residira durante toda sua adolescência, se depara. Arrisca-mo-nos a dizer que provavelmente esse seja um dos fatores determinantes a orientar as interpretações críticas, um tanto reducionistas, que costumam ser realizadas acerca dos contos de temática local /regional em Borges, principalmente aqueles em que predomina certo exercício estilístico a partir da linguagem coloquial do arrabalde. Parece que tudo está a apontar para a real existência de um Borges cuja primeira fase possa ser classificada como nacionalista, em oposição a uma fase cosmopolita que viria a surgir na década subsequente. No entanto,

---

<sup>41</sup> Para um estudo mais aprofundado sobre o tema, consulte-se OLEA FRANCO, Rafael. *El otro Borges. El primer Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 1993; e VILLANUEVA, María Gaciela. En busca de una definición de la identidad nacional Argentina (1880-1910); *Río de la Plata. Actas del Sexto Congreso Internacional del CELCIRP*. New York: Fordham University, 1998, n. 20-21. p. 143-154.

embora se utilize de matéria local, Borges não está discutindo o estabelecimento de uma identidade para o povo argentino, mas sim uma identidade híbrida e rica, ultrapassando o local e atingindo o universal. Cabe discutirmos, agora, como Borges se insere nessa tradição de oposições dicotômicas, restringindo-nos, para tanto, à questão temática.

### **3.2 A temática local em Borges: uma releitura da tradição.**

Como foi possível observar a partir do breve percurso argumentativo acima realizado, a literatura argentina vinha se estabelecendo sobre a existência de uma dicotomia civilização *versus* barbárie. Tal dicotomia fazia com que cada um dos pólos reclamasse para si sua condição de centro, estabelecendo um discurso *sobre* a fronteira (entre o eu e o outro), mas nunca um discurso *na* fronteira – o que nos permitiria ultrapassar o local para atingir o universal, visto que, justamente por sua condição de *entre-lugar* no qual se estabelecem contatos e trocas, a fronteira lê-se como *locus* híbrido.

Se adotarmos a maneira de pensar a fronteira proposta por Sandra Pesavento (2002), deparamo-nos com um conceito impregnado de mobilidade, que proporciona o surgimento de algo novo e diferente, mas que se faz ambivalente uma vez que, sendo trânsito, comporta dois estados de ser. Concomitantemente, ela também se faz ambígua, ao trazer consigo uma promessa de superação no tempo e na possibilidade de ser um outro, de ser um terceiro que transcende o localismo pela perda de sua territorialidade – o que nos permite atingir o valor universal da fronteira.

Mobilizamos esse conceito por acreditar ser ele o que melhor define a proposta borgeana ao trabalhar com a temática local, principalmente no que concerne aos contos que constituem parte do *corpus* de análise deste trabalho. Note-se que, na contramão da relação binarista, hierarquizante e excludente estabelecida pela lógica nacionalista, na qual um termo opõe-se ao outro, a obra de Jorge Luis Borges estabelece justamente um discurso de fronteiras. Muitos são os exemplos nos quais o escritor nos apresenta a falácia da crença em uma identidade e expressão literária *puras*, que suplantem as diferenças e neguem os cruzamentos culturais que sustentam a verdadeira identidade latino-americana: a de seres fronteiriços que possuem a liberdade de

transitar entre o que é próprio e o que é alheio. Tanto é assim que Borges utiliza um texto considerado símbolo da identidade argentina a fim de demonstrar o quão heterogêneo ele o é. Trata-se da obra *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, aclamada por Lugones como um dos símbolos da gauchesca argentina, que, segundo Borges, ao ser comparada com as obras da tradição gauchesca, evidencia muitas diferenças, uma vez que a primeira é pródiga em metáforas de uma espécie que nada tem a ver com a fala do campo, e sim com as metáforas dos cenáculos de *Montmartre*. No que concerne ao enredo, é fácil comprovar nele a influência de Kipling, cuja ação se situa na Índia e que foi escrito sob influência de *Huckleberry Finn*, de Mark Twain. No entanto, o escritor afirma que, ao fazer essa observação não quer

diminuir o valor de *Don Segundo Sombra*; ao contrário, [quer] ressaltar que para que nós tivéssemos esse livro foi necessário que Güiraldes recordasse a técnica poética dos cenáculos franceses de seu tempo, e a obra de Kipling que lera há muitos anos; ou seja, Kipling, e Mark Twain, e as metáforas dos poetas franceses foram necessários para esse livro argentino, para esse livro que não é menos argentino [...] por ter aceitado essas influências. (BORGES, 2001g, p.292-293).

Nossa opção em citar a passagem acima, a fim de exemplificar a consciência do escritor acerca da hibridizadora constituinte tanto de uma identidade quanto de uma literatura nacional, pode vir a ser contestada por aqueles que insistem em dividir a obra de Borges em fases completamente opostas (a primeira nacional e a segunda cosmopolita – esta rechaçando completamente a primeira). Isso se deve ao fato de a citação fazer parte do ensaio *El escritor argentino y la tradición*, de 1951 (embora, ao editarem-se as *Obras Completas*, tenha sido incluído junto aos textos que formam o livro *Discusión*, de 1932), época em que o escritor, supostamente, já havia abandonado a posição dita nacionalista, tendo, inclusive, elaborado algumas críticas frente a alguns posicionamentos adotados em sua juventude. No entanto esse argumento encontrado no fragmento supracitado encontra-se vívido em todos os momentos de sua produção, servindo como prova de que a adoção de uma temática local não condena um texto apenas à realidade do sistema que o produziu, podendo perfeitamente torná-lo universalmente significativo. A temática local, então, não é prova do quão nacional possa ser um determinado texto.

O nacional, para Borges, estará na fronteira, eis que, ao produzir sua ficção, também busca dar voz a personagens que não reclamam a posição de centro, mas que se caracterizam

justamente por serem seres fronteiriços que abolem a oposição entre civilização e barbárie, cidade e pampa, o *eu* e o *outro*, para representarem a impossibilidade de uma identidade una e homogênea. Aponta-se, desse modo, para uma identidade movente que não pode ser caracterizada por relações que se estabelecem por meio do conetivo “*ou*”, pois este exprime a incompatibilidade dos conceitos envolvidos. A identidade do ser fronteiriço passa, então, a ser caracterizada por relações que se estabelecem através do conetivo “*e*”, que não mais exclui, mas indica uma relação de adição e complementação. Instaure-se, assim, uma nova lógica na qual o *eu* é já, também, o *outro*. Por isso, Borges escolhe como símbolo dessa condição fronteiriça não mais o *gaucho* e o pampa argentino; tampouco escolhe o homem “civilizado” da cidade, mas sim o homem dos arrabaldes de Buenos Aires, o “*orillero*” do sul que não pertence nem ao campo nem à cidade e, exatamente por sua condição de não pertencimento, consegue transitar entre o civilizado e o bárbaro, constituindo-se em um ser híbrido por excelência.

Assim, tanto ao discutir a questão do idioma (a qual será abordada no capítulo subsequente), quanto ao dar voz às minorias, Borges reconhece o sincretismo cultural de seu país; a tensão existente entre espaço nacional e espaço europeu, rompendo com a possibilidade de uma identidade nacional originária. Opta, pois, por escrever uma literatura não mais *da* fronteira, mas *na* fronteira, no limite, na margem do híbrido – o que lhe permite não ser devedor de um discurso nacionalista e, tampouco, de um discurso de dependência cultural européia. Escrevendo *na* fronteira, alimenta-se das diferenças, possibilitando o surgimento de algo novo; escrevendo *na* fronteira, assume sua condição de latino-americano, afinal “não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética entre o não ser e o ser outro” (GOMES apud SANTIAGO, 1978).

Portanto, para Borges, escrever *na* fronteira é traduzir: implica um movimento de leitura e interpretação do que é próprio e do que é alheio; implica um contínuo movimento de retorno ao outro e ao seu insólito, havendo também contínuos movimentos de retorno sobre o seu “eu”, caracterizando um trânsito em que ocorrem reconfigurações: a cada movimento de retorno, as impressões e percepções de cada passagem não são apagadas, mas sim superpostas. Não obstante, podemos nos valer da posição assumida por Jacques Derrida (1999, p.62), quem, ao ser interrogado se acreditava que seus textos traduzidos diziam o mesmo que os textos franceses, afirmou que os textos traduzidos nunca dizem as mesmas coisas que os textos originais, pois

sempre ocorre algo de novo; o paradoxo da tradução, então, seria o fato de que um texto traduzido chega à outra coisa, mas outra coisa que está em relação consigo mesma. E poderíamos, por extensão, acrescentar que o paradoxo de uma escrita realizada *na* fronteira é criar algo novo (transcendendo, assim, o local e logrando atingir o universal), mas que, ao mesmo tempo, não exclui o lugar de origem, o qual é sempre revisto, reinventado e renovado – pois é preciso realizar uma travessia em direção à estranheza do outro. Assim, quanto maior a estranheza, maior é a consciência da alteridade e, por conseguinte, maior a certeza de que ela não está apenas no outro, mas também em nós mesmos. Ao assumir a margem como *locus* de enunciação, Borges age como quem reconhece que essa condição privilegiada permite “descobrir as suas incoerências e os seus abismos, em suma, as suas ‘estranhezas’, [...] a questão volta a se colocar: não mais a da acolhida do estrangeiro no interior de um sistema que o anula, mas a da coabitação desses estrangeiros que todos nós reconhecemos ser” (KRISTEVA, 1994, p.10).

Os contos que aqui mais nos interessam devido às questões tradutórias envolvidas nesse estudo, possuem como cenário o subúrbio de Buenos Aires e podem ser tomados como exemplo desse espaço fronteiro utilizado para traduzir (no sentido de releitura e recriação) uma tradição nacional que acaba atingindo foros de universalidade. As *orillas* conformam-se como local ambíguo no qual se apagam os limites entre os campos que circundam a cidade e as primeiras casas, localizando-se ao sul da metrópole. Para Borges (2001h, p.112), “o termo *las orillas* ajusta-se com sobrenatural precisão a esses pontais escassos, em que a terra assume a indeterminação do mar”, havendo, no poente, becos empoeirados e uma brisa quase confidencial que inaugurava mal e mal o pampa, chegando-se então ao Arroio Maldonado. O rio é apontado como a fronteira que há décadas estabelecia o início do mundo feito de “relinchos e crinas e pasto doce”, mas que agora se tornara território de arrabaldeiros, de uma comunidade gringo-crioula na qual predominavam os galpões de zinco – chamados de salões –, o tango, e onde um *compadrito* sempre amanhecia morto com uma punhalada. Os subúrbios portenhos assumiam, assim, um caráter provisório oriundo “da dupla gravitação da planície chacareira ou eqüestre e da rua de sobrados”.

No conto que transita entre o real e o fantástico intitulado *O Sul*, o escritor brinda-nos com outra definição dessa fronteira: “Ninguém ignora que o Sul começa do outro lado da rua Rivadavia. Dahlmann costumava repetir que isso não é uma convenção e que quem atravessa essa rua entra num mundo mais antigo e mais duro” (2001i, p.586). Dahlmann é personagem



emblemática, pois, embora viva na cidade, apresenta a ambivalência fronteiriça que congrega dois estados de ser: a descendência de um avô paterno culto, europeu, pastor evangélico e, portanto, homem da “civilização”; e a descendência de um avô materno que morrera lutando com os índios pela conquista do território – homem de “espírito” *gaucho*, portanto (e aqui, qualquer semelhança com a história de vida do autor não é mera coincidência)<sup>42</sup>. Após um difícil período de convalescença em um hospital (fato que ocorre no plano real), havendo estado muito próximo da morte, Dahlmann decide voltar ao *Sul* onde ainda conservava uma estância que fora de seu avô materno, sendo aí morto em um duelo de facas com um *compadrito* (fato que ocorre no plano do fantástico).

Ao final do conto, temos a declaração do narrador de que se Dahlmann “tivesse podido escolher ou sonhar sua morte, esta é a morte que teria escolhido ou sonhado”. Esse conto, portanto, pode ser lido como uma metáfora da situação fronteiriça do homem latino-americano. Note-se que a personagem não aceita passivamente uma identidade urbana – a qual se deve a questões circunstanciais e não a uma escolha. Propõe-se, então, a percorrer o caminho que lhe possibilite construí-la autenticamente, necessitando, para isso, deslocar-se (mesmo que seja no plano do imaginário) até o “Sul” – fronteira entre o eu e o outro, entre o mundo civilizado e o bárbaro, entre as planícies do campo e a cidade. Escolhe a morte nessa fronteira e não na cidade; rechaça a identidade que lhe é dada como certa, estável e livre de conflitos para abraçar a tensão que emana da fronteira e que lhe permite reconhecer-se como uma identidade fragmentada.

A identidade de Dahlmann, assim como a de todo latino-americano, não se conforma no discurso que nos deseja definir como extensão do europeu (representado pelo mundo urbano) e nem com o exotismo de algo que tem a pretensão de se definir como genuinamente nacional (representado pelas planícies do pampa e pelo *gaucho* transformado em herói épico). Ao situar-se na fronteira, nesse *entre-lugar*, acolhe tanto o bárbaro quanto o civilizado, reconhece tanto sua herança européia quanto sua herança indígena, negra, *gaucha*. E essa fronteira deslizante, essa margem que não é um “além” prescrevendo limites, também não é um “fora” que está em

---

<sup>42</sup> Veja-se a genealogia do escritor - avôs paternos: Coronel Francisco Borges Lafinur, cuja morte deu-se em um levantamento militar, e de Francês Haslam Arnett-Fanny, uma inglesa (extremamente culta) emigrada para a Argentina e procedente de uma família metodista; avô materno: Isidoro Acevedo Laprida, famoso por participar nas guerras entre federalistas e unitários. Seu bisavô materno, Isidoro Suárez, havia combatido ao lado de Simon Bolívar, enquanto seu tio-avô, Estanislao Soler, combatera junto ao general San Martín. (Cf. PASCUAL, Arturo M. *El lector de ... Jorge Luis Borges*. Barcelona: Océano Grupo Editorial, 2000).

oposição a um “dentro”, pois “o limite é violentado, rasura-se, perde-se; o próprio e o outro jogam; a perda é o encontro” (SANTIAGO, 1976).

Fizemos referência, primeiramente, a “O Sul” de forma proposital, pois está presente no livro *Ficciones*, cuja publicação se dá em 1944. A objeção que poderia ser feita é de que, aqui, já estaríamos tratando do Borges cosmopolita, oposto aos posicionamentos da primeira fase nacionalista. No entanto o texto vem para comprovar a ineficácia de tal classificação, uma vez que o posicionamento fronteiriço assumido no conto em questão advém do que poderia ser considerada a fase mais nacionalista do escritor. Tomemos como exemplo o conto “Hombre de la Esquina Rosada” que, embora publicado em 1935, naquele que pode ser considerado o primeiro livro de contos do autor, *Historia Universal de la Infamia*, já havia sido publicado, em 1933, na Revista sensacionalista *Crítica*, sob o título de “Hombre de las Orillas”. Esse conto – “Hombre de las Orillas” – nasce, por sua vez, de um texto anterior, “Leyenda Policial”, publicado em 26 de fevereiro de 1927, na Revista *Martín Fierro*, e que, em sua segunda versão, receberá o título de “Hombres Pelearon”, sendo publicado em 1928, no livro *El idioma de los argentinos*. Na verdade o texto é precedido do ensaio “Sentirse en muerte”, juntos compondo um texto maior, intitulado “Dos esquinas”. “Sentirse en muerte” parece ser uma espécie de justificativa da necessidade de Borges em escrever o conto seguinte, no qual temos “una escena y su palabra: palabra ya predicha por mí [Borges], pero no vivida hasta entonces con entera dedicación de mi yo” (BORGES, 1994, p.123). Borges está referindo-se a uma caminhada realizada até a zona limítrofe entre Buenos Aires e o pampa argentino, aos confins do bairro em que vivera, mas que não conhecera de todo:

No quiero significar [...] el barrio mío, el preciso ámbito de la infancia, sino sus todavía misteriosas inmediateces: confín que he poseído entero en palabras y poco en realidad, vecino y mitológico a un tiempo. El revés de lo conocido, su espalda, son para mí esas calles penúltimas, casi tan efectivamente ignoradas como el soterrado cimiento de nuestra casa [...]. La marcha me dejó en una esquina.

[...] Me quedé mirando esa sencillez. Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace veinte años... Conjeturé esa fecha: época reciente en otros países, pero ya remota en este cambiadizo lado del mundo. [...] Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo. (BORGES, 1994, p.124-125).

Percorrer as ruas do arrabalde permite-lhe, também, percorrer os caminhos da imaginação, povoando aquele lugar de histórias e vozes. Nesses caminhos, adentra em outro tempo, não mais

o de sua realidade objetiva e observável, mas um tempo metafísico no qual se encontram a imortalidade e a eternidade. Alcança-se esse tempo através de uma memória imaginada, capaz de arquitetar um “momento verdadero de éxtasis y la insinuación posible de eternidad” (1994, p.126). Esse momento de êxtase e eternidade encontra-se representado no duelo entre dois *compadritos*. Na seqüência da leitura, o leitor agora já se depara com o conto “Hombres Pelearon”. Esse, na verdade, aproxima-se muito mais de um relato do que de um conto, restringindo-se a apenas duas páginas. Utilizando-se do discurso indireto, Borges, narrador, apresenta-nos o *compadrito* da zona sul, chamado Chileno, que, ao saber da fama de um *compadrito* de Palermo, Pedro, “el mentao”, sai à sua caça para desafiá-lo em uma briga de facas, sendo por ele morto. Embora o escritor utilize-se de expressões locais e apresente uma escrita contaminada pela oralidade, aqui ainda não foi dado voz às personagens, sendo Borges quem por elas fala. No entanto, já temos, nesse pequeno texto, todo o material do qual o autor se valerá para a composição de “Hombre de la Esquina Rosada”.

Como já referido, o conto teve sua publicação realizada em 1935, apresentando, porém, como narrador não mais Borges, mas um *compadrito* das *orillas*. É ele quem conta ao escritor e aos outros habitantes mais jovens da região a história de um tempo em que essa fronteira entre a cidade e o pampa era feita de lutas e *guitarras*, sendo que o uso da faca determinava seus heróis. Interessante atentarmos para o fato de que, embora o conto não mencione em que local a história está sendo narrada, o título indica-nos a esquina, local típico da tradição oral e popular e, também, uma espécie de fronteira na qual não apenas as pessoas se cruzam, mas também os discursos e as histórias ali contadas. Assim, o sujeito que se encontra nessa esquina-fronteira assume o papel de tradutor das histórias que ali chegam, lendo-as, interpretando-as e transformando-as em versão própria a fim de levá-las adiante.

Esse narrador, portanto, propõe-se a contar a “verdadeira” história sobre a morte de Francisco Real, *compadrito* mais conhecido como “Curraleiro”. Francisco Real, que detinha o mando dos subúrbios ao norte da cidade, afronta os *compadritos* do sul ao lá chegar com seus companheiros para beber, brigar e matar. O sul era território de um dos mais famosos e valentes *compadritos*: Rosendo Juárez. Mais conhecido como o *Batedor*, Rosendo era respeitado e temido por todos, pois “ninguém ignorava que matara dois”. Mas, para espanto de todos, quando o Curraleiro – que até então não passava de um desconhecido para os sulinos – desafia a coragem de Rosendo, que tinha fama de “cuchillero, y de malo” (2004a, p.333), esse se nega a brigar,

atirando sua faca pela janela do galpão e indo embora. O narrador do conto, que testemunhara os fatos, fica inconformado com a covardia de Rosendo e com o fato de seus homens (dentre os quais o próprio narrador) terem sido incapazes de responder à humilhação infligida pelo Curraleiro. Esse é misteriosamente assassinado e, ao final do conto, o narrador revela, de maneira indireta, que fora ele o assassino a restaurar a valentia dos homens do Sul, após a vergonha da desistência de Rosendo: “Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre” (2004a, p.336).

O encaminhamento dos fatos permite-nos observar que o Curraleiro, apesar de haver sido esfaqueado longe do salão de baile, a ele retorna ainda com vida, podendo, pois, ter apontado o seu assassino que ali se encontrava, a fim de que seus companheiros lhe vingassem a morte. Mas, então, por que não o fez? O motivo talvez se encontre no narrador. Lembremo-nos de que ele é o “homem da esquina”, e as atitudes e falas das personagens nos são reveladas através da sua voz, por sua tradução dos fatos, possivelmente adequada aos seus interesses.

Surpreendentemente, trinta e cinco anos mais tarde, na obra *El informe de brodie*, encontraremos o conto “Historia de Rosendo Juárez”, o qual nada mais é do que a versão de Rosendo, o *Batedor*, que não aceitara lutar com o Curraleiro. Nesse conto, encontramos dois narradores: um é a personagem Borges, que tem mencionada sua profissão de escrever ficções e que não participa da história contada; o outro é o próprio Rosendo, o qual, muitos anos depois, encontra-se com Borges em um antigo armazém ( tendo sido transformado, quando do tempo da narração, em um bar) para contar sua história:

Usted no me conoce más que de mentas, pero usted me es conocido, señor. Soy Rosendo Juárez. El finado Paredes le habrá hablado de mí. El viejo tenía sus cosas; le gustaba mentir, no para engañar, sino para divertir a la gente. Ahora que no tenemos nada que hacer, le voy a contar lo que de veras ocurrió aquella noche. La noche en que lo mataron al Corralero. Usted, señor, ha puesto el sucedido en una novela, que yo no estoy capacitado para apreciar, pero quiero que sepa la verdad sobre esos infundios. (BORGES, 2004b, p.410)

Rosendo passa a ser o narrador da história e, reconhecendo Borges como um escritor que havia “puesto el sucedido en una novela”, preocupa-se em dar a sua versão dos fatos, em apresentar a sua verdade. No entanto, é interessante notar que Borges não ficou sabendo da história através de Nicolas Paredes - que é mencionado pelo narrador do conto anterior como um

dos *chefes* de Rosendo –, mas pelo narrador e matador de Francisco Real, cuja identidade ignoramos. Logicamente que esse fato não impediria que Borges também houvesse conversado com Dom Nicolas, tendo dele recebido mais uma versão da história. Isso indica que também podemos vir a desconfiar da versão da história dada pelo próprio Borges, pois escrevera “infundios” a partir do que o *compadrito* que matara Francisco ou do que o cacique político da região, Dom Nicolas, contara-lhe, sem haver investigado o fato suficientemente antes de *traduzi-lo* em seu conto.

Rosendo ignora, porém, que a sua versão dos fatos também pode não ser a verdadeira, uma vez que cada um conta a “verdade” da maneira que lhe convém. Na versão dada por Rosendo, ele não havia se negado ao desafio de luta proposto pelo Curraleiro por covardia ou por se sentir ameaçado pelo homem que tinha a coragem de desafiá-lo. Nega-se a lutar simplesmente porque se vê refletido em Francisco como em um espelho, decidindo que não valia a pena seguir aquela vida de mortes e brigas: “Sucedió entonces lo que nadie quiere entender. En ese botarate provocador me vi como en un espejo y me dio vergüenza. No sentí miedo; acaso de haberlo sentido, salgo a pelear”(2004b, p.410). A versão de Rosendo inverte os papéis: segundo ele, a coragem estava em deixar a vida que levava, não se importando com o que os outros viessem a pensar dessa atitude, ao passo que o covarde da história seria o *compadrito* narrador de “Homens da Esquina Rosada”, uma vez que teria matado Francisco Real à traição.

Note-se que, se no conto anterior o local no qual os fatos estavam sendo narrados a Borges era uma esquina, em “História de Rosendo Juarez” esse local é um armazém – apresentando funções semelhantes às da esquina –, constituindo-se em espaço da tradição oral, *locus* de entrecruzamento de diferentes histórias e opiniões – fronteira, portanto, de onde Borges traduz diferentes vozes. Essa fronteira constituída de oralidade “democratiza o sujeito de história e cultura no sentido de fornecer um foro público onde pessoas, que em outras circunstâncias estariam silenciadas, podem falar” (HIMSTEAD, 2000, p.265). Por isso, ao elaborar seus contos, Borges coloca-se na fronteira, posição que lhe permite traduzir histórias alheias – princípio, aliás, que irá reger sua poética de composição do início ao fim.

Portanto, na concepção de Borges, a tradição argentina não está nem em Sarmiento nem em Hernández; não está na cidade (relacionada à identificação com a Europa) nem no pampa (relacionado com o exotismo do que se busca como tipicamente nacional); não está na civilização nem na barbárie. A tradição argentina estabelece-se na fronteira entre esses dois mundos: a

cultura crioula ligada às tradições urbanas, letradas e européias. Como nos lembra Beatriz Sarlo (1998), nenhuma das duas pode ser repelida ou abolida por completo: nenhuma deve ser destacada a ponto de abolir a outra. Mas sua coexistência resulta, invariavelmente, não em um equilíbrio de simetria clássica, e sim em uma dinâmica de conflito.

Por isso os contos de temática local, cujas personagens são homens marginais, *compadritos* que intercalam cultura oral e cultura escrita, ou ainda oriundas da tradução feita de personagens alheias e canônicas, como Fierro, Cruz e o Moreno (ver item 2.2), são emblemáticos na obra borgeana. Neles os pólos das relações dicotômicas que sempre sustentaram a defesa de uma identidade nacional fundem-se: a identidade encontra-se em constante migração entre o eu e o outro, possibilitando, assim, que se escute a voz das diferenças. Afinal, não somos um eu em oposição a um outro: somos o eu e o outro, nós e os outros, civilizados e bárbaros cujo pertencimento não pode ser delimitado. Em “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz” e “O Fim”, as personagens convertem-se em seres fronteiriços, assim como nos contos que se passam nos subúrbios, nos quais as personagens não podem ser definidas nem como *gauchos* nem como homens urbanos, e cujo *locus* de enunciação também se faz fronteiro (o arrabalde: fronteira entre campo e cidade e, mais especificamente, a esquina e o armazém). Nessa fronteira, as histórias interpelam-se, cruzam-se, e definem diferentes versões para o mesmo fato, diferentes identidades para um mesmo sujeito: lembremo-nos de que, em um dos contos, Rosendo Juárez é o covarde, enquanto o narrador é o valentão que teve coragem de matar Francisco Real, ao passo que, em outro, o assassino é identificado como covarde por haver matado à traição, enquanto Rosendo é o homem de coragem por decidir largar aquela vida. Nesses contos, pois, Borges ouve e dá voz às muitas versões de um mesmo fato, às muitas faces de uma mesma identidade, pois “o arrabal é muito contraste para que sua voz não mude nunca” (BORGES, 1994, p.137).

Abolem-se, assim, as hierarquias e reconhece-se a hibridez que constitui qualquer sujeito e qualquer discurso. Assumindo seu papel de tradutor de histórias alheias, não interessa a Borges a verdadeira versão dos fatos, mas a possibilidade que esses fornecem para a construção de algo novo: sua narrativa e, por extensão, sua identidade de escritor latino-americano, também fronteiro, híbrido e, por isso mesmo, incapaz da pretensão a uma identidade homogênea e a identificação de qualquer origem. Afinal, traduzir histórias, estabelecendo sobre elas diferentes leituras, é estabelecer, também, outra maneira de ler a si mesmo.

Assumir a condição de fronteira, de *entre-lugar*<sup>43</sup>, é, não obstante, a posição mediadora ocupada frente a diferentes culturas. Contudo, faz-se importante salientar que a adoção dessa posição não significa o abandono da consciência nacional. Esta não se confunde com o nacionalismo e é a única maneira de estabelecermos uma reflexão que alcance uma dimensão universal onde,

o espaço-nação antinacionalista e ambivalente torne-se o cruzamento de caminhos para uma nova cultura transnacional. O ‘outro’ não está nunca fora ou mais além de nós; emerge necessariamente no discurso cultural, quando pensamos que falamos mais intimamente e autóctonamente ‘entre nós’ (BHABHA, 2000, p.216).

Note-se, também, que um conto iniciado na década de 1920 (“Hombres Pelearon”) é trabalhado estilística e tematicamente na década de 1930 (“Hombre de la Esquina Rosada”), e acaba sendo retomado na década de 1970 (“Historia de Rosendo Juarez”). Permanece aí, além da temática *orillera*, o tom oral/coloquial da linguagem – o que nos permite contestar a justificativa de que a composição dos dois primeiros textos deve-se aos arroubos nacionalistas da primeira fase do escritor. Mas deixemos momentaneamente de lado a questão da linguagem – visto que a ela dedicaremos o próximo subcapítulo –, para nos atermos ainda à temática. Embora “Historia de Rosendo Juarez” seja o único conto do livro *El informe de brodie* no qual ainda prevalece uma linguagem com traços coloquiais, nele predominam histórias de *compadritos*. O mais interessante é que, mesmo nos poucos contos que se diferem quanto à época, ao cenário e às personagens, subjaz o mesmo argumento: o duelo<sup>44</sup>. E, na verdade, se fizermos uma análise da obra borgeana, veremos que o argumento do duelo, da luta e do enfrentamento nunca deixou de estar presente em seus textos, eis que assim concebia não só a vida, mas, também, a literatura:

<sup>43</sup> Expressão cunhada pelo crítico brasileiro Silviano Santiago, a fim de designar a condição fronteira da literatura latino-americana. A esse respeito ver: O Entre-Lugar do Discurso Latino-americano. In: SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.11-28.

<sup>44</sup> O duelo como uma profícua metáfora para os desafios da criação literária também aparece no pai da poesia moderna, Charles Baudelaire (1821-1867). Veja-se, por exemplo, a primeira estrofe de seu poema “O sol” (In: *As flores do mal*): “Pois ao longo da viela em que, pelas mansardas, / Persianas fazem véu às luxúrias bastardas, / Quando o sol reverbera, imponente e inimigo, / Sobre a cidade e o campo e sobre o teto e o trigo, / **Eu ponho-me a treinar em minha estranha esgrima**, / Farejando por tudo os acasos da rima, / Numa frase a tombar como diante de obstáculos, / Ou topando algum verso há muito em nossos cálculos. [...]” [grifos n ossos]. Disponível em <<http://br.geocities.com/edterranova/baudelapoesias2.htm>>. Acesso em 12 nov. 2008.

[...] en el cruce de espadas – reales o metafóricas, hechas de acero o de palabras – Borges encuentra el prototipo del *momento significativo*, ese acontecimiento puntual, decisivo, que define el sentido de una vida de una vez y para siempre.[...] Puede ser un momento arbitrario y perplejo, incluso insensato, como el duelo que Dahlmann, que nunca tuvo un cuchillo en la mano, sale a pelear en la llanura, pero apenas despunta, su carácter caprichoso se vuelve una fatalidad y el acontecimiento se impone, inapelable, como una necesidad o un destino. Puede que el duelo, para Dahlmann, no tenga sentido; pero el duelo *da* sentido: introduce un principio de orden donde sólo había caos o automatismo, confiere plenitud a una vida vacía, reorganiza el pasado, saca a la luz (o más bien inventa) las fuerzas secretas que ponían en movimiento, de modo imperceptible, una experiencia.

En ese sentido, la situación ‘duelo’ es sólo un ejemplo de ese tipo de acontecimiento peculiar, genérico, que ordena la literatura de Borges y que parece reunir algunas propiedades específicas. Implica, en principio, alguna clase de relación dual, el encuentro o el enfrentamiento con otro; plantea una situación que es al mismo tiempo única y convencional: única, porque el acontecimiento singulariza *una* vida, pero convencional porque la situación supone un código, un conjunto de reglas, protocolos y maneras que pertenecen a una tradición, u que inscriben esa vida particular en una serie infinita de destinos análogos [...].

[...] El duelo es para Borges el modelo mismo de la ficción: una situación narrativa que articula de una manera particular la relación entre la literatura y la vida. Porque la ficción según Borges es precisamente eso: lo que suspende la vida, lo que *saca* la vida. Una vida *fuera* de la vida, *otra* vida en la vida, cuya legalidad interrumpe por un momento las leyes comunes de la vida (PAULS, 2000, p.41-43, grifos do autor).

Parece-me claro estarmos diante de mais um consistente argumento a favor do universalismo da temática local na obra borgeana e, por conseguinte, dos contos cujas traduções são consideradas neste estudo. Além de serem símbolos de uma literatura e de uma identidade cujo desejo é o de estabelecer-se sobre a fronteira, conforme argumentei anteriormente, tais contos também abarcam a discussão acerca do fazer literário, visto, então como um eterno embate entre autor e leitor, tradição e inovação, precursores e *poetas efebos*<sup>45</sup>. No entanto, tal discussão apresenta-se tanto em contos que corresponderiam ao suposto período nacionalista do escritor quanto em contos elaborados quando da chamada segunda fase, na qual se encontram as temáticas universais expressas em seus contos eruditos e labirínticos. A criação literária como duelo encontra-se, por exemplo, nos aclamados “La muerte y la brújula”<sup>46</sup> e “El jardín de

<sup>45</sup> Utilizo-me, aqui, do termo empregado por Harold Bloom em *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

<sup>46</sup> Conto publicado no livro *Artifícios*, em 1944. Rosemary Arrojo realiza interessante estudo acerca desse conto no qual ocorre um encontro entre um detetive-leitor sofisticado e metódico e um assassino-autor violento, construtor de labirintos. Ver: ARROJO, R. Borges e a maldição de Babel: escritura, interpretação e conflito. In: SCHWARTZ, Jorge (org). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.



senderos que se bifurcan”<sup>47</sup> – vistos pela crítica como símbolos da intelectualidade e da complexidade borgeana – mas, também, no regionalismo de “El Sur”<sup>48</sup> e “El Encuentro” bem como na discussão das possíveis versões para um mesmo fato encontrada em “Hombre de la Esquina Rosada” e “Historia de Rosendo Juarez”.

Verifica-se, então, que a discussão de questões universais perpassa toda a obra de Borges. E, para aqueles que insistem em ver como menores os contos de temática regional, por não condizerem com a imagem do escritor que fora canonizada mundialmente, o próprio encarrega-se de fazer uma advertência ao prologar *El informe de Brodie*, livro no qual justamente essa temática se faz predominante: “[...] No me atrevo a afirmar que son sencillos [os contos]; no hay en la tierra una sola página, una sola palabra, que lo sea, ya que todas postulan el universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad”.<sup>49</sup>

Tentemos, pois, retomar momentaneamente o cenário cultural predominante em Buenos Aires quando do retorno de Borges à Argentina: a presença do *gaucho* como herói da literatura e, por conseguinte, como símbolo de uma identidade nacional. Argumentamos que, provavelmente, esse contexto teria sido um dos fatores determinantes a orientar as interpretações críticas um tanto reducionistas que costumam ser realizadas acerca dos contos de temática local/regional em Borges, vendo-o como mero continuador de uma tradição literária em busca da definição de uma identidade genuinamente argentina. Tal interpretação seria, portanto, condizente com a classificação do autor em uma suposta primeira fase nacionalista, oposta ao universalismo que viria a adotar anos mais tarde. No entanto, como vimos, essa seria uma leitura reducionista do autor, pois, embora se utilize de matéria local, Borges não está discutindo o estabelecimento de uma identidade uma para o povo argentino, mas sim uma identidade híbrida e rica, ultrapassando o local e atingindo o universal.

No entanto a breve apresentação acerca dos últimos cem anos da literatura argentina (ver item 3.1) não parece ser o bastante para explicar o porquê de a crítica geralmente enquadrar a produção borgeana de temática local e de trabalho sobre a linguagem oral como símbolo de uma primeira fase nacionalista. Há de se considerar o fato de que, ao mesmo tempo em que o público leitor argentino da década de 1920 tem em suas mãos *Don Segundo Sombra*, toda a América Latina e, como não poderia deixar de ser, Buenos Aires, vive a efervescência cultural e a

<sup>47</sup> Conto publicado no livro *Ficciones*, em 1944.

<sup>48</sup> Conto publicado no livro *Artifícios*.

<sup>49</sup> El informe de Brodie. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2004. v. 2, p.399.

polêmica das vanguardas européias que aqui chegam. Os vários *-ismos* parecem se dividir entre impulsos nacionalistas e cosmopolitas, e, embora sob a égide do *novo*, as discussões continuam a girar em torno do tópico *identidade*. Responsável pela divulgação de um desses *-ismos* no país é o próprio Borges, trazendo consigo, da Espanha, o Ultraísmo – movimento cuja proposta estava na renovação estética da poesia através, principalmente, do emprego de metáforas.

Conforme Jorge Schwartz (1995), uma das dimensões utópicas da vanguarda, especialmente no Brasil, na Argentina e no Peru dos anos 1920, foi a possibilidade de pensar uma nova linguagem ou a tentativa de renovar as linguagens já existentes. Estando Borges nesse contexto, trabalhando em seus textos não o deslumbramento frente aos avanços tecnológicos dos novos tempos, mas apresentando certa nostalgia pelo já conhecido cenário do pampa e pela Buenos Aires cujos limites imbricavam-se com o mesmo, além das questões de linguagem discutidas em seus ensaios e aplicadas em alguns de seus contos, nada mais natural do que a crítica enquadrá-lo como mais um nacionalista dessa fase. No entanto, as coisas não são tão simples quanto possam parecer.

### **3.3 Vanguarda e identidade: Borges e o trabalho sobre a linguagem**

Havendo já argumentado acerca do universalismo da temática dos contos *regionalistas* do autor, mas principalmente no que concerne àqueles nos quais se evidencia um uso diferenciado da linguagem, resta-nos ainda analisar o papel desse último aspecto – a linguagem – na produção borgeana. Procuraremos evidenciar o fato de a mesma não constituir uma preocupação predominante apenas na primeira década de produção do escritor, não sendo, portanto, coerente utilizá-la como argumento a apontar na contramão do cosmopolitismo que se teima em identificar como marco dos anos subseqüentes.

Como argumenta Jorge Schwartz (1995, p.40-42), as vanguardas latino-americanas, embora tenham sido unânimes em criticar ou rejeitar o futurismo italiano (devido ao apoio dado pelo *pai* do movimento, Marinetti, ao fascismo), possuem uma inegável dívida para com suas propostas de refutação dos valores do passado e uma aposta de renovação radical. Não há, portanto, texto ou programa de vanguarda, no continente, que não se submeta à ideologia do novo. Assim que, em

1921, Jorge Luis Borges retorna de Madri decidido a mudar o panorama literário argentino, dominado pela estética simbolista-decadentista representada, principalmente, por Rubén Darío e Leopoldo Lugones. Torna-se, então, divulgador do movimento vanguardista denominado Ultraísmo, com o qual teve contato na Espanha e cujos pressupostos podem resumir-se em: 1) redução da lírica ao “seu elemento primordial”: a metáfora; 2) abandono das frases mediadoras, dos nexos e dos adjetivos inúteis; 3) abolição dos itens ornamentais, o confessionalismo, o circunstancialismo e a nebulosidade rebuscada; 4) síntese de duas ou mais imagens em uma, de maneira a ampliar sua capacidade de sugestão.<sup>50</sup>

O Movimento Ultraísta primava, pois, pela busca de imagens capazes de transcender a realidade cotidiana, sendo necessário, portanto, uma espécie de “desvio” da linguagem utilizada corriqueiramente. Colocando-se contra a “estética passiva dos espelhos”<sup>51</sup>, por meio da qual a arte se transformaria em uma “cópia objetiva do meio ambiente ou da história psíquica do indivíduo” (em uma clara crítica às pretensões realistas da literatura) e a favor de uma “estética ativa dos prismas”, através da qual a arte faria “do mundo seu instrumento” (BORGES, 1997, p.86), o Ultraísmo acabou servindo como uma espécie de catalisador na formação da vanguarda Argentina. Desse modo, o movimento que operava muito bem na Espanha com base nos pressupostos acima descritos, ao chegar em território argentino não poderia deixar de sofrer um processo de transculturação<sup>52</sup>. Não obstante, ao passo que trazia para a cultura argentina o princípio do *novo*, por outro lado acabava se chocando com um certo sentimento de perda causado pela velocidade com que as mudanças vinham ocorrendo. Borges, obviamente, não poderia ficar alheio a isso. Os movimentos culturais da época acabam, então, enveredando ou para um internacionalismo que almeja fazer com que a cultura do país acompanhe os ditames

<sup>50</sup>Cf. BORGES, J. Ultraísmo. In: *Textos recobrados (1919 – 1929)*. Buenos Aires: Emecé, 1997. p. 128. Publicado originalmente na Revista *Nosotros*, Buenos Aires, Vol. 39, nº 151, dezembro de 1921.

<sup>51</sup> BORGES, J. Manifiesto del Ultra. In: *Textos recobrados (1919 – 1929)*. Buenos Aires: Emecé, 1997. p. 86. Publicado originalmente na Revista *Baleares*, Palma, nº 131, 15 de fevereiro de 1921.

<sup>52</sup> Termo originário da antropologia hispanoamericana, elaborado pelo cubano Fernando Ortiz em contraposição ao termo “aculturação”. O crítico uruguaio Ángel Rama dele apropria-se para pensar os fenômenos literários da América Latina. Segundo Rama, a apropriação de elementos estrangeiros pelas literaturas do novo continente não significa falta de criatividade, mas “una manera imprevista y original[de manejar] las aportaciones artísticas de la modernidad. [...] Revisan a la luz que ella proyecta, los propios contenidos culturales regionales a la búsqueda de soluciones artísticas que no sean contradictorias con la herencia que deben transmitir. [...] Un examen revitalizado de las tradiciones locales, que habían ido esclerosándose, para encontrar formulaciones que permitan absorber el influjo externo y disolverlo como un simple fermento dentro de estructuras artísticas más amplias en las que se siga traduciendo la problemática y los sabores peculiares que venían custodiando.” Cf. RAMA, Ángel. Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. In: \_\_\_\_\_. *La novela en América Latina*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, [s/d], p. 203-234.

européus, celebrando a modernização, ou para uma espécie de denúncia da mesma, voltando-se, pois, para o passado.

Nesse último caso, o crítico brasileiro Alfredo Bosi utiliza o termo *Vanguardia enraizada* para caracterizar um projeto estético que encontra os materiais, os temas, as formas e, principalmente, o *ethos* que enforma o trabalho da invenção em seu próprio meio. Assim, um escritor pode enraizar-se de diferentes maneiras:

Pode sentir e comunicar um enorme prazer na descrição da superfície mais humilde do seu ambiente, e então fará um veraz e vivaz neo-realismo; mas pode também, se for esta a sua vocação, sondar o subsolo mítico da infância e descobrir nos labirintos da memória os arquétipos do amor e da morte, da esperança e do medo, da luta e da resignação, sentimentos que habitam as narrativas de todas as latitudes. (BOSI, 1995, p.26)

A *vanguardia enraizada* utiliza-se do material local e da própria tradição já existente como instrumento do novo. No entanto não tem a pretensão de lograr atingir um *novo* no sentido de origem primeira, mas no sentido de incidir um outro olhar sobre o que já está posto. Claro está, pois, que o trabalho com temas locais não é sinônimo de uma literatura significativa apenas sob os limites das fronteiras nacionais, podendo ser valorada em qualquer sistema-receptor. A adoção dessa vanguarda enraizada parece ser a opção realizada por Borges, na medida em que vai redescobrimo Buenos Aires e afastando-se das influências da realidade e da estética européia<sup>53</sup>.

Contudo, essa postura não significa a compactuação do autor com a bandeira nacionalista levantada pelos intelectuais do centenário, mas antes uma tentativa de lograr uma brecha no espaço enunciativo que vinha sendo monopolizado, como vimos, por um telurismo xenófobo – o qual alçava o *gaucho* à categoria de herói épico argentino e, por conseguinte, como símbolo e

---

<sup>53</sup> Escolha que se faz evidente quando comparamos a carta elaborada por Borges por ocasião da fundação da Revista *Proa* (1922), e a carta posteriormente elaborada para justificar sua saída do grupo. Na primeira, declara que “la alta cultura que hasta hoy había sido patrimonio exclusivo de Europa y de los pocos americanos que habían bebido en ella, empieza a trasuntarse en forma milagrosa, como producto de nuestra civilización” (Publicado originalmente em *Proa*, segunda época, Buenos Aires, año 1, n.1, agosto de 1924. Tomo, aqui, o texto de BORGES, J.L. *Textos Recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, 1997. p.187-191), deixando clara a tarefa da qual se incumbiam os participantes e divulgadores das vanguardas européias, ao mesmo tempo em que reivindicavam um espaço para a manifestação da vanguarda rioplatense. Já na carta de abandono ao grupo, Borges declara: “Quiero decirles que me descarto de *Proa*, que mi corona de papel la dejo en la percha. Más de cien calles orilleras me aguardan, con su luna y la soledá y alguna caña dulce” (Carta datada de 1º de julho de 1925, publicada em *Proa*, n.15. O texto citado consta em SARLO, B. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003. p.113-114). É possível verificarmos, portanto, o abandono, por parte de Borges, de uma metáfora marinha (*Proa*, frente do navio que avança pelo mar, denotando a relação dos vanguardistas argentinos com as manifestações culturais que ocorriam do outro lado do Atlântico) e a adoção de uma metáfora de terra firme: as “orillas”.

representante máximo dos valores desse povo. Borges depara-se, portanto, com a necessidade premente de encontrar novos espaços discursivos que lhe permitam inserir-se no espaço literário argentino sem que, para tanto, fosse necessário seguir a “cartilha” vigente. Assim, podemos compreender seu empenho em disparar duras críticas aos representantes desse sistema, principalmente a Lugones<sup>54</sup>. Volta-se, então, sobre os já consagrados tópicos do centenário em uma tentativa de expropriar a nação monopolizada pelos “nacionalistas”, pois somente assim seria possível fazê-la dialogar com o mundo.

Conforme Beatriz Sarlo (2003), surge uma consciência do abuso e do esgotamento da categoria do novo pelo novo, de maneira que Borges acaba, então, entrecruzando duas perspectivas. A primeira consiste em indagar por uma cidade que já não existe – o que também não significa que ela tenha existido da maneira como dela se recorda -, e a segunda, em imaginar Buenos Aires a partir do ideologema<sup>55</sup> básico das *orillas*, da margem. Assim, a alteração produzida ao deslocar-se o passado para o presente relaciona-se diretamente com o processo de urbanização. Os poemas de Borges são nostálgicos, porém, a nostalgia pertence a um ideologema novo, construído a partir dos restos de uma Buenos Aires imaginada através das recordações da infância e retrabalhada, também, na poesia de Evaristo Carriego. O *novo* encontra-se, pois, justamente no fato de que a poesia de vanguarda vale-se de um tom nostálgico, sendo que tal invenção somente é possível graças ao imbricamento do ultraísmo com o *criollismo*, ou seja, a renovação estética cruza-se com a memória, embora seu projeto poético encontre-se tensionado pelo imperativo do *novo*. É dessa maneira que Borges acaba criando uma *mitologia*, ao valer-se de elementos pré-modernos e de dispositivos estéticos e teóricos da renovação. Para tanto, o escritor acaba efetuando um processo de transferência no qual o que está na margem do sistema cultural argentino acaba ocupando o lugar de centro, estabelecendo uma nova rede de relações entre temas e formas de poesia. Inaugura-se, então, o giro rio-platense da vanguarda no nível da representação da língua oral. No fazer borgeano, o novo, então, passa a ser uma releitura da tradição, a partir dos influxos da vanguarda e de literaturas estrangeiras (SARLO, 2003, p.46-105).

Note-se que o princípio ultraísta de fazer da literatura uma *estética dos prismas* e não *dos espelhos* continua em vigência, daí que Borges rechaça completamente uma literatura baseada na

<sup>54</sup> Veja-se, por exemplo, o ensaio “Leopoldo Lugones – Romancero”, publicado em BORGES, J.L. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentino/ Seix Barral, 1993.

<sup>55</sup> Termo empregado no sentido de componente mínimo e irreduzível de uma ideologia ou convicção.

mímese. Destarte, precisamos sempre ter em mente que a recuperação do passado proposta pelo escritor é mitológica, refratada pelas diversas versões desse passado que lhe foram contadas, pelo seu imaginário infantil, bem como pelas alterações impostas pelo tempo presente. Não devemos esquecer, por outro lado, que, concomitante a essa mitificação do passado, proposta por Borges, temos correntes artísticas voltando-se para a celebração da modernidade, poetizando novas paisagens que se desenham nos grandes conglomerados urbanos, novos sons e ritmos de vida imprimidos pela velocidade da máquina.

A existência simultânea dessas duas tendências na literatura argentina da década de 1920 – voltar-se ao passado e celebrar o futuro que já se faz presente no hoje – pode ter contribuído para a tendência existente em ver a produção borgeana dessa época como mero continuísmo da tradição literária que perdurara durante o século XIX e inícios do século XX, justificando-se, assim, classificar suas primeiras obras como nacionalistas e, por conseguinte, como literatura menor. Ignora-se, com isso, um importante detalhe: Borges não continua uma tradição nos moldes de Sarmiento ou de Hernández – em torno dos quais gravitava toda discussão acerca da identidade nacional e da produção literária – e tampouco compactua com os nacionalistas do centenário, porém consegue relê-los, traduzindo-os e ressitando-os sobre a condição movente de uma fronteira construída com elementos próprios e também com elementos alheios.

O autor necessita, para tanto, executar um novo trabalho com a linguagem, a qual novamente arroja-lhe ao encontro do rótulo de nacionalista. Mas, conforme argumenta Jorge Schwartz (1995), tal trabalho responde, primeiramente, a uma necessidade de atualizar a língua escrita ao uso imposto pela prática oral, revelando uma tentativa de modificação e distanciamento do espanhol ibérico, eis que a ilusão de manter intacta a tradição lingüística herdada da Europa, de acordo com os cânones impostos pelas academias, significava estagnar no passado colonial, não reconhecendo o caráter evolutivo da língua e negando a própria tradição americana. Todavia, cabe perguntarmos por que coube a São Paulo (a partir, principalmente, da figura de Mario de Andrade) e a Buenos Aires uma maior reflexão e preocupação acerca da linguagem, se comparadas a outras metrópoles latino-americanas que também viviam sob o influxo das vanguardas, tais como México, Lima, Caracas, Santiago e Montevideu. A resposta, segundo Schwartz, encontra-se nas grandes levas imigratórias que chegavam a estas cidades, levando ao colapso as práticas *cultas* de linguagem, a sedimentação de tradições lusitanas e hispânicas e o reconhecimento dos cânones ditados pelas academias.

Passa-se, então, a atravessar uma espécie de crise de identidade que se reflete na luta da renovação da linguagem. Os conservadores, convictos de que a verdadeira língua argentina deveria manter-se léxica e gramaticalmente pura, segundo as normas da Real Academia Espanhola, vislumbravam duas grandes ameaças: a disseminação dos torneios de frase *criollos*, postos em evidência pela literatura gauchesca, e os efeitos degradantes das línguas estrangeiras faladas pela multidão de imigrantes precariamente aculturados. No lado oposto encontra-se Borges, quem sai em defesa de uma concepção mais dinâmica de língua nacional, enfatizando as diferenças da *linguagem argentina* frente ao castelhano da Espanha e convertendo-se em ferrenho defensor de um *criollismo* de vanguarda. Assim, sua estratégia deliberada de mitificação da linguagem busca transformar a língua em um instrumento capaz de expressar uma realidade que transbordava das estreitas e gastas formulações tradicionais (SCHWARTZ, 1995, p.45-54).

A partir dessa argumentação, pode-se, pois, verificar que a opção de Borges por uma língua *criolla* parece surgir como alternativa frente à vigência de duas fortes tendências que predominavam na literatura argentina até então: o esforço de escritores urbanos em imitar os *payadores*, compondo, então, a poesia gauchesca ou, por outro lado, mais recentemente, as tendências eurocêntricas dos chamados *modernistas*, tais como Ruben Darío e Leopoldo Lugones, os quais tentavam, a todo o custo, executar uma literatura consoante modelos europeus, seja por meio da adoção irrestrita de escolas e movimentos literários lá apregoados, seja através de um conservadorismo lingüístico que tinha na Espanha o modelo do bem falar e do bem escrever<sup>56</sup>. Além do desejo de opor-se a essas duas tendências literárias, há também a preocupação em discutir a língua falada na Argentina e, mais precisamente, no cenário bonaerense, o qual se encontra tomado por imigrantes das mais diversas nacionalidades, geralmente habitando zonas marginalizadas e acabando por adotar uma fala arrabaldeira – mescla de lunfardo<sup>57</sup> e de fala portenha –, não podendo ser confundida com a linguagem diferenciada empregada por Borges em seus primeiros livros e nos contos que a conservam.

---

<sup>56</sup> Considere-se que a proposta do modernismo argentino surge frente à ameaça cultural e econômica norte-americana que se inicia na transição do século XIX para o século XX. Frente a essa ameaça, muitos escritores optam por reaproximar-se da Espanha através de uma revalorização das antigas fontes, tais como Luis de Góngora e Francisco de Quevedo, e de Paris, através da adoção dos modelos simbolistas. No entanto, também acabam adotando a temática moderna de inspiração baudelariana (a efemeridade e o horror do belo na vida moderna) e a poética de Mallarmé, para quem a linguagem formula-se a partir de sua própria musicalidade e de sua estrita matemática. Procurava-se com isso infligir o reconhecimento do espanhol como linguagem literária.

<sup>57</sup> O lunfardo constitui-se em uma espécie de *dialeto da malandragem*, associado a ladrões e outros grupos tidos como delinqüentes.

Após a publicação de seus livros de poemas (*Fervor de Buenos Aires*, 1923, e *Luna de enfrente*, 1925), nos quais já havia cantado as *orillas* e empregado uma linguagem *criolla*, Borges publica, em 1926, o livro de ensaios *El tamaño de mi esperanza*, no qual discute vários aspectos literários e lingüísticos, e cujo tom já é dado no primeiro ensaio da obra, no qual se lê:

A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa. Tierra de desterrados natos ésta, de *nostalgiosos* de lo lejano y lo ajeno: ellos son los gringos de veras, autoríceo o no su sangre, y con ellos no habla mi pluma. Quiero conversar con los otros, con los muchachos *querencieros* y nuestros que no le achican la *realidá* a este país ( BORGES, 1993, p.11, grifos meus).

Note-se aí a continuidade da proposta de uma linguagem *acriollada* através do uso de vocábulos como *nostalgiosos* em vez de nostálgicos, e *querencieros*<sup>58</sup>, bem como através da supressão da *d* final na palavra *realidad*, acarretando com isso uma acentuação inexistente na grafia convencional, porém marcadamente existente na fala. Todavia, nesses escritos também é comum encontrarmos a grafia marcada por outras mudanças fonéticas, tais como a perda da *d* intervocálica em palavras de sufixo *-ado* (por exemplo: *colorao*, ao invés de *colorado*; *rosao*, em vez de *rosado*), o emprego aleatório das conjunções *y* e *e*, a ditongação de hiatos (por exemplo, o uso de *falsiada* em vez de *falseada*), denunciando uma escrita marcada pela oralidade. Observe-se, também, no trecho supracitado, uma denúncia àqueles que se deixam orientar apenas pelos ditames europeus e, mais especificamente, pela academia espanhola, no que concerne à linguagem empregada. Denúncia que se faz mais explícita em uma seqüência de ensaios complementares entre si, que vão desde *El tamaño de mi esperanza* (1926) até o livro subsequente, *El idioma de los argentinos* (1928). Se no primeiro denuncia o fato de que

la Real Academia Española dice con vaguedad sensiblera: *Unan todas tres* (la gramática, la métrica y la retórica) *sus generosos esfuerzos para que nuestra riquísima lengua conserve su envidiado tesoro de voces pintorescas, felices y expresivas, su paleta de múltiples colores, los más hechiceros, brillantes y vivos, y su melodioso y armónico ritmo, que le ha valido en el mundo el nombre de hermosa lengua de Cervantes.*  
[...] [Interesa] su afirmación insistida sobre la riqueza del español. ¿ Habrá tales riquezas en el idioma?

<sup>58</sup> Termo de origem gaúcha, empregado pelos *criollos viejos*, e derivado do termo *querencia*, o qual designa o lugar onde alguém nasceu, criou-se ou acostumou-se a viver, e ao qual procura voltar quando dele se afasta.



[...] Yo, personalmente, creo en la riqueza del castellano, pero juzgo que no hemos de guardarla en haragana inmovilidad, sino multiplicarla hasta lo infinito. Cualquier léxico es perfectible [...].

Insisto sobre el carácter inventivo que hay en cualquier lenguaje, y lo hago con intención. La lengua es edificadora de realidades. Las diversas disciplinas de la inteligencia han agenciado mundos propios y poseen un vocabulario privativo para detallarlos [...] (BORGES, 1993, p.45-48, grifos do autor),

no segundo continua ainda a seguir a mesma argumentação, denunciando a falácia da suposta “riqueza do idioma espanhol” como desculpa que visa a evitar variações lingüísticas. No entanto, também agrega sua objeção ao artificialismo ressoante no excesso do uso de jargões – especialmente do lunfardo – com o objetivo de imprimir uma suposta cor local àquilo que é escrito bem como uma marca de diferença entre o espanhol portenho e o espanhol peninsular:

La riqueza del español es el otro nombre eufemístico de su muerte. Abre el patán y el que no es patán nuestro diccionario y se queda maravillado frente al sin fin de voces que están en él y que no están en ninguna boca.

[...] Afirmar una ya conseguida plenitud del habla española, es ilógico y es inmoral. Es ilógico, puesto que la perfección de un idioma postularía un gran pensamiento o un gran sentir, vale decir una gran literatura poética o filosófica, favores que no se domiciliaron nunca en España; es inmoral, en cuanto abandona al ayer, la más íntima posesión de todos nosotros: el porvenir, el gran pasado mañana argentino.

[...] Dos conductas de idioma veo en los escritores de aquí: una, la de los saineteros que escriben un lenguaje que ninguno habla y que si a veces gusta, es precisamente por su aire exagerativo y caricatural, por lo forastero que suena; otra, la de los cultos, que mueren de la muerte prestada del español. Ambos divergen del idioma de la fechoría; los otros, la del memorioso y problemático español de los diccionarios. Equidistante de sus copias, el no escrito idioma argentino sigue *diciéndonos*, el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad.

[...] Dos deliberaciones opuestas, la seudo plebeya y la seudo hispánica, dirigen las escrituras de ahora. El que no se aguaranga para escribir y se hace el peón de estancia o el matrero o el valentón, trata de españolarse o asume un español gaseoso, abstraído, internacional, sin posibilidad ninguna de patria. [...]

[...] El problema verbal (que es el literario, también) es de tal suerte que ninguna solución general o catolicón puede recetársele. Dentro de la comunidad del idioma (es decir, dentro de lo entendible: límite que está pared por medio de lo infinito y del que no podemos quejarnos honestamente) el deber de cada uno es dar con su voz. [...]

[...] Escriba cada uno su intimidad y ya la tendremos [a entonação argentina do castellano]. Digan el pecho y la imaginación lo que en ellos hay, que no otra astucia filológica se precisa (BORGES, 1994, p.135-150, grifos do autor).

Então, entre o exotismo da linguagem caricatural dos “saineteros”, que beira ao estranhamento de uma língua estrangeira, e o culto a um espanhol puro e correto, ditado pelas gramáticas e pelos dicionários, Borges interpõe uma linguagem *acriollada*, a qual, assim como *las orillas bonaerenses*, também se situa em uma fronteira que se utiliza de vários elementos a fim de compor-se. Ou seja, conforme já constatou Beatriz Sarlo, o *criollismo* borgeano não é apenas lexical nem apenas sintático; contudo ele afeta a sintaxe e, principalmente, o ritmo do período e da frase. Também não pode ser considerado ostensivamente lexical, porque Borges evita o lunfardo e o gauchesco, optando por um *corpus* de contornos imprecisos, com expressões que podem ser identificadas por vezes na gauchesca, mas, quase sempre, na língua oral dos velhos *criollos* urbanos, optando por um *corpus* familiar e masculino e rechaçando aquilo que lhe soa vulgar e canalha (SARLO, 2003, p.118).

O trabalho de Borges configura, portanto, não um trabalho realista e calcado na mimese, mas um extremo exercício de imaginação lingüística, reflexo de uma imaginação literária e mitológica, criada a partir de elementos variados – a gauchesca, a antiga tradição *criolla* e a oralidade empregada nas histórias familiares e amigas. No entanto essa sua opção não foi bem aceita por nenhum dos lados criticados por Borges, os quais reivindicavam para si, cada um a seu modo, a autêntica argentinidade. A esse respeito o autor desabafa:

Yo soy un hombre que se aventuró a escribir y aun a publicar unos versos que hacían memoria de dos barrios de esta ciudad que estaban entreveradísimos con su vida, porque en uno de ellos fue su niñez y en el otro gozó y padeció un amor que quizá fue grande. Además, cometí algunas composiciones rememorativas de la época rosista, que por predilección de mis lecturas y por miedosa tradición familiar, es una patria vieja de mi sentir. En el acto se me abalanzaron dos o tres críticos y me asestaron sofisterías y malquerencias de las que asombran por lo torpe. Uno me trató de retrógrado; otro embusteramente apiadado, me señaló barrios más pintorescos que los que me cupieron en suerte y me recomendó el tranvía 56 que va a los Patricios en lugar del 96 que va a Urquiza; unos me agredían en nombre de los rascacielos; otros en el de los rancheríos de latas. [...] De este mi credo literario puedo aseverar lo que del religioso: es mío en cuanto creo en él, no en cuanto inventado por mí. En rigor, pienso que el hecho de postularlo es universal, hasta en quienes procuran contradecirlo.

[...] Todo es poetico en cuanto nos confiesa un destino, en cuanto nos da una vislumbre de él (BORGES, 1993, p.127-128).

Aqui vemos, pois, claramente as tendências predominantes da época: a “agressão em nome da modernidade” e dos “arranha-céus”, feita por aqueles que postulavam como valor as

tendências vigentes na Europa; o culto às mudanças infligidas pela vida moderna e pelo cosmopolitismo dos grandes centros, expresso em muitas correntes das vanguardas; e a agressão em nome dos “rancheríos de latas”, alusão aos *conventillos*<sup>59</sup>, morada típica dos imigrantes pobres que habitavam a zona portuária de Buenos Aires, referindo-se à reivindicação da gíria arrabaldeira, de inspiração lunfarda, em ocupar *status* de língua nacional.

Todavía, Borges argumenta que essa “língua” não pode ter aspirações mais sérias, eis que o lunfardo não passa de uma gíria de ladrões, enquanto a arrabaldeiro constitui-se em mera simulação dessa gíria: “el lunfardo es un vocabulário gremial como tantos otros, es la tecnología de la furca y la ganzúa: el arrebaleiro es cosa más grave” (BORGES, 1993, p.121), na qual as repulsões de muitos dialetos convivem, valendo-se de palavras enganosas e de um léxico muito limitado, que se encontra em constante renovação - “Por ejemplo: ahora dicen *cotorro* em vez de *bulín*. El signo ha variado, pero la representación que muestra es idéntica, y eso no es riqueza, es capricho” (1993, p.122). Costuma-se definir o arrabaldeiro como dialeto dos arrabaldes ou das *orillas*, sendo encontrado na conversa diária de bairros como Liniers, Saavedra, San Cristóbal Sur. No entanto, Borges aponta para o equívoco de tal definição, já que a palavra *arrabal* definiria muito mais uma condição econômica do que geográfica. Arrabaldeiro seria, portanto, toda a pessoa pobre, independentemente do bairro no qual vive, o que implica dizer que a fala arrabaldeira também é artificiosa, posto que não há um dialeto geral das classes pobres bonaerenses. Afirma Borges:

El pueblo de Buenos Aires – nada sospechoso, como es, de remilgos de casticismo – jamás versificó en esa jerga. Las milongas, que fueron la obradora y díscola voz de los compadritos, nunca la frecuentaron. Eso es natural, puesto que una cosa fueron los compadres del barrio – el cuarteador, obrero o carnicero que apuntalaba esquinas por esas calles de Balvanera o por Monserrat – y otra los forajidos que *matreriaban*<sup>60</sup> por el bajo Palermo o hacia la Quema. Los primeros tangos, los antiguos tangos dichosos, nunca sobrellevaron letra lunfarda: afectación que la novelera tilingüería actual hace obligatoria y que los llena de secreteo y de falso énfasis. [...] El pueblo no precisa añadirse color local; el simulador trasueña que lo precisa u es costumbre que se le vaya la mano en la operación. Alma orillera y vocabulario de todos, hubo en la vivaracha milonga; cursilería internacional y vocabulario forajido hay en el tango (BORGES, 1993, p.139-140).

<sup>59</sup> Casas construídas a partir do material utilizado para transportar cargas em navios. Exemplos dessas habitações são conservados até hoje em Buenos Aires, principalmente no bairro *La Boca*.

<sup>60</sup> Repare-se que a grafia correta é *matrereaban*, revelando que Borges não almeja uma nova linguagem, mas uma escrita não tão discrepante da oralidade portenha.

Note-se o contra-ponto feito por Borges entre a milonga e o tango. Aqui retomemos um tópico que até o momento foi tratado implicitamente, mas que não foi abandonado: os tons das vozes empregadas na literatura argentina, a saber, o desafio e o lamento. Conforme abordado no item 3.1 deste estudo, a partir de *A volta*, em *El Martín Fierro*, predomina o tom do lamento na literatura argentina, ou seja, um tom de queixa social que, no entanto, é legitimado pelo Estado. No lamento estão as lições sociais apreendidas para o bom convívio em sociedade, expressado tanto em *Martín Fierro*, como no já contemporâneo *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, no qual, ao mesmo tempo em que se lamenta a *idade de ouro* perdida, também se postulam os valores característicos do argentino. Mas o lamento também pode ser encontrado nos modernistas, como Darío e Lugones, quando se preocupam em beber nas antigas fontes, tais como Luis de Góngora e Francisco de Quevedo, e nos seguidores da vanguarda que, abismados com a vida moderna, passam a lamentar as transformações.

É Borges, portanto, quem vai rechaçar o lamento em prol da produtividade do desafio. E esses tons estão representados para ele, respectivamente, no tango e na milonga:

No que se refere à música, tampouco o tango é o natural som dos bairros; foi dos bordéis somente. O representativo deveras é a milonga. Sua versão corrente é uma infinita saudação, uma cerimoniosa gestação de rípios lisonjeiros, corroborados pelo grave lamento da guitarra. Às vezes, narra sem pressa coisas de sangue, duelos de muito tempo, mortes por corajoso bate-boca provocador; outras, resolve simular o tema do destino. Os tons e os argumentos costumam variar; o que não varia é a entonação do cantor, agudecida, arrastada, com sobressaltos de fastio, nunca gritada, meio conversada e cantada. O tango está no tempo, nos desaires e contrariedades do tempo; já o cotidiano aparente da milonga é o da eternidade. A milonga é uma das grandes conversas de Buenos Aires; o truco é a outra (BORGES, 2001h, p.139).

O tango antigo, ou seja, a milonga, incorpora o tom do desafio e, por conseguinte, da universalidade, eis que nele se encontra a “alegria belicosa cuja expressão verbal ensaiaram, em idades remotas, rapsodos gregos e germânicos” (BORGES, 2001h, p.169), todos referindo-se à luta, ao duelo e ao desafio como “jogo de espadas”, “dança de espadas”, “festa”, “júbilos da batalha”, “guerra doce” (p.168). Entretanto os “literatos, ao ocuparem-se do tango, insistiram sempre sobre sua luxúria tristonha, sobre sua sofrida e quase exasperada sensualidade” (BORGES, 1994, p.100). Assim, enquanto as milongas remeteriam à época dos *cuchillos*, das punhaladas eleitorais, das esquinas belicosas, o tango corresponderia “a este lamentável episódio

atual de elegias *amalevadas*, de estudioso acento lunfardo” (1994, p.101). A fim de fazer do desafio uma das poéticas de sua obra, Borges escolhe as *orillas* bonaerenses como palco de discussões e de ficções, preferindo a violência como voz, ao invés do ressentimento.

No entanto, como tantas vezes afirmou Borges, tudo já está escrito. Quem lhe inspira essa atitude é Evaristo Carriego ao escrever sobre o bairro de Palermo, eis que nele se encontram, novamente, as duas vozes – desafio e lamento. O que Borges faz, como bom *plagiador* que é, é incidir uma nova maneira de olhar aquilo que já existe, tornando possível traduzir esse material da maneira que julga ser mais produtivo. Como argutamente aponta-nos Josefina Ludmer (2002), a Palermo de Carriego apresenta a ambigüidade do marginal malevo e da coisinha decente e infeliz; não obstante Borges acaba elegendo o guapo ao invés da costureira, o desafio ao invés do lamento, aniquilando a parte pródiga em sentimentos e lágrimas, que já possui sua crítica, sua antologia e sua história. Assim, se as lágrimas fundem-se à domesticidade, o desafio e a guerra assumem a representação da contra-domesticidade, da outra vida na qual Borges põe a literatura. Também rejeita o palavreado, os termos abstratos, os sentimentalismos, os quais julga serem estigmas da versificação; no entanto Carriego fornece-lhe a matéria a ser trabalhada – o tom do pobrero conversador –, de maneira que

a matéria da literatura argentina encontra-se em certos momentos conversados da cultura daqueles que não têm literatura; nos *momentos ouvidos* que tiram do cotidiano e cortam o tempo e o espaço: no truco e sua conversação feita de desafios, onde o idioma é outro de repente, no ritmo de guerra e festa conversada da milonga, nas narrações de duelos e vinganças que dizem entre si os pobres e nas inscrições que eles põem em seus carros. Essas falas fora da língua tiram os homens de sua vida cotidiana, irrealizam-na e então podem devolvê-la em sua felicidade e plenitude: são os equivalentes formais do livro.

Não se trata [...] da idéia de que a verdade encontra-se nos homens rudes ou nas vidas elementares. *São os relatos disso, ouvidos*, e as transformações da língua que operam, os que ocupam as horas fora da vida de uma cultura sem literatura; sem instituições nem realismo (LUDMER, 2002, p.203-204, grifos da autora).

A partir daí, Borges propõe-se, ainda, mais um desafio. Contrariando as instituições literárias, o autor apropria-se do lado *criollo* de Carriego, o lado do desafio, para fazer desse um dos termos envolvidos em um duplo duelo no qual, ao mesmo tempo em que se dá o confronto, dá-se, também, a fusão dos termos. Trata-se do embate entre uma tradição *criolla*, oral e popular - que revela a Borges, através de Carriego, a Palermo dos punhais -, com a tradição herdada de

uma biblioteca de livros ingleses na qual crescera, alheio ao que se passava além dos portões da casa familiar. Há o embate, portanto, entre duas línguas que, juntas, acabam constituindo um novo parâmetro para pensar a literatura e a identidade argentina: o da hibridez. Essa hibridez revela-se pelo paralelismo no qual se apresentam duas afirmações significativas e exemplares: a de Browning, ao dizer “here and here did England help me”, e à qual Borges acrescenta “aqui e aqui veio me ajudar Buenos Aires”(BORGES, 2001h, p.115). E, nessa hibridez, encontra-se representada, também, a tradição herdada dos pais: as aventuras dos antepassados *criollos*, por parte de sua mãe, e a biblioteca de família culta, por parte do pai, embora esse também possuísse antecedentes militares. Isso faz com que Borges se sinta um fronteiro por excelência, pois se encontra dividido entre a saudade de um mundo de lutas e valentia, ao qual se liga, praticamente, toda sua genealogia e o qual admira - embora tendo consciência de que esse destino nunca lhe coube -, e o mundo literário, encontrando como solução o estabelecimento de um diálogo com esses dois mundos, transformando o primeiro em matéria a ser trabalhada pelo segundo, tornando-o uma espécie de mitologia.

Mas, para que essa mitologia seja possível, Borges precisa traduzir a voz que dela emana e que permite definir suas personagens. Não se trata de traduzir a voz real – a qual é impossível de ser recuperada, pois perdeu-se no passado e no momento da enunciação –, mas a voz imaginada que essa mitologia lhe inspira. Afinal, a realidade da memória é sempre outra, posto que os *olhos da memória*<sup>61</sup> não encontram seu correspondente no real, dada a impossibilidade de reencontrar os momentos da maneira como são recordados. Assim, como afirma Alan Pauls (2000), não é a voz, mas sim a sua perda, a experiência dolorosa de sua desaparecimento, o que marca o ponto de partida da escritura e, mais precisamente, da narrativa borgeana. Narra-se porque há uma voz a extinguir-se, e uma impossibilidade - a de definir algo que se perdeu - engendra uma possibilidade - a de falsificá-lo (PAULS, 2000, p.60-61). Assim sendo, verifica-se que Borges não faz uma mera compilação de vozes passadas, mas sim as traduz, conseqüentemente, adulterando-as. Portanto, implícito está que essa voz só pode sobreviver na medida em que se modifica, por meio de uma infinita cadeia de versões e subversões, tão ao gosto do escritor, desencadeando um duelo entre a voz que desaparece e a voz do escritor que a revive, a voz do ontem e do hoje, do popular e do culto, do nacional e do cosmopolita.

---

<sup>61</sup> Valho-me, aqui, da expressão empregada por PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. São Paulo: Globo, 1995.

#### **4 LINGUAGEM E UNIVERSALISMO EM SIMÕES LOPES NETO: CAMINHOS PARA A TRANSCRIÇÃO DO REGIONALISMO BORGEANO.**

A discussão desenvolvida, em capítulo precedente, acerca da insistência de alguns críticos em classificarem a obra de Jorge Luís Borges em duas fases distintas e que não dialogariam entre si – o nacionalista *versus* o cosmopolita – pode, de certa maneira, estender-se ao caso da obra do escritor sul-rio-grandense Simões Lopes Neto, eis que o fato de ele haver trabalhado sobre uma linguagem e temática especificamente localizadas não permite restringi-lo à classificação de autor regional (no sentido que a crítica costuma atribuir ao termo, opondo-o a “universal”). Portanto, assim como foi necessário discorrermos acerca da temática local na literatura argentina e, conseqüentemente, do estabelecimento de uma identidade nacional, a fim de apontarmos de que maneira Borges se insere nessa tradição, relendo-a e reescrevendo-a ao invés de permanecer no continuísmo – não merecendo, portanto, o adjetivo reducionista de nacionalista (quando trata de tema e linguagem locais) – também decidimos percorrer brevemente o tratamento dado à temática local/regional pela literatura brasileira e, mais especificamente, pelo sistema literário instituído no estado do Rio Grande do Sul, a fim de verificarmos de que maneira Simões Lopes Neto pôde nele se inserir. A partir dessa contextualização, observar-se-á como Simões, a exemplo de Borges, também difere da tradição que o precede. No entanto cabe-nos ressaltar que essa abordagem, se comparada ao estudo realizado sobre o escritor argentino, fornecerá uma visão bem mais genérica acerca do contexto sul-rio-grandense e de Simões Lopes Neto, o que se justifica em razão de o foco deste estudo centrar-se em Jorge Luis Borges e no redimensionamento de sua produção quando situada em um novo contexto espaço-temporal.

A breve análise da obra de Simões Lopes Neto, não obstante, será útil para “descobrir” os caminhos possíveis à nossa tradução de Jorge Luis Borges, a ser proposta no sétimo capítulo deste trabalho – um exemplo profícuo e consistente do papel do tradutor como “intermediador” de culturas.

#### 4.1 Considerações acerca da temática local na literatura sul-rio-grandense

Cabe lembrarmos que, na condição de herdeiros da tradição colonial portuguesa, que se colocava como fonte irradiadora de verdade, de cultura e, até mesmo, de identidade, na qual, nós, brasileiros, deveríamos beber, a independência conquistada pelo Brasil, em 1822, cria a necessidade da busca por uma identidade brasílica, a fim de romper definitivamente o cordão umbilical que por tanto tempo uniu-nos à Coroa Portuguesa. Trata-se, então, de terra fértil para o desenvolvimento do nacionalismo, cujas idéias, contraditoriamente, são oriundas justamente do contexto europeu. Tais idéias encontram um meio propício de propagação através do Romantismo literário que aqui faz escola a partir do século XIX.

A crítica Célia Pedrosa (1992), comenta acerca do caráter ambivalente do nacionalismo que aporta na *terra brasilis*, pois, como toda forma de linguagem, essa tendência literária simultaneamente permite e obriga dizer, cria possibilidades e estabelece códigos, institucionalizando mecanismos de organização e exclusão. A literatura passou a ser vista como importante instrumento na luta pela autonomia política e cultural, direcionando-se para a definição e valorização de uma realidade especificamente brasileira (PEDROSA, 1992, p.276-306). Estimulou-se, assim, o interesse pelo passado – através de seu *redescobrimento*, buscando a “etno-história” autêntica da nação por meio de uma nova coleção de mitos e tradições autóctones, da investigação e localização de novas fontes da cultura nacional – e a preocupação em representar a genealogia, o caráter e a natureza brasileira – o que constituiria um processo de *reinterpretação*, no qual se selecionam as tradições, os mitos e as lembranças, ocorrendo a fixação do cânone da “etno-história” com a finalidade de instalar a comunidade em um contexto significativo. Assim, o passado étnico é reinterpretado para que os anseios nacionalistas do presente pareçam autênticos, naturais e compreensíveis. No entanto, assim como o passado deve ser selecionado e interpretado sob uma luz especificamente nacional, também o presente é interpretado seletivamente, de acordo com uma ideologia de autenticidade nacional. Destarte, o



nacionalismo postula a necessidade de um passado eminentemente glorioso.<sup>62</sup>

Assim, a identificação de nossas especificidades torna-se pretexto para a propagação de um discurso ufanista, procurando dissimular as diferenças e os problemas, fazendo com que a literatura perca “seu caráter combativo e inovador para cristalizar-se em ideologia estética e política” (PEDROSA, 1992, p.290). A autenticidade viria a ser confundida com o exotismo, e a espontaneidade com o sentimentalismo, fazendo com que a literatura se preocupasse em descrever paisagens e costumes típicos. Assim, estariam configurados

o cenário e o figurino perfeitamente adequados a uma representação genealógica em que a entronização do índio correspondia ao recalque da herança genética e cultural dos negros africanos. E isso porque a escravidão a que foram relegados não condizia nem com a nobreza de estirpe e comportamento atribuída aos ‘antepassados’ indígenas, nem com a concepção de identidade nacional como resultado da evolução contínua e harmoniosa dessa origem (PEDROSA, 1992, p.290-291).

Nessa perspectiva, Pedrosa afirma que nossa literatura *autenticamente* nacional alimentava-se de um ideário filosófico e político alemão e francês; servia-se da língua portuguesa e de formas cunhadas pelo romantismo europeu, como o romance histórico, fazendo com que a origem brasileira fosse moldada alheia aos valores da cultura autóctone que propunha resgatar. Simultaneamente ao conveniente “esquecimento” de todas as práticas impossíveis de serem compreendidas pela mentalidade civilizada, providenciou-se o tratamento estético que ressaltava o caráter exótico das práticas que escapavam à censura. Assim, a exaltação ufanista acabava correspondendo às expectativas que o etnocentrismo impunha ao olhar europeu, incapaz de perceber a alteridade das sociedades primitivas, capazes de despertar apenas a sua curiosidade ou de suscitar o empenho civilizador (1992, p.291). No entanto, a necessidade da reconstrução de um passado glorioso que vigora à base da legitimação de exclusões, embora tenha tido na figura do índio, traduzido através do mito do *bom selvagem*, seu exemplo mais representativo, a ele não se restringe. Não podemos, afinal, constatar nenhuma grande mudança, por exemplo, entre o Alencar da fase indigenista e aquele pertencente ao que se poderia chamar de fase “sertaneja”, na

---

<sup>62</sup> A classificação e definição dos termos *redescobrimeneto* e *reinterpretação*, aqui utilizados, são propostas pelo teórico Anthony Smith no artigo: ¿ Gastronomía o geología? El rol del nacionalismo en la reconstrucción. In: BRAVO, Álvaro Fernández (org). *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000. p.185-209.

qual se encontra o romance *O Gaúcho*. O autor delega à primeira fase a função de recuperar os mitos e as lendas de uma terra selvagem, a fim de mapear o que seria a “infância” de nosso povo (*Iracema*) e o período colonial no qual se deu a “gestação lenta do povo americano”<sup>63</sup> (representado pela obra *O Guarani*). A fase que poderíamos classificar de “sertaneja” teria iniciado a partir da Independência, cabendo a ela abarcar também outros cenários:

Neste período, a poesia brasileira, embora balbuciante ainda, ressoa não já somente nos rumores da brisa e nos ecos da floresta, senão também nas simples cantigas do povo e nos íntimos serões da família.

Onde não se propaga com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a cor local, encontra-se ainda em sua pureza original, sem mescla, esse viver singelo de nossos pais, tradições, costumes, linguagem, com um sainete todo brasileiro. [...]

Nos grandes focos, especialmente na corte, a sociedade tem a fisionomia indecisa, vaga e múltipla, tão natural à idade da adolescência. É o efeito da transição que se opera, e também do amálgama de elementos diversos. Dessa luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira, são reflexos: *Lucíola*, *Diva*, *A Pata da Gazela*, e tu, *livrinho*, que aí vais correr o mundo com o rótulo de *Sonhos d'Ouro*. Taxar estes livros de confecção estrangeira, é, revelam os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão ericado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães. Como se há de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições? (ALENCAR, s/d, prefácio)

Note-se que o projeto, embora deseje abarcar todas as etapas da formação da sociedade brasileira, termina centrando-se sobre uma dicotomia hierarquizante, na qual cidade e campo acabam se opondo, cabendo à primeira um tom de desprezo, enquanto no segundo encontrariam-se preservados os verdadeiros valores que conformam a identidade brasileira, seja no herói indígena, seja nos heróis regionais de *O Gaúcho* e *O Sertanejo*. Sempre encontraremos o empenho na elaboração de personagens arquétipos da nacionalidade (e que, para tanto, necessitam marcar sua diferença perante o outro<sup>64</sup>) e de uma literatura que, embora emotiva, se pretende “fotografia” da realidade (como nos ilustra a citação acima). Uma literatura que, paradoxalmente, querendo-se nacional, a fim de romper definitivamente os laços com a ex-

<sup>63</sup> Classificação proposta por José de Alencar no prefácio de *Sonhos d'Ouro*. 8 ed. São Paulo: Melhoramentos, [s/d].

<sup>64</sup> Considere-se que ao eleger como personagens-símbolo da nacionalidade seja o índio, o gaúcho ou o sertanejo, excluem-se as demais minorias étnicas (negro) e sexuais (a mulher).

metrópole, sedimenta um discurso bem ao gosto do *estrangeiro*, buscando legitimar nossa identidade no exotismo.

Devemos ressaltar que quando Alencar escreve *O Gaúcho*, em 1870, esta personagem ainda não havia sido utilizada como tema literário, nem mesmo no Rio Grande do Sul. No entanto, seu esforço por pintá-lo como ser representativo das qualidades concernentes ao típico homem americano acaba reduzindo-se a uma mera caricatura dessa personagem. Conforme análise de Flávio Loureiro Chaves (2001), Alencar teria plasmado o tipo do monarca das coxilhas, “centauro dos pampas”, como tema de romance, sempre acompanhado de seu cavalo, a ponto de quase se confundirem um com o outro, sendo esse homem, então, visto como um guerreiro solitário, um filho do deserto, metade homem, metade cavalo, sempre ameaçado em sua misoginia pelas fêmeas devoradoras. Vale-se, pois, de uma tipificação de caracteres e de uma tentativa de dar profundidade psicológica ao protagonista Manuel Canho – o que acaba gerando uma total falta de verossimilhança “entre a personagem (enquanto individualidade ‘hamletiana’) e o tipo que nela se pretendeu representar (a idealização épica do gaúcho, uma ‘alma pampa’)”, pois haveria duas almas, em uma única personagem, que seriam irreconciliáveis e contraditórias, na opinião de Chaves, impedindo a unidade da narrativa (CHAVES, 2001, p.33).

Apesar das deficiências apontadas, é justamente sobre o projeto alencariano que irá emergir o regionalismo sul-rio-grandense. E aqui, como vimos na literatura argentina, também já se encontra incipiente a política do lamento, a qual permitirá ao gaúcho ser utilizado como personagem literária. Também no Brasil fez-se necessária a elaboração de uma estratégia semelhante à argentina: primeiramente, olvidar o passado em que o termo *gaúcho* designava os aventureiros paulistas que desertavam das tropas regulares, ingressando na vida rude dos coureadores e ladrões de gado, a fim de louvar sua atuação como peão de estância, mas, principalmente, como guerreiro na defesa das fronteiras; depois, tentar utilizar sua voz na cultura letrada; e, posteriormente, utilizar o texto regional para integrá-lo à *lei civilizada*. Embora, como veremos, seja a política do lamento que acabe vigorando, encontramos, tal qual o caso argentino, a voz do gaúcho sendo utilizada também sobre a variante do desafio, mas de maneira que este seja trabalhado sob a perspectiva que convém a uma determinada elite, utilizando o texto escrito com o objetivo de inculcar na população o seu reconhecimento a partir de uma identidade que incorpora os valores convenientes ao Estado.

Portanto, assim como o índio que, sob a égide nacionalista, fizera parte de uma *reinterpretação* seletiva do passado a fim de *regenerar* sua figura de acordo com as necessidades da nação incipiente, também o gaúcho, embora em um contexto mais específico, serviu de instrumento para que o sistema-literário sul-rio-grandense se constituísse em promotor da *reinterpretação* dessa personagem-mito, regenerando-a através de um deslocamento de sua condição de pária social a herói de uma sociedade, utilizando-a como maneira de reinterpretar, também, o presente. Para tanto, configura-se um cenário no qual o gaúcho não é mais o homem livre, o contrabandista e desertor, mas o peão de estância que, embora vinculado ao poder de um estancieiro, desfruta do privilégio do estabelecimento de relações igualitárias com este. No entanto, sabe-se que essa suposta “democracia” no campo não passou de uma falácia. Algo próximo a isso poderia existir até inícios da década de 1830, quando, segundo Cardoso (1977) ainda vigorava uma economia predadora e de subsistência, sem visar à obtenção de lucros. No entanto, a partir de 1834 as estâncias iniciam a exploração do charque visando a exportação, organizando-se como uma espécie de empresa, definindo uma economia baseada no latifúndio escravista e em uma rígida política de dominação e subordinação dos trabalhadores.

O mito dessa espécie de *democracia* natural à índole gaúcha também cai por terra quando observado o discurso de alguns historiadores e estudiosos que insistem em subestimar a miscigenação étnica originária constituinte do gaúcho. Ignora-se, assim, a presença tanto do negro quanto do indígena que, assim como na gauchesca argentina, eram vistos como o *outro* que não poderia ser assimilado à identidade heróica de um povo por incorporarem a barbárie.<sup>65</sup>

Outra estratégia para *regenerar* o gaúcho, a fim de que pudesse ser incorporado às letras e ao posto de arquétipo dos valores regionais, foi a realização de uma espécie de *limpeza* em seu passado, que o veiculava aos modos bárbaros, cruéis e violentos, delegando todos os aspectos negativos dessa figura ao seu irmão platino. Esse sim, bárbaro, inimigo da sociedade e do Estado, enquanto o sul-rio-grandense converte-se em exemplo de virtudes, lutando apenas pelas causas dignas e justas (logicamente que tais adjetivos dizem respeito àquilo que as elites assim julgavam

---

<sup>65</sup> Exemplares desses discursos são os textos de Moysés Vellinho (*Capitania d’El Rei*. Porto Alegre: Globo, 1964) e de José Hildebrando Dacanal (A miscigenação que não houve. In: DACANAL, J; GONZAGA, S. (orgs.). *RS: Cultura e Ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980). Enquanto o primeiro vê o indígena desprovido de inteligência, constituindo um material de muito baixa qualidade e, portanto, inaproveitável para a civilização, o segundo, dialogando com o primeiro, procura argumentar acerca da total dizimação do indígena ocorrida ao largo de três séculos, sendo desprezível, portanto, a participação deste elemento na “constituição genética e sócio-cultural do Rio Grande do Sul” (p. 32).

como tal). É justamente com esse objetivo que o tom do desafio pode ser ouvido na literatura (assim como o foi no caso argentino): a violência, representativa desse tom, só pode ser aceita e legitimada quando dirigida a um inimigo comum. No caso gaúcho, o principal inimigo será o *castelhano*<sup>66</sup> - nada mais pertinente, aliás, para conter arroubos separatistas e incutir nesse território fronteiriço um sentimento de não-identificação com o lado espanhol. A violência (ou seja, a não-lei) contra um inimigo comum pode ser aceita pelas letras (que representam a lei), adquirindo sentido e sendo permitida desde que disciplinada pelos interesses vigentes. O gaúcho rio-grandense exerce, pois, uma violência civilizada, enquanto o *gaucho* platino exerce uma violência bárbara. Delegando a barbárie ao outro e silenciando as vozes das minorias (ignorando o negro e o indígena ou, quando os registrando, trazendo-os como simples pano de fundo), o tom do desafio passa a ser permeado pelo tom do lamento das elites sulinas que se vêem ameaçadas pelas mudanças de um país em transição.<sup>67</sup> É exatamente essa a lógica adotada pelo grupo de intelectuais sul-rio-grandenses que funda, em 1868, a *Sociedade Partenon Literário*, cuja proposta assentava-se em trabalhar a temática local (em sua versão *heróica*) através de modelos culturais vigentes na Europa, cabendo aos seus integrantes

o esforço para a louvação dos tipos representativos mais caros à classe dirigente. Sedimenta-se ali o início da apologia de figuras heróicas, alçadas à condição de símbolos da grandeza rio-grandense. Encontra-se na sedição farroupilha os paradigmas de honra, liberdade e igualdade que se tornariam inerentes ao futuro mito do gaúcho, dissolvendo-se os motivos econômicos e as diferenças entre as classes, existentes no conflito. [...] Compreende-se a apologia em função do surgimento nas cidades, em especial Porto Alegre, de jovens ‘ilustrados’ – oriundos de setores intermediários – que iriam usar as ‘belas letras’ como alavanca para sua escalada. [...] Articulava-se uma troca: ascensão, prestígio ou simples reconhecimento cambiados por subideólogos, aptos a oferecer fórmulas (amenas à oligarquia) de representação da realidade, e por artistas, capazes de pôr em prosa e verso as qualidades varonis dessa mesma oligarquia. (GONZAGA, 1980, p.125-126)

No entanto, o trabalho literário que visa a enaltecer as qualidades heróicas do gaúcho faz-se através da “persistência de traços ideológicos e formais de um romantismo tardio” (GONZAGA,

<sup>66</sup> Termo pejorativo utilizado no Rio Grande do Sul para designar uruguaios e argentinos.

<sup>67</sup> Segundo Sergius Gonzaga, por volta da metade do século XIX o tipo marginal do gaúcho já se encontrava praticamente extinto e, portanto, apto a ressurgir como instrumento de sustentação e imposição ideológica dos mesmos grupos que o haviam destruído.: In *As mentiras sobre o gaúcho: Primeiras contribuições da literatura*. DACANAL, J; GONZAGA, S. (orgs). RS: *Cultura e Ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

1980, p.125) tido como parâmetro a ser seguido pelos intelectuais do *Partenon*. Assim, seguindo o modelo adotado por José de Alencar ao escrever *O Gaúcho*, Apolinário Porto Alegre, membro fundador da referida associação, pode ser apontado como o primeiro rio-grandense a elevar o gaúcho ao *status* de herói romântico e, por conseguinte, convertê-lo no mito pretensamente representativo das virtudes de todo um povo.<sup>68</sup> Em seu romance *O vaqueano* (1872), Apolinário incorpora o *gaúcho alencariano*, Manuel Canho, em seu protagonista José de Avençal. No entanto, embora as semelhanças sejam muitas, o escritor faz com que os valores do gaúcho, cantados no romance de Alencar, que constituíam atributos de um ser isolado – Manuel Canho –, passem a ser atributo de todos os “peões e tropeiros, gaudérios e terratenentes. Borradas as distâncias que separam os vários segmentos sociais (e mesmo raciais), unificam-se padrões e servos por sua condição de filhos ‘desta terra abençoada’” (GONZAGA, p.129).

A Revolução Farroupilha passará, pois, a permear os discursos literários que a partir de então surgem no estado, posto que, ao mesmo tempo em que ela fornece o tom do desafio, na condição de violência legítima e “justa”, também fornece o tom do lamento por um passado de glórias calcadas na valentia, na força, na lealdade. Contudo, como atenta Sandra Pesavento (1980, p.69-70), apesar de cantar as virtudes do homem do campo em geral, quando se aponta para exemplos vivos dessa glória, estes sempre pertencem aos elementos ligados à oligarquia rural, legitimando, assim, sua hegemonia e justificando o seu poder.

Note-se que tal processo discursivo ocorre concomitantemente às profundas alterações que passam a ocorrer no cenário político e econômico do estado. Constata-se uma visível modernização nos modos de produção, a qual atinge também a campanha gaúcha, fazendo com que surja um excedente de mão-de-obra. Muitos trabalhadores rurais se vêem, então, obrigados a migrar para centros urbanos e, segundo Gonzaga, passam a assumir uma concepção idílica do passado, cultivando a nostalgia de um mundo tradicional, anterior à ruptura modernizadora. No entanto, esse saudosismo é alimentado pelas classes dominantes, uma vez que sua adoção por parte dos dominados implica o expurgo de toda e qualquer violência, já que a restauração de um hipotético paraíso perdido se daria unicamente na esfera da linguagem oral e, depois, escrita (GONZAGA, 1980, p.121-122).

---

<sup>68</sup> Flávio Loureiro Chaves ressalta que, apesar de o sul-rio-grandense Caldre e Fião haver publicado seu romance *O corsário* em 1851, sendo pioneiro na inserção da figura do gaúcho na literatura, o texto não permite que esta figura transponha o plano secundário, sendo, portanto, insuficiente para configurar uma atitude regionalista. In: *Simões Lopes Neto*. Porto Alegre: IEL / Editora da Universidade, 2001. p.43.

Ressalte-se, também, a “ameaça” constituída pelos imigrantes, principalmente italianos e alemães, que passam a assumir posição de destaque no cenário econômico, bem como a presença de frigoríficos estrangeiros que aqui se instalam, estabelecendo concorrência direta com a produção local. A agricultura das colônias de imigrantes, favorecida pela introdução das vias férreas, acaba revitalizando o porto de Porto Alegre, a qual, escoando essa produção, passa a crescer solidariamente às colônias. Enquanto isso, a concorrência com o charque fabricado no Prata faz com que a economia pastoril sofra um processo de estagnação. Assim, a hegemonia econômica passa, muito claramente, da região do latifúndio para a pequena propriedade, bem como o desenvolvimento das colônias acaba ligando-se, também, ao processo de industrialização do estado.<sup>69</sup>

Frente às mudanças enfrentadas, a literatura refletirá o mesmo processo que ocorreu na prosa argentina (a exemplo dos intelectuais do centenário e de Güiraldes) quando da avalanche migratória e da acelerada urbanização do país: a idealização de um passado que abarcaria as características de uma sociedade mais integrada, justa e solidária, restituindo, no plano do simbólico, uma ordem considerada mais justa, mesmo que a mesma jamais tenha existido objetivamente, convertendo-se antes em uma espécie de resposta frente às mudanças do que, propriamente, em uma memória desse passado. Aceitando-se a hipótese de que um tema emerge quando uma ordem está em processo de ser substituída por outra, a busca desta “idade dourada” não se limita apenas a lamentar o passado perdido, mas atua também como crítica à nova ordem estabelecida. No interior do tema acaba-se produzindo uma espécie de combate de valores pertencentes a dois grandes espaços que são, na verdade, mais simbólicos do que reais. Trata-se, pois, do campo e da cidade, abordados como pares excludentes aos quais correspondem os gêneros discursivos (a literatura de temática regional/local frente à literatura de temática urbana). Entretanto, ainda que adote o primeiro termo como cenário preferencial, essa “idade dourada” não necessariamente adota todas as estratégias textuais desse cenário campesino: a norma, aqui, era, argumenta Guilhermino Cesar, “assunto gaúcho, linguagem de Macedo e de Alencar, de Bernardo Guimarães e de Taunay (quando havia maior abertura, umas tintas de Herculano e de Garret)”. Ou seja, não apenas a gauchesca, mas todos os textos “sertanistas” brasileiros despontam com ar eminentemente culto, pois seus autores não querem passar por homens do

---

<sup>69</sup> Utilizo, aqui, os dados apresentados por Maria Luiza de Carvalho Armando no texto “O regionalismo como fenômeno global”; *Revista Travessia*, Florianópolis: UFSC, 1º semestre 1986. n° 12, p. 89-112.

interior. Eles são e querem ser poetas da cidade, indo idealmente à Campanha, em busca de exotismo – como turistas em busca de cor local (CÉSAR, 1994, p.25-47).

Note-se que, novamente, as coisas voltam a se repetir. Embora por caminhos um pouco distintos, nossa literatura, assim como a argentina, também acaba sedimentando-se sobre um sistema de exclusões quando busca definir identidades. Assim que, no sistema literário sul-rio-grandense, conforme o breve percurso por ora realizado, também se verificam os pólos civilização *versus* barbárie, campo *versus* cidade, estando a barbárie delegada a este último. O tom do lamento, assim como no sistema literário do nosso país vizinho, permite a sustentação de mitos como o da democracia no campo bem como o ingresso de algumas faces da violência – jamais de todas -, pois era necessário identificar o gaúcho a uma violência *civilizada*, empregada apenas em nome das causas justas, deixando a violência *bárbara* àqueles que precisam ser combatidos por representarem algum tipo de ameaça aos interesses elitistas.

Desse modo, ainda que o gaúcho rio-grandense não possa ser equiparado à abrangência do *gaucho* platino, ao redor do qual a discussão da identidade nacional argentina sempre gravitou – ora repelindo-lhe, ora louvando-lhe –, o empenho pelo reconhecimento de uma identidade gaúcha simbolizando a província mais meridional do país desempenha funções semelhantes na medida em que esse mito é utilizado como objeto de manobra nas rixas políticas e econômicas travadas entre a capital federal e o governo local. No entanto, também aqui teremos uma voz dissonante, que, assim como Borges, embora se utilize de matéria local, não discutirá o estabelecimento de uma identidade una para o povo sulino, mas sim uma identidade híbrida e rica, ultrapassando o local e atingindo o universal. Como vimos, o nacional, para Borges, encontrava-se na fronteira, eis que, ao produzir sua ficção, buscou dar voz a personagens que não reclamam a posição de centro, mas que se caracterizam justamente por serem seres fronteiriços que abolem a oposição entre civilização e barbárie, cidade e pampa, o *eu* e o *outro*, para representarem a impossibilidade de uma identidade una e homogênea.

Algo semelhante veremos no escritor sul-rio-grandense Simões Lopes Neto, o qual rompe com a política do lamento, restaurando o tom do desafio, seja para desmascarar a história contada e instituir a violência não legitimada, seja para, assim como Borges, travar o duelo entre a voz e o texto. Assim, se a discussão acerca da obra borgeana teve-se, praticamente, à tentativa de desmistificar a classificação de seus contos de temática local e trabalho com a linguagem como representativos de uma fase nacionalista em oposição a uma fase posterior que poderia ser



designada como cosmopolita ou universal, em Simões o esforço também não distará muito do precedente, já que a classificação de sua obra como regional acaba pressupondo uma oposição ao que seria uma literatura de cunho nacional – esta sim merecendo foros de universal, conforme o legado deixado pelo paradigma modernista à crítica brasileira.

#### 4.2 A releitura da tradição pelo viés local

Tal qual Jorge Luis Borges, Simões Lopes Neto também pode ser apontado como tradutor de histórias alheias, seja reescrevendo as mais célebres lendas populares à sua maneira, transformando-as em material narrativo para além da mitologia, a fim de questionar as estruturas de poder da sociedade gaúcha, seja através da voz de Blau – o contador de causos – que traduz ao seu interlocutor citadino um mundo que este não experienciou. Não entraremos, aqui, no mérito da análise e da discussão textual das *Lendas do Sul*, estudo já realizado com excelência por críticos como Lígia Chiappini (1998) e Flávio Loureiro Chaves (2001)<sup>70</sup>, mas cabe ressaltar a observação feita por este último de que, nas lendas reelaboradas por Simões, não estamos mais propriamente diante de uma lenda, não sendo, talvez, pertinente falarmos em novas versões para as já existentes, pois que os elementos originais adquirem um significado próprio, excluindo a dependência das versões anteriores. Como resultado, temos uma lenda que, apesar de incluir-se na narrativa simoniana, situando-a no rastro de uma tradição, não a constitui. Narra-se não mais um mundo mítico, mas um mundo problemático no qual não há espaço para heróis e nem para recompensas épicas, encontrando-se o homem em situações-limite (CHAVES, 2001, p.210).

Ao nosso ver, Simões utiliza-se de mitos para destruir outros mitos: através d’*O Negrinho do Pastoreio* coloca por terra o mito da democracia no campo, denunciando os abusos das relações entre dominador e dominado, senhor e servo; já em *A Salamanca do Jarau* desconstrói o discurso xenófobo que apregoava ser o gaúcho um puro homem branco, ao indicar a sua hibridez que mescla tanto o índio quanto o português cristão e o mouro herege. Mas outros mitos ainda precisam ser desmistificados: a violência “civilizada” do gaúcho sul-rio-grandense e a sua

---

<sup>70</sup> Ver a parte II do livro *No entretanto dos tempos*, no qual Lígia Chiappini Moraes Leite realiza pertinente estudo sobre a obra, e os dois primeiros capítulos da segunda parte do livro *Simões Lopes Neto*, de Flávio Loureiro Chaves.

heroicidade, apresentada tanto na literatura quanto na historiografia através de membros pertencentes à elite rural. Para tanto, Simões vale-se do tom do desafio e não mais do lamento que permeava os escritos de seus antecessores, como vimos anteriormente.

É o tom do desafio que permite irromper a violência “não legitimada” porque não empregada em nome das causas “heróicas” – seja para a defesa de fronteiras, seja para a defesa dos interesses políticos e econômicos da oligarquia sulina. O gaúcho sul-rio-grandense revela-se, nos contos simonianos, tão “bárbaro” quanto o *gaúcho* platino, a partir do momento em que mata em nome das paixões “mais baixas” do ser-humano: por ciúmes (como vemos em *O negro Bonifácio*, *No manantial*, *Jogo do osso* e *Duelo de Farrapos*) ou por ganância (como em *O boi velho* e *Contrabandista*). Isso faz com que os heróis farroupilhas, Bento Gonçalves e Onofre Pires, que duelam até a morte deste último em nome de uma mulher, igualem-se ao negro Bonifácio lutando pela Tudinha, ao Chico Ruivo que mata pela Lalica, ou ao Chicão que mata em nome da paixão não correspondida por Maria Altina. Ou seja, ao lado do gaúcho pintado como forte, bravo e justo, surge aqui a figura de um homem cheio de fraquezas, frágil e falível. O mito da identidade gaúcha, apregoada pelos discursos de seus antecessores, parece ruir. Simões mostra-nos, não só através de Blau Nunes, mas também através de outros gaúchos até então sem história, um homem cindido, que procura compreender o mundo à sua volta e a si mesmo, enquanto os outros estão a impor, de cima para baixo, uma identidade que deve ser adotada e um lugar que deve ser ocupado. Assim, embora Blau, pensado muito coerentemente pelo autor, não tenha a lucidez e o distanciamento necessários para compreender a complexidade do mundo que narra, as contradições de seus relatos acabam relativizando, e até mesmo subvertendo, os discursos construídos em torno da figura do gaúcho.

Os que se enquadram nessa figura, em sua maioria homens pobres que só tinham “de seu um cavalo gordo, um facão afiado e as estradas” (NETO, s./d., p.289), não passam de joguete nas mãos daqueles que lutam pelo poder. Blau não reflete sobre isso, mas, quando narra os fatos ocorridos, permite que seu interlocutor/leitor chegue a essa conclusão. Portanto, é sintomático que ele narre, no conto *O anjo da vitória*, a “tormenta da valentia” ocorrida na batalha travada entre o exército brasileiro e os combatentes de Artigas, no Passo do Rosário. Nessa batalha, ocorrida ao tempo em que Blau era ainda um menino, morrem seu padrinho - homem simples - e o general gaúcho José de Abreu. Nesse conto, a morte em batalha iguala-os, e sendo violência legitimada – eis que aplicada contra o inimigo comum - demonstra como os valores incutidos no

homem gaúcho, pretendendo ditar qual era sua identidade, serviram para fazê-lo lutar em nome de um Imperador e de uma Pátria que muito provavelmente não sentia lhe pertencerem.

O conto subsequente a *O Anjo da vitória* vem a ser *Contrabandista*. Nesse texto, o gaúcho Jango Jorge, que em sua juventude havia lutado na batalha de Ituzaingo e no esquadrão do general José de Abreu, acaba sendo assassinado na fronteira por contrabandear o vestido de noiva da filha. Aqui temos três dados importantes: primeiramente, o autor aponta para a heroicidade como atributo não apenas das grandes personagens que constam nos livros de história, mas também do homem simples que combateu com a mesma galhardia; destaca a atividade do contrabando – ilícita – como uma prática constante nesses territórios, contribuindo para conformar suas fronteiras e sua povoação (o que vai diretamente contra o discurso no qual o gaúcho sul-rio-grandense era um homem pacífico e enquadrado às leis do Estado – ao contrário do gaúcho platino –, bem como contra o discurso que procura ignorar o contato e as trocas constantes efetuadas com os países fronteiriços, dissimulando as recíprocas influências culturais existentes); por fim cabe assinalar a contradição de um sistema que ao mesmo tempo em que abandona o gaúcho à sua sorte – “cada um tinha que ser um rei pequeno” (NETO, s./d., p.207) –, explorando-o:

[...] a pólvora era do el-rei nosso senhor e só por sua licença é que algum particular graúdo podia ter em casa um polvarim...

Também só na vila de Porto Alegre é que havia baralhos de jogar, que eram feitos só na fábrica do rei nosso senhor, e havia fiscal, sim senhor, das cartas de jogar, e ninguém podia comprar senão dessas!

Por esses tempos antigos também o tal rei nosso senhor mandou botar pra fora os ouvires da vila do Rio Grande e acabar com os lavrantes e prendistas dos outros lugares desta terra, só pra dar flux aos reinóis... (NETO, s./d., p.208),

acaba punindo a transgressão, quase inevitável à sobrevivência, com a morte. Assim, o gaúcho que serve para integrar as forças militares nacionais, a fim de defender interesses que não são os seus, morre por imposições e restrições ditadas por esse mesmo sistema que fôra obrigado a defender.

Tracemos, então, o paralelo com os contos borgeanos que por ora mais nos interessam a fim de identificarmos as similitudes entre os dois autores. Com o panorama traçado até aqui, pode-se perceber que ambos inserem-se na tradição literária de seus países não a fim de continuá-la e, tampouco, de negá-la, mas relendo-a e transformando-a. A originalidade provém,

justamente, da maneira criativa com que esses dois escritores apropriam-se do material já existente a fim de criar algo próprio e novo: trabalham, portanto, com histórias alheias, posicionando-se como tradutores, tanto da tradição erudita quanto popular. Invertem, portanto, as lógicas vigentes, realizam a *inversão* proposta por Derrida (ver capítulo 2), tornando central o que até então era considerado marginal – atitude que não visa à inversão dos pólos, mas ao apontamento da impossibilidade de qualquer classificação que se pretenda totalitária e verdadeira.

A inversão ocorre quando Simões questiona a historiografia conservadora e desejosa de uma homogeneização da identidade gaúcha através da construção de mitos como a democracia pampeana e a violência justa e legitimada, desconstruindo a figura do gaúcho como herói representativo de uma identidade local/regional que atendia a determinados interesses. A identidade gaúcha, útil tão-somente aos jogos de poder que em torno dela orbitavam, passa a ser apontada por Simões como um falso constructo: Blau Nunes e as demais personagens de seus contos não compartilham da mesma realidade daqueles que lhes impõem essa identidade, dizendo a quem devem servir e como devem se portar. Os homens rudes ali retratados configuram-se como o menino Blau, abismado frente à violência que presencia tão precocemente, indo montar seu cavalo “sem saber pra quê” e “sem saber como” (NETO, s./d., p.204), pois “os graúdos não dão confiança de explicar as cousas” (NETO, s./d., p.222). Em um mundo no qual a única alternativa é obedecer e cumprir ordens vindas de um superior, a identidade do homem aí inserido só pode construir-se sobre a tensão entre o mundo que compreende e o mundo e as razões que desconhece (a dos “graúdos”), não sendo mais possível retratá-lo sob o tom do lamento de um mundo idílico e uno outrora perdido, mas sob o tom do desafio, capaz de retratar o homem em suas situações-limite.

Por isso, Simões vale-se do mesmo recurso utilizado por Borges, impregnando seus contos com a violência da luta. As considerações tecidas acerca do duelo em Borges parecem ser válidas também para o universo simoniano, pois esses acontecimentos brutais, se por um lado podem parecer insensatos, por outro acabam dando sentido ao introduzirem um princípio de ordem onde antes só havia caos e automatismo, reorganizando o passado. Constituem momentos de ruptura nos quais o homem depara-se com um *eu* antes recalcado. Para esse homem, portanto, a identidade construída discursivamente nada significa. A violência, ou a situação-limite, apenas faz com que a pessoa depare-se com o *sobrenatural* (designado como sinônimo de choque,

espanto, coisa insólita que acarreta a desestruturação do *ego*, o desmoronamento das defesas conscientes, a partir dos conflitos que o ego sente frente ao ‘estranho’, frente ao ‘outro’<sup>71</sup>), levando-a a descobrir suas incompletudes e incoerências. Contudo, se por um lado permanecer indiferente ao insólito que essas situações proporcionam acarreta uma espécie de paralisação naquele que as vivencia (resultando na imobilidade de um discurso que se quer mera fotografia), por outro o insólito pode ser metamorfoseado em força criativa, em movimento dinâmico que nos apresenta às nossas várias faces, propiciando o reconhecimento de nossa própria *estranheza*, impulsionando-nos a revisitar constantemente o “choque” causado por essas situações, a fim de “elucidá-lo, dar-lhe novas fontes em nossas despersonalizações e somente assim acalmá-lo” (KRISTEVA, 1994, p.199).

Essa transformação do choque em força criativa parece ser justamente o fator desencadeante da necessidade que tem o velho Blau e os *compadritos* borgeanos de narrarem seu passado. À medida que recontam o passado “como quem estende ao sol, para arejar, roupas guardadas ao fundo de uma arca” (NETO, s./d., p.124), traduzem-no de maneira a permitirem-se revisar e reinventar suas identidades. Todavia, traduzir passado e identidade, assim como toda tradução, implica interpretação, subjetividade e criatividade, eliminando, portanto, qualquer pretensão de estabelecer uma *versão* definitiva, seja para esse passado, seja para a identidade ou, ainda, para os discursos que se constroem sobre esses dois elementos. Revisar esse passado, traduzindo-o, permite a produtividade oriunda do constante trânsito que emerge do reconhecimento da pluralidade: o trânsito entre as diferenças, entre passado e presente, entre o eu e o outro impede Borges de estabelecer a identidade argentina no *gaucho* ou no europeu, mantendo a clássica oposição civilização *versus* barbárie, bem como impede a Simões o estabelecimento de uma identidade gaúcha livre de contradições e de diferenças, uma vez que a identidade apregoada pelos discursos vigentes, como vimos, também não deixava de orbitar essa mesma dicotomia – o bárbaro da cidade frente à violência “civilizada” do gaúcho.

Ambos os escritores estabelecem como poética o ardil de apresentarem “personagens anônimos movidos por um heróico sentimento” (SEDLMAYER, 2004, p.43) – a exemplo de

---

<sup>71</sup> Segundo Julia Kristeva, o ego, ao mesmo tempo em que mantém com o ‘outro’ “um laço conflitante”, mantém, também, “uma necessidade de identificação”. “O choque com o Outro, a identificação do ego com esse bom ou esse mau Outro que viola os limites frágeis do ego incerto, estariam, portanto, na fonte do sobrenatural”. In: KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*; Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. (p.197).

Jango Jorge, em Simões, e de Rosendo Juárez, em Borges -, “e personagens heróicos movidos por sentimentos pouco humanos” (p.43) – a exemplo de Bento Gonçalves e Onofre Pires, no conto *Duelo de Farrapos*, e da transformação de heróis, como Billy the Kid, em homens comuns em *História Universal da Infâmia*. Rompem, assim, fronteiras convencionais que opunham o erudito ao popular, o canônico ao não canônico, o local ao universal, sentindo-se autorizados a apropriarem-se de todos esses elementos na criação de seus textos, valendo-se de um recurso que, segundo análise de Lígia Chiappini (1988) acerca da obra simoniana, mas válida também para os contos *orilleros*, consiste em uma virada que é ao mesmo tempo técnica e ideológica: a do foco narrativo.

No início dos *Contos Gauchescos*, temos uma apresentação de Blau Nunes, realizada por um jovem letrado da cidade e que não pertence àquele universo. Trata-se do único momento em que a voz não está com Blau Nunes, personagem que será, daí por diante, o contador dos “causos” presenciados, ou vividos, e que, consoante Lígia Chiappini, constitui uma espécie de último remanescente do gaúcho-herói que, ao tempo da sua narrativa, está, justamente, em fase de extinção. O mesmo recurso é empregado por Borges no conto “Historia de Rosendo Juarez”, no qual o autor surge inicialmente como o narrador da história, mas, logo em seguida, permite que a voz do próprio Rosendo seja ouvida, passando este, então, a desempenhar o papel de narrador, não mais se ouvindo a voz de Borges, o qual passa a ser delegado à condição de mero interlocutor. E, assim como Blau reconhece seu interlocutor como um homem de outro tempo e de tradição letrada, dando a entender que este poderia vir a ser o próprio Simões Lopes Neto, Rosendo também reconhece seu interlocutor – Borges – como homem das letras: “Usted, señor, ha puesto lo sucedido en una novela, que yo no estoy capacitado para apreciar, pero quiero que sepa la verdad sobre esos infundios. Hizo una pausa como para ir juntando los recuerdos y proseguí [...]” (BORGES, 2004b, p.410). Em ambos os casos, portanto, a presença de um interlocutor letrado parece desencadear a necessidade de narrar, provavelmente porque esses narradores do povo vêem o código escrito assumindo *status* de lei e de verdade.

Além disso, o distanciamento que tem o interlocutor do tempo e do mundo narrado também delega autoridade ao narrador, já que este possui a experiência. Tal fato evidencia-se em Simões Lopes Neto através de passagens como: “Se você fosse daquele tempo, eu calava-me, porque não lhe contaria novidade, mas você é um guri, perto de mim, que podia ser seu avô...

Pois escuite.”(s./d., p.163); “Vancê está se rindo e fazendo pouco?... É porque vancê não é daquele tempo...” (s./d., p.190). E em Borges:

*A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real. Yo lo conocí, y eso que éstos no eran sus barrios [...]. Arriba de tres veces no lo traté, y ésas en una misma noche, pero es noche que no se me olvidará, como que en ella vino la Lujanera porque sí, a dormir en mi rancho y Rosendo Juárez dejó, para no volver, el Arroyo. A ustedes, claro que les falta la debida experiencia para reconocer ese nombre, pero Rosendo Juárez el Pegador, era de los que pisaban más fuerte por Villa Santa Rita. (BORGES, 2004a, p.331, grifos meus)*

É justamente a posse de uma experiência a ser narrada que Walter Benjamin (1983, p.57-74) caracteriza como sendo a fonte na qual beberam todos os narradores cuja escrita menos se distingue do discurso de inúmeros narradores anônimos. Assim, ao colher o material a ser narrado da experiência própria ou relatada, esse narrador acaba transformando isso, outra vez, em experiência daqueles que ouvem sua história, permitindo a ocorrência de desdobramentos, mesmo após haver passado muito tempo do fato ocorrido. Na visão de Benjamin, portanto, esses textos que se aproximam da tradição oral permitem uma lenta superposição de camadas finas e transparentes que oferecem a imagem mais exata da maneira pela qual a narrativa “perfeita” emerge da estratificação de múltiplas renarrações. As lembranças, desencadeadas ao narrar, são apontadas por Benjamin como as responsáveis por transmitir os acontecimentos de geração em geração, fazendo com que uma história acabe emendando em outra e permitindo, por conseguinte, que em qualquer ponto ocorra uma nova história. Os narradores são, portanto, tradutores de um passado e de uma tradição, posto que cada um tem a permissão de narrar a sua versão dos fatos – fatos que nem sempre foram presenciados, mas que geralmente constituem-se em traduções de traduções. Assim conformam-se os contos *orilleros* borgeanos, nos quais temos, para um mesmo fato, a versão de Borges, em “Hombres Pelearon”, do assassino de Francisco Real, em “Hombre de la Esquina Rosada”, e de Rosendo Juárez, em “Historia de Rosendo Juárez”; assim também se conformam os contos de Simões Lopes Neto, nos quais, por vezes, Blau narra o que presenciou e, em outras, *traduz* o que lhe foi narrado por outrem: “Diziam os antigos que aí encostado havia um lagoão mui fundo onde jacaré se criava” (NETO, s./d., p.138); “Uns carreteiros que acamparam na tapera do Mariano contaram que pela volta da meia-noite viram sobre o manantial duas almas [...]” (p.139); “Ficou também a negra mina, que viu tudo e

foi quem depois fez o conto” (p.143); “Pois aquele cuerudo que vancê está vendo, teve grito d’armas!... Vou contar-lhe uma alarifagem em que ele andou metido, e que só depois se soube, pelo miúdo, e isso mesmo porque a própria gente do caso é que contava” (p.188).

Os autores parecem convergir, também, ao optarem por “ouvir” a voz das personagens. Nesse sentido, Lígia Chiappini Moraes Leite (1988, p.332-368) argumenta que Simões pertence à tradição do conto regionalista, e essa tradição é culta. Assim, afastando-se cada vez mais das diretrizes populares de que derivou, o conto regionalista dessa fase mescla-se com a crônica, assimilando desta e do seu veículo, o jornal, a exigência da verossimilhança e a intenção documental. O folclore era apenas um elemento exterior, ilustração, exotismo; exibição do diferente para os olhos admirados do escritor-turista. A linguagem e as formas narradas do povo eram dominadas e abafadas pela linguagem e a forma narrativa cultas; domínio que reproduzia na superfície do enunciado a relação dominante-dominado que a cidade mantinha com o campo; que a cultura escrita mantinha com a cultura oral. Portanto, diz Chiappini, a sua maneira de trabalhar as formas populares parece lutar contra a tendência à fixação, própria das atualizações cultas dessas formas. Simões, então, faz irromper, no texto escrito, as modulações da voz e do gesto. Porém, o achado técnico de colocar a narrativa na boca de Blau não seria suficiente se o escritor não tivesse feito todo um trabalho com a linguagem culta e rústica, a fim de chegar a essa espécie de “terceiro registro” que, ao mesmo tempo, supera e funde os anteriores, em uma linguagem poética, em uma fala fluente e verossímil que se expressa pela escrita, recriando a voz, o som e o gesto do narrador.

Consoante Lígia Chiappini, não bastaria, simplesmente, a invenção de um narrador em primeira pessoa. Fazia-se necessário fabricar uma escrita que se apagasse como tal para fingir a fala na folha de papel. Era preciso dar um corpo a Blau e à sua linguagem. A fala de Blau não corresponde, assim, aos padrões do escritor culto e cidadão, nem aos dos leitores aos quais Simões dirigia seus escritos. Sua preocupação não se centrava apenas em expressar a voz na página, mas, principalmente, em expressar uma voz que, sendo de Blau – peão de estância, – era a fala do outro, de classe e de cultura. Marcando a diferença deveria, paradoxalmente, fazê-lo falar de igual para igual aos leitores da cidade, de modo a realizar uma assimilação natural da paisagem à própria linguagem do homem rústico. Para tanto



[...] conteúdo, forma e tom criam uma totalidade significativa para qualquer leitor que tendo a ‘intuição gestáltica do todo’, saiba fazer essa ‘leitura de lançadeira’ a que o texto convida. A possibilidade de falar ao leitor de língua portuguesa, em geral, advém, portanto, ainda da tensão: entre o confinamento do regional, no léxico e na prosódia, e o alargamento possível do nacional, através da particularidade: o lirismo de uma fala ao mesmo tempo individual e típica. (LEITE, 1988, p.348)

As considerações tecidas por Lígia Chiappini, acerca da obra simoniana, parecem se ajustar com presteza aos contos *orilleros* de Borges. Primeiramente porque este, como já visto em capítulo anterior, também difere da tradição regionalista de sua época, centrada ou na gauchesca ou no culto ao forâneo. Assim, ao optar por dar voz aos homens *orilleros*, também se vale de um “terceiro registro” que alia o culto e o popular, afinal, o “compadre aspira à finura”, principalmente ao narrar suas histórias para quem sabe ser homem culto e letrado. Nem Simões nem Borges pretendem colocar em seus textos o falar fidedigno dos homens e do tempo ali retratados. Se assim o quisessem, incorreriam na mesma lógica de seus antecessores, como Borges aponta ao tentar diferenciar a poesia dos gaúchos e a poesia gauchesca:

Os poetas populares do campo e do subúrbio fazem versos sobre temas gerais: os sofrimentos do amor e da ausência, a dor do amor, e o fazem num léxico também muito geral; por outro lado, os poetas gauchescos cultivam uma linguagem deliberadamente popular, que os poetas populares não praticam. Não quero dizer que o idioma dos poetas populares seja um espanhol correto; quero dizer que se há incorreções são obra da ignorância. Em compensação, há nos poetas gauchescos uma procura por palavras nativas, uma profusão de cor local. A prova é esta: um colombiano, um mexicano ou um espanhol podem compreender imediatamente os poemas dos cantores, dos gaúchos, mas precisam de um glossário para compreender, ainda que aproximadamente, Estanislao del Campo ou Ascasubi. (BORGES, 2001g, p.289)

O que ambos, Simões e Borges, esforçam-se em realizar é a adequação do assunto ao estilo. Afinal, se o objetivo de tais contos fosse reproduzir com fidelidade os modelos escolhidos - o linguajar de peões e de *compadritos*-, sem espírito de síntese, como argumenta Augusto Meyer (s./d., p.22), pouco restaria dessas obras como realização de poesia, eis que a obra de arte “é um *como se*, uma constante transição da realidade observada para a sugestão de outra realidade, sobreposta àquela e como embebida, noutra sentido, de valor subjetivo”. Os escritores partem, portanto, de uma determinada realidade não para fixá-la, mas para trabalhá-la

artisticamente. Utilizam-se, assim, de uma linguagem regional, mas não regionalista, ou seja, criam, a partir da linguagem local, o que Lígia Chiappini denominou de um “terceiro registro”, no qual a linguagem continua a desempenhar uma função poética na medida em que é recriada e não copiada.

Enquanto a linguagem regionalista muitas vezes foi acusada pela crítica de cair no equívoco de transformar o signo em objeto, fazendo da linguagem mera característica e mero atributo de uma personagem inculta, beirando o caricato, esse “terceiro registro”, criado pelos dois autores em questão, reverte a situação: não mais a linguagem como objeto observável e curioso, mas como elemento que origina, constitui e define personagens, universos e destinos. Ambos os autores constituem, portanto, exemplos concretos de que trabalhar com matéria regional não condena uma literatura a ser significativa apenas nos limites da realidade que a inspirou. Afinal, como constata José Clemente Pozenato (1974, p.17), o verdadeiro termo opositivo de *universal* é o termo *particular*, e não *regional*; o *regional* constitui uma forma de particularidade tal como o são o *individual* e o *nacional*. Não obstante, uma das funções da obra de arte está, precisamente, em fazer com que o particular atinja valor de universalidade, tornando a parte representativa do todo – o que Borges e Simões parecem fazer muito bem.

## 5 O REGIONALISMO BORGEANO PARA ALÉM FRONTEIRAS

Embora a voz procurada por Borges possa ser identificada em diferentes momentos de sua obra, parece que as correções realizadas pelo autor em seus primeiros livros de poemas e a proibição da reedição dos primeiros livros de ensaios, nos quais, como vimos, há uma grande preocupação em aproximar a linguagem escrita da linguagem oral – fazendo com que a primeira assumia registros da fonética nela originalmente inexistentes, ainda influenciado pela escola de vanguarda que anteriormente havia professado e na qual se buscava a inovação na linguagem pelo prazer do novo, da ruptura e do resgate do nacional –, foram por muitos interpretadas de maneira um tanto equivocada. Sabe-se que inúmeras foram as autocríticas que Borges realizou acerca de seu projeto vanguardista e do projeto lingüístico, em declarações do tipo: “Estou arrependido dessa participação em escolas literárias. Hoje não acredito nelas. São formas de publicidade ou conveniências para a história da literatura”<sup>72</sup>.

No entanto, declarações como essa não podem servir como argumento que leve o leitor e, o que é mais grave, o tradutor, a desprezar as narrativas nas quais ainda se evidencia um trabalho diferencial com a linguagem. E essa opção do autor revela-se extremamente consciente, pois mesmo tendo a oportunidade de *corrigir* contos como “Hombre de la Esquina Rosada” para as reedições, nunca o fez, vindo, inclusive, a retomá-lo, no final de sua carreira literária, por meio do conto “Historia de Rosendo Juarez”. Justificativas claras nunca foram fornecidas pelo autor, e as poucas declarações dadas acerca desses contos sempre foram permeadas de ironia – o que não poderia ser diferente, visto que Borges nunca teve a intenção de facilitar a vida do leitor, mas sim de estabelecer um permanente jogo com o mesmo. Sendo assim, cabe-nos estabelecer algumas hipóteses com base naquilo que sua obra e seus comentários permitem-nos inferir.

Primeiramente, cabe considerarmos, conforme visto em um dos subcapítulos anteriores, o duelo como uma das poéticas que conduzem o fazer borgeano. Esse duelo, como vimos, não se limita apenas às personagens, mas amplia-se para a tensão que pode ser extraída do embate entre

---

<sup>72</sup> Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade 45 (número especial dedicado a Borges), p. 16, apud SCHWARTZ, J. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. SP: Iluminuras: FAPESP, 1995. p.61.

diferentes linguagens, diferentes tradições, diferentes vozes. No entanto, a luta na qual um dos lados mata o outro, no jogo de espelhos de Borges, calcado no princípio do eterno retorno, a morte de um dos pares não implica o seu desaparecimento, mas sim a sua sobrevivência através do outro. Lembremo-nos do desfecho do conto “*O fim*”, no qual o moreno, após matar Martín Fierro, converte-se no outro – “não tinha destino sobre a terra e matara um homem” (BORGES, 2001f, p.580) –, o mesmo ocorrendo em “Biografia de Tadeu Isidoro Cruz” – “compreendeu que o outro era ele” (BORGES, 2001j, p.626) –, o que significa que a história voltará a repetir-se *ad infinitum*. Lembremo-nos, ainda, da luta, secreta e bem distante dos *cuchillos*, entre duas artistas plásticas, no conto “O duelo”, no qual se lê: “Clara pintava contra Marta e de algum modo para Marta. [...] Nessas telas que ninguém mais olhava, creio notar, como seria inevitável, uma influência recíproca” (BORGES, 2004c, p.432). Nesse conto, Marta representa o tradicional, uma vez que costuma pintar *gauchos* em suas telas; enquanto Clara representa o novo. No entanto, quando Clara morre, a vida de Marta fica sem sentido, e esta, antes de abandonar a pintura definitivamente, acaba realizando como última obra um retrato da rival – que viria a ser considerado pela crítica a sua melhor obra. Ou seja, a criação, qualquer que seja ela, sempre se faz na tensão do embate entre duas forças, sendo que nesse embate nenhum dos pólos sai ileso: um torna-se espelho do outro, um precisa do outro para fazer sentido, para poder ser lido em sua diferença. Assim que, como Marta precisa de Clara, sendo a recíproca também verdadeira, estabelecendo-se inconscientemente uma influência mútua entre as artistas, também o que é considerado tradicional precisa do novo e vice-versa, pois mesmo quando estamos a negar o outro, estamos a revelar sua influência.

Esses exemplos são aqui trazidos apenas para corroborar a discussão do “duelo” que ora mais nos interessa – o da língua –, a fim de ajudar-nos a pensar acerca do possível motivo que leva Borges a corrigir o *criollismo* de seus primeiros livros, mas a continuar mantendo traços dessa tradição e dessa linguagem em suas narrativas. Primeiramente, devemos ter em mente que, ao falarmos de língua, inevitavelmente estamos falando de lei. Por conseguinte, se falamos de uma lei, imediatamente somos levados a pensar naquilo que se encontra em oposição a essa lei – a *não-lei*, ou o *fora-da-lei*. O que Borges propõe, então, é justamente o duelo entre o que se considera a lei e o que se considera fora-da-lei. A língua *criolla* proposta por Borges surge, então, como uma maneira de rechaçar as normas existentes, seja as da poesia gauchesca, reconhecida pela tradição literária argentina, seja as das escolas literárias europeias que ditavam regras em

terras latino-americanas. O que Borges faz é desafiar a tradição da língua e da literatura a fim de mostrar a possibilidade de se fazer literatura com o que está fora-da-lei, dando voz àquilo e àqueles que não são a lei e que, por conseguinte, não possuem literatura.

Assim, à lei da língua culta Borges coloca como adversário o falar portenho e *criollo*; à tradição literária que incorpora os cânones universais, Borges opõe as narrativas do arrabalde bonaerense. Nessa fase, alguns princípios do vanguardismo ainda respingam no escritor e temos, então, os primeiros livros de poesia, escritos já em solo argentino, e os três primeiros livros de ensaios, pródigos em exemplos de uma escrita completamente contaminada pela fala. E mesmo querendo negar o outro, acaba refletindo-o de alguma maneira: desejando criar uma nova literatura argentina, utiliza-se de uma ideologia importada e eurocêntrica (no caso, a vanguarda). Percebe, então, que nesse duelo nenhuma das partes elimina a outra, mas sim acabam por fundirem-se em meio à tensão que emana do combate. E essa percepção faz com que não mais se deseje a vitória de um dos lados ao preço da morte do outro – eis que, então, o lado vencedor adquiriria o *status* de lei.

Ao invés do desejo da lei, Borges passa a reconhecer a riqueza do que poderíamos chamar de um “entre-lugar”, pois, enquanto, na primeira, normas são substituídas sempre por outras normas, neste reconhece-se a legitimidade em apropriar-se do que ambos os lados do embate têm de válido a oferecer, a fim de que se possa trabalhar sobre a riqueza da mescla, do híbrido, da fronteira que não exclui, mas agrega. Daí que o ato de *corrigir* suas primeiras obras, atenuando marcas da oralidade, não signifique que o lado da não-lei, a qual postulava, perdeu o duelo. Significa tão-somente o reconhecimento da impossibilidade de ficar alheio ao outro bem como de o outro lhe permanecer alheio. Da tensão do duelo surge um escritor amadurecido que, ao passo em que reconhece alguns excessos cometidos em nome da utopia de uma nova língua literária<sup>73</sup>, atenuando o *criollismo*, acaba, por outro lado, *criollizando* a tradição européia “desde ‘los quinientos mil muertos y pico de la Guerra de Secesión’”, hasta Billy the Kid aprendiendo ‘el arte vagabundo de los troperos’, o el japonés señor de la Torre que ‘sacó una espada y le tiró un hachazo’. Se escucha la misma voz con la que escribe ‘Hombre de la Esquina Rosada’[..]”(SARLO, 2003, p.49).

---

<sup>73</sup> Cabe ressaltar que quando falamos de uma “nova língua literária”, referimo-nos à sua proposta de renovação lingüística, a qual objetivava levar a oralidade até a literatura através da modificação da ortografia, a fim de “argentinizar” a língua.

Seus primeiros livros de ensaios – os quais se nega a reeditar – e seus primeiros livros de poemas – nos quais efetua correções – revelam-nos, principalmente, um dilema enfrentado pelo autor: a busca por um estilo, a busca por uma voz. Borges encontra-se entre o afã de criar uma língua literária com materiais oriundos de toda a tradição culta ocidental (poetas greco-latinos e poetas do Segundo Século de Ouro Espanhol, à exemplo do que vemos em *Inquisiciones*) e o desejo de criar uma literatura na qual ressoe a milenária arte da narrativa oral, dos velhos contadores de histórias. Desse impasse, portanto, resultam alguns abusos no que diz respeito ao uso de expressões regionais, cultismos e neologismos, justificados pela necessidade que muitos dos escritores vanguardistas tinham de chocar e afrontar a literatura de cunho nacionalista – a qual reivindicava para si o epíteto de representante única e legítima de uma identidade e de uma tradição nacional. Essa postura de repúdio, transitando em busca de novos temas e estilos, somente poderia perdurar enquanto a luta entre os jovens escritores e a “velha tradição” definia-se. Segundo Rafael Olea Franco (1993, p.125), à medida que os primeiros conseguem uma maior representatividade no campo literário – com suas próprias revistas de difusão e instâncias de reconhecimento artístico – diminui ostensivamente seu rancor contra os escritores consagrados.

Essa postura extremamente contestatória e desafiadora parece, então, ser o principal motivo que leva Borges a rechaçar seus primeiros livros de ensaio, nos quais ataca, de forma muitas vezes desrespeitosa, a Leopoldo Lugones e a outros escritores da época. Finda a necessidade desses “ataques”, logrado seu espaço no cenário literário argentino, e tendo conseguido desestabilizar a tradição nacionalista, Borges retrata-se, dedicando muitos de seus textos a escritores aos quais, anteriormente, dirigira duras críticas. Reconhece, por exemplo, que os poetas ultraístas desejavam descobrir metáforas que Lugones já havia utilizado e, já em 1960, com sua obra reconhecida mundialmente, encontra-se apto também a reconhecer a influência exercida por Lugones sobre sua obra<sup>74</sup>. Quanto às correções realizadas em seus primeiros livros de poesia (*Fervor de Buenos Aires* e *Luna de enfrente*), as mesmas devem-se ao fato de que a maturidade de Borges como escritor, sobretudo de contos, leva-o a primar pela síntese, valorizando a clareza, a objetividade, enfim, a capacidade de dizer muito valendo-se de poucas palavras. Portanto, luta

---

<sup>74</sup> Veja-se, por exemplo, a dedicatória do livro *El hacedor* (1960) a Lugones, na qual se lê: “[...] *Entro; cambiamos unas cuantas convencionales y cordiales palabras y le doy este libro. Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría [...]*”. (In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2004. v.2. p. 157, grifos do autor.)

para erradicar as metáforas ultraístas desses primeiros poemas, as quais julga inúteis, priorizando o imprescindível e o essencial<sup>75</sup>.

Por outro lado, a maturidade do escritor também faz com que ele realize um resgate renovado dessas tendências que já se faziam presentes nos primeiros anos de sua produção. Esse parece ser o caso de obras como *El informe de Brodie*, na qual é possível constatar que algo da postura vanguardista do início dos anos de 1920 permanece: o esforço por sentir o novo que emana dos temas já existentes, e não por encontrar novos temas.

Mais uma vez podemos constatar que Borges não pode ser visto como mero continuador de uma tradição nacionalista ao optar, ainda nas primeiras décadas de sua produção, pelo cenário arrabaldeiro e por dar voz à uma memória. Mesmo porque, como vimos, esta não pretende ser fiel a uma realidade passada, reconhecendo-se também como invenção, como tradução de uma mitologia – e, em sendo tradução, constitui-se em espécie de “infidelidade criadora e feliz” (BORGES, 2001d, p.453).

Assim, durante todo o percurso realizado no presente estudo, houve a constante preocupação em situar a temática *orillera* e o papel da linguagem empregados por Borges no contexto da tradição literária argentina a fim de levar o leitor a constatar que esse ideário, embora tenha sofrido algumas reformulações no que concerne à linguagem (e reformulação não é sinônimo de abandono ou rechaço, constituindo-se em um dos cerne sobre os quais se apóia seu labor, revelando, assim, a busca de uma obra inacabada, em contínuo processo), jamais desaparece de sua obra<sup>76</sup>, revelando-se igualmente cosmopolita e universal como as produções

<sup>75</sup> Carlos Meneses, no ensaio “Borges, el imberbe poeta ultraísta” (In: *Cuadernos Hispanoamericanos – Homenaje a Jorge Luis Borges*. n.505/507. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992. p. 123-132) realiza a análise de alguns poemas borgeanos destes primeiros livros, os quais foram modificados por Borges por ocasião do lançamento de sua “Obra Poética”. Nesta análise, há vários exemplos de substituições de palavras ou versos e, até mesmo, supressões em prol da nitidez e da concisão.

<sup>76</sup> Jaime Alazraki (In: *A prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Editorial Grados, 1983. 3ª ed., p.315-316.) atenta para o fato de que, em “Hombre de la Esquina Rosada”, por exemplo, ao lado de vozes procedentes da fala do *compadrito* também aparecem outras nas quais é possível reconhecermos as destrezas de estilo do autor de *Ficciones*: “Hay en ‘Hombre de la Esquina Rosada’, por lo menos una frase – ‘yo hubiera querido estar de una vez en el día siguiente’ – que pasa casi intacta a un cuento de *El Aleph*: en ‘Emma Zunz’ leemos ‘luego quiso ya estar en día siguiente’. Un verbo como ‘ilustrar’ ya empleado en ‘Hombre de la Esquina Rosada’ en su acepción etimológica (ILLUSTRO: aclarar, dar luz) – ‘una noche nos *ilustró* la verdadera condicción de Rosendo’ -, recurre con idéntico sentido en ‘El jardín de senderos que se bifurcan’: ‘Una lámpara *ilustraba* el andén, pero las caras de los niños quedaban en la zona de sombra’. Finalmente, la metonimia que fascinó tanto a Alonso – ‘Al rato llamaron a la puerta con autoridad, un golpe y una voz.... El hombre era parecido a la voz’ -, reaparece en ‘Funes, el memorioso’: ‘*Esa voz* hablaba en latín; *esa voz* (que venía de la tiniebla) articulaba con moroso deleite un discurso o plegaria o incantación’. Estos pocos ejemplos indican que, en ‘*HER*’, Borges crea un lenguaje que está tan cerca del compadre como del estilo de su prosa narrativa más tardía, un lenguaje que además de reconstruir el habla de los compadritos, descubre el estilo de su inventor. Borges procede con el compadre como el poeta gauchesco respecto al gaucho: en

posteriores que assim vieram a ser aclamadas pela crítica. Interpretarmos esse ideário, que fora mais fortemente trabalhado no início da carreira do escritor, como reflexo de uma fase nacionalista dificultaria justificarmos o porquê de sua permanência no decorrer da literatura borgeana, podendo levar os tradutores que se debruçam sobre as narrativas mais fortemente representativas desse universo, a olhá-las como elementos dissonantes do conjunto maior, procurando “adequá-las” ao tom predominante, corrigindo o que Borges propositadamente não corrigiu, ignorando a retomada dessa voz “dissonante” que continua a se fazer presente já na pretensa fase “cosmopolita”.

O caminho percorrido até aqui propô-se a desestabilizar a crença na existência de um Borges totalmente nacionalista opondo-se a um segundo Borges, totalmente cosmopolita e universal, que rechaça o primeiro. Na verdade, ao analisarmos mais detidamente o papel da temática *orillera* e do trabalho exercido sobre a linguagem, constatamos a existência de um único Borges, que, justamente por não cair nas armadilhas do nacionalismo literário, assume a posição da fronteira, da margem (*as orillas*) para apropriar-se de toda a tradição universal e trabalhá-la à sua maneira. O local, em Borges, portanto, jamais excluiu o universal, mesmo porque ele sempre foi ciente de que o universal forja-se também através daquele.

Ao levar em conta tais aspectos, torna-se um imperativo para o tradutor respeitar a permanência dessa voz eleita por Borges nos já referidos contos – voz diretamente relacionada com a temática proposta –, tendo em vista que ela, em momento algum, pode ser considerada realmente como um discurso que se encontra na contra-mão das demais produções do autor. Não se trata, pois, de uma estética nacionalista – porque Borges não se deixa escravizar por nenhuma delas –, mas de uma opção consciente:

Creio que cada tema impõe sua estética ao poeta, isto é, recebo algo (pode ser um argumento, pode ser uma fábula, pode ser vagamente um poema) e, a seguir, esse tema me diz como quer ser tratado. Desconfio de uma estética preliminar, sobretudo de uma estética prévia. Hoje, quando penso nessas escolas, penso que foram um jogo e, às vezes, um jogo feito para a publicidade, nada mais. (BORGES apud SCHWARTZ, 1995, p.61)

Declaração semelhante encontramos ainda em 1985, quando publica seu livro de poemas *Los Conjurados* e em cujo prólogo lê-se: “No profeso ninguna estética. Cada obra confía a su

---

ambos casos el lenguaje creado es una fusión de los rasgos más salientes de un habla local y del estilo del escritor. En la prosa de ‘HER’ es posible comprobar esa fusión: volvemos a oír las dos voces amalgamadas en un estilo que ya no pertenece ni a la una ni a la otra”.



escritor la forma que busca: el verso, la prosa, el estilo barroco o el llano. Las teorías pueden ser admirables estímulos (recordemos a Whitman) pero asimismo pueden engendrar monstruos o meras piezas de museo”(BORGES, 2004d, p.452). Disso conclui-se que a voz diferencial empregada em contos de temática local não pode ser ignorada e, por conseguinte, apagada no processo tradutório, sob pena de que se perca também a força de um tema e de uma personagem.

A voz empregada em contos como “Hombres Pelearon”, “Hombre de la Esquina Rosada” e “Historia de Rosendo Juarez”, como vimos, não pretende reproduzir vozes locais – pois que Borges não postula literatura como mimese, estando ciente de que está a criar uma voz, conforme lhe dita a sua imaginação e o tema proposto. Por conseguinte, o argumento de que esses contos representam um universo menor da totalidade da obra borgeana, estando na contra-mão de seu cosmopolitismo, perde-se completamente ao verificarmos a sua permanência em diferentes momentos da produção do escritor. Redimensionarmos a importância desses textos, bem como de outras produções nas quais emerge a voz *orillera*, é considerarmos a universalidade aí proposta – não só no que concerne à temática (como vimos no item 3.2), mas também à poética de composição empregada: o leitor como elemento primordial na construção de sentidos, cúmplice do autor a partir do momento em que aceita as regras de um jogo no qual este se quer como mero intermediário.

Assim, essa proposta, tão universal quanto as composições ditas “labirínticas” encontradas, por exemplo, em *El Aleph* (1949), faz-se presente desde os primeiros anos da vida artística do escritor (podendo aí ser justificada como mero arroubo nacionalista), chega ao ano de 1965 merecendo todo um livro que ainda se preocupa com a voz e com o arrabalde – *Para las seis cuerdas* -, e retorna, por fim, em 1970, com *El informe de Brodie*, livro no qual ainda há a predominância da temática *orillera* e de suas personagens típicas (o *compadrito*), sendo que, por vezes, ainda ecoa a voz desse universo. Veja-se que nessas últimas obras, a justificativa do nacionalismo não é mais válida, pois há muito já nos encontramos no terreno da chamada fase cosmopolita do autor. Logo, além dessas ocorrências colocarem por terra a possibilidade dessa dicotomia excludente (nacional *versus* universal), elas também acabam exigindo o estabelecimento de uma espécie de pacto entre autor e leitor e, conseqüentemente, entre autor e tradutor. A proposição desse pacto, embora se encontre nas entrelinhas de todos os contos que por ora mais nos interessam, faz-se totalmente explícita no prólogo de *Para las seis cuerdas*:

Toda lectura implica una colaboración y casi una complicidad. En el *Fausto*, debemos admitir que un gaucho pueda seguir el argumento de una ópera cantada en un idioma que no conoce; en el *Martín Fierro*, un vaivén de bravatas y de quejumbres, justificadas por el propósito político de la obra, pero del todo ajenas a la índole sufrida de los paisanos y a los precavidos modales del payador.

En el modesto caso de mis milongas, el lector debe suplir la música ausente por la imagen de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose con la guitarra. La mano se demora en las cuerdas y las palabras cuentan menos que los acordes.

He querido eludir la sensiblería del inconsolable “tango-canción” y el manejo sistemático del lunfardo, que infunde un aire artificioso a las sencillas coplas. (BORGES, 2004e, p.331)

Veja-se que, ao ressaltar o fato de as palavras serem menos importantes do que os acordes, Borges está a apontar a importância concernente a um ritmo e a uma entonação de voz. Para tanto não se faz necessário o emprego de um dialeto específico, no caso o lunfardo, porque o objetivo não é impregnar um texto de cor local, mas, sim, a tentativa de exprimir a intraduzibilidade de suas experiências rememorativas. Assume-se, então, como um intermediário, um tradutor que fornece elementos que possibilitem ao leitor construir as cenas descritas em seu imaginário. E, para que essa construção seja possível, a voz torna-se elemento fundamental, assim como sua literatura também acaba assumindo o papel de mediadora, de vestígio

que no tiene sentido en si misma y que sólo vale si consigue comunicar con ese más allá donde flotan, como espectros, la voz perdida de Paredes o la música muerta de las milongas. [...] No las escribió él [Borges], dice, sino su sangre; no su mano sino la mano de sus mayores [...]. (Las milongas son un mixto de sangre, música y voz, los tres componentes que definen, para Borges, la originalidad y la intraducibilidad de una experiencia.) Más allá de Borges, más allá incluso de las palabras, las milongas se escribieron a través de Borges, incluso contra su voluntad. [...] Borges, que solía corregir encarnizadamente sus textos, escribió todas las milongas directamente, sin retocar una sola coma. Cada primera versión fue la definitiva. Con una excepción. En la ‘Milonga para los orientales’ había escrito: ‘Milonga de los troperos/ que hartos de polvo y camino/ compraban tabaco negro/ en el Paso del Molino.’ Se dio cuenta de que ‘compraban’ era un error, que ‘pitaban’ era un verbo más evidente y mucho más atinado. Al recordar el incidente, Borges dice: ‘Yo me equivoqué; yo oí mal la primera vez y puse compraban’. Como si otro se las cantara, Borges oye las milongas antes de transcribirlas. La milonga como género pone al desnudo la pequeña escena psicótica que corona el drama de la voz perdida: como un místico del arrabal, Borges ‘escucha voces’ y ‘escribe en lenguas’. (PAULS, 2000, p.64)

E se nos contos nos quais centramos nossa atenção nesse estudo não há o fazer poético da milonga, por tratarem-se de textos narrativos, há, de qualquer maneira, o desafio representado por esse gênero, em oposição ao lamento do tango. Prevalece sempre, então, o duelo entre a voz e a letra – um duelo entre iguais, no qual ambos os termos são utilizados a fim de comporem um novo universo: o literário. Portanto, essa voz que Borges esforça-se em ouvir (voz ditada por sua memória e, portanto, mosaica, híbrida e plural), precisa também ser ouvida pelo tradutor a fim de que possa também ser traduzida; essa voz não se encontrará nunca nos dicionários, simplesmente a espera de ser resgatada, não significará apenas através dos sentidos que engendra mas também das formas que assume. Assim, para que essa voz possa ser traduzida, cabe ao tradutor esforçar-se por ouvi-la de alguma maneira em sua língua, em seu contexto, em sua cultura, em seu povo e em sua literatura, devendo recorrer ao seu repertório de leitor a fim de nele identificar possibilidades de recriação.

### **5.1 O arrabalde reescrito: o caso das traduções brasileiras**

Após as considerações que vieram sendo tecidas até agora, esperamos ter dissipado alguns questionamentos sobre o papel da temática e da linguagem *orillera* em contos como “Hombre de la Esquina Rosada” e “Historia de Rosendo Juarez”. Por conseguinte, pode-se vislumbrar a responsabilidade concernente ao tradutor que se debruça sobre esses textos a fim de dar a conhecer ao leitor de outra língua e de outro contexto-receptor a riqueza desse universo. Considerando os principais pressupostos teóricos da tradução, percorridos nos primeiros capítulos deste estudo, foi possível analisarmos como Borges foi, de certa maneira, precursor das modernas teorias de tradução, congregando, em seu ponto de vista sobre o assunto, os aspectos mais produtores de cada corrente e rechaçando aqueles que afastavam a tarefa tradutória de seu papel como importante operação cultural, não a reconhecendo como responsável pela formação de identidades culturais e como instrumento que exerce um enorme poder na construção de representações de culturas estrangeiras, na imagem de autores e na criação de cânones literários. Ou seja, Borges concebe a tarefa tradutória como processo criativo, intertextual e comparativista.

Sendo assim, não há dúvidas de que traduzir Borges a outro idioma, principalmente seus contos *orilleros*, não é tarefa simples à medida que o tradutor decide realizá-la com a seriedade exigida. Cabe a ele, portanto, compreender o universo proposto pelo autor, o papel desses contos não apenas no contexto da obra borgeana, mas, principalmente, em todo o cenário da literatura argentina, bem como a maneira como Borges vale-se da temática regional para abordar o universal e como a linguagem empregada faz-se fator importante para a contextualização de seu período histórico e de sua poética. Considerando tais fatores e, como não poderia deixar de ser, a poética tradutológica proposta pelo próprio autor, seja em seus ensaios ou em seu próprio fazer literário, o tradutor que se debruçar sobre os contos estudados não pode prescindir de uma recriação temática e estilística, a fim de que o leitor brasileiro possa vir a conhecer e a compreender uma importante fase do escritor argentino – fase na qual, como vimos, já se esboçam os princípios que nortearão sua obra até o fim.

No entanto, a análise das traduções até hoje já realizadas para o mercado editorial brasileiro leva-nos a crer em uma total desconsideração desses pressupostos no momento de traduzir. Deparamo-nos com traduções literais, as quais parecem se pautar unicamente pelo dicionário, optando por familiarizar os textos ao leitor brasileiro, “domesticando-os”, e não por causarem-lhe estranhamento<sup>77</sup> ao procurarem equivalentes para a linguagem que caracteriza o lugar e a

---

<sup>77</sup> Aproprio-me dos termos “familiarização” e “estranhamento” empregados pelo teórico e tradutor Lawrence Venuti, em *The Translator’s Invisibility* (London; New York: Routledge, 1995). Venuti utiliza esses termos ao analisar as traduções que são realizadas para a língua inglesa, constatando uma clara preferência pela “familiarização” de textos oriundos de outras culturas, ou seja, o esforço dos tradutores em apagarem as marcas de alteridade pertencentes ao texto, as quais tornariam evidente ao leitor o fato de estar lendo uma tradução. Já a estratégia do “estranhamento” denunciaria o caráter alheio do texto e propiciaria ao leitor um maior contato com a outra cultura, sinalizando para suas diferenças, possibilitando, por conseguinte, uma maior visibilidade do tradutor. Em *Escândalos da Tradução* (Bauru, SP: Edusc, 2002. p.30-63), Venuti exemplifica sua opção pelas estratégias de estranhamento ao traduzir o escritor italiano Torchetti (1839-1869) através de estrangeirismos e de arcaísmos que indicassem ao leitor a distância temporal e contextual dos textos italianos, tomando como modelo de sintaxe e léxico a prosa de escritores como Mary Shelley e Edgar Alan Poe, revisitando seus trabalhos em busca de palavras e frases que poderiam ser incorporadas na tradução, produzindo, assim, uma heterogeneidade discursiva que difere do dialeto-padrão da língua inglesa. Na proposta de Venuti, portanto, fica patente que a “boa tradução” será aquela que cause o estranhamento, estrangeirizando o texto, de modo que a “má tradução” será aquela que realize a familiarização do texto, domesticando-o de acordo com os valores da cultura-receptora. Cabe-nos ressaltar, porém, que ao empregarmos os termos “familiarização” e “estranhamento”, não estamos compactuando com nenhum juízo de valor e também não postularemos estratégias estrangeirizantes. Empregamos o termo “estranhamento” conforme proposto por Ovidi Carbonell (La ética del traductor y la ética de la traductología. In: *Ética y política de la traducción literaria*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 2004. p.17-45), o qual não concebe o estranhamento como algo logrado através do respeito absoluto à cultura de origem, e nem através da busca de um espaço intermediário, mas sim na própria cultura de destino. E, mesmo que o encontremos em um espaço marginal ou excêntrico desta, o estranhamento estará dentro dos limites do compreensível, conforme os parâmetros ideológicos da cultura receptora. Assim, a verdadeira tradução “contra-corrente” será aquela capaz de fazer as realidades alheias tão acessíveis a ponto de forçar uma identificação, por parte dos leitores do sistema-receptor, com elas.

personagem das narrativas – opções que se refletirão na construção da imagem que o leitor brasileiro fará de Borges.

Cabe atentar, portanto, que é, de maneira mais ampla, a partir dos anos de 1960 que Borges começa a ser lido e reconhecido no Brasil como um escritor de grande erudição. Logo, passou a ser considerado um gênio literário que transitava entre ensaios, contos, teorias literárias e de tradução. No entanto, o livro *História Universal da Infâmia*, no qual consta um dos contos que constituem objeto deste estudo (“Hombre de la Esquina Rosada”), embora publicado em 1935, permaneceu como obra quase secreta durante muitos anos. No Brasil, a tradução de *História Universal da Infâmia* ocorrerá apenas em 1975<sup>78</sup>. Sendo assim, a tradução da obra em questão acabou sendo precedida pela tradução de *Ficções* (1944) e *O Aleph* (1949) – livros em que o leitor se deparava com um Borges aclamado pela crítica como intelectual e labiríntico. Isso significa que o leitor brasileiro veio a conhecer a obra do escritor fora da ordem cronológica de sua produção e que, muito provavelmente, já possuía uma imagem pré-concebida do escritor argentino: o Borges de *Ficções* e de *O Aleph*, e não o Borges dos estudos e contos inspirados na gauchesca, no crioulismo de *Evaristo Carriego* e na cultura argentina suburbana.

Se analisarmos, portanto, a primeira tradução ao português (brasileiro) de *Historia universal de la infamia*, datada de 1975<sup>79</sup>, e a única edição traduzida da obra que circula atualmente, publicada em 2001<sup>80</sup>, veremos que essa edição mantém, para o conto analisado, o mesmo tradutor da publicação de 1975, apresentando, no entanto, a revisão de outros dois tradutores. Compare-se o estilo em que Borges escreve o conto e como seriam as expressões no espanhol, a fim de verificarmos se a opção do tradutor foi por manter o coloquialismo do texto ou por traduzi-lo de maneira a preservar o espanhol culto como referência. Para efeitos ilustrativos,

---

<sup>78</sup> Em setembro de 1961 a *Revista Senhor* publicou a tradução que Alexandre Eulálio fizera de *História Universal da Infâmia*. No entanto, “Homem da esquina Rosada” não constou entre os demais contos traduzidos. Além disso, a revista também possuía uma circulação muito restrita, sendo lida apenas entre a “intelligentsia” carioca e a juventude universitária de então. Por isso consideramos a publicação de 1975 como a primeira a circular no mercado editorial brasileiro. A esse respeito, veja-se: CALIL, Carlos Augusto. A gaveta desinfeliz de Alexandre Eulálio. In: *Remates de males – Revista do Departamento de Teoria Literária*. Campinas: Unicamp, 1999. p.11-15.

<sup>79</sup> In: BORGES, Jorge Luis. *História Universal da Infâmia*; tradução de Flávio José Cardozo. Porto Alegre: Ed. Globo, 1975.

<sup>80</sup> BORGES, Jorge Luis. Homem da Esquina Rosada. Tradução de Flávio José Cardozo. In: \_\_\_\_\_. *História Universal da Infâmia*. Tradução revisada por Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Globo, 2001.

seguem alguns exemplos<sup>81</sup>:

(Tabela 1: Coloquial *versus* norma culta)

**Coloquial *versus* norma culta**

TEXTO DE BORGES	ESPAÑHOL CULTO	TEXTOS TRADUZIDOS
Laos	Lados	Lados
Acreditao	Acreditado	Afamado
Peliar	Pelear	Brigar
Soledá	Soledad	Solidão
Juera	Fuera	Fosse
Jue	Fue	Foi
Dendê	Desde	Desde
[...] lugar que usted podía[...]	Usted	[...]lugar que se podia[...]
Güen	Buen	Boa
Pal Baile	Para el baile	Para o baile
Amistá	Amistad	Amizade
Autoridá	Autoridad	Autoridade
Pa	Para	Para
Pare	Pared	Parede
Naides	Nadie	Ninguém
Dentrar	Adentrar	Entrar
Ajuera	Afuera	Lá fora
Colorao	Colorado	Vermelho
Juerte (herida)	Fuerte	Enorme (ferida)
Trujo	Trajo (3ª p. s. verbo “traer”)	Trouxe

<sup>81</sup> A análise das traduções aqui realizadas priorizará o nível lexical, uma vez que é nele que encontramos as maiores divergências e os maiores desafios tradutórios no que concerne aos contos borgeanos em questão, dado o coloquialismo presente em tais textos. Não se evidenciam problemas sintáticos relevantes, talvez pela proximidade lingüística existente entre o português e o espanhol.

É possível perceber, claramente, o apagamento do coloquialismo presente no texto de Borges, primando pelo respeito à norma culta da língua portuguesa. Sendo assim, o leitor que desconhece o texto-fonte, tendo acesso apenas às traduções, acaba não tendo acesso às particularidades estilísticas do texto, que também se evidenciam na seleção lexical do mesmo. O quadro seguinte (Tabela 2) apresenta exemplos em que tais escolhas revelam a informação estética da obra de Borges:

(Tabela 2: Seleção lexical)

### Seleção Lexical

<i>HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA</i> (1935), publicado em <i>Obras Completas</i> , 2004.	<i>HISTORIA UNIVERSAL DA INFÂMIA</i> . Tradução de 1975.	<i>HISTÓRIA UNIVERSAL DA INFÂMIA</i> . Tradução revisada de 2001.
“era de los que <b>pisaban más fuerte</b> ”(l. 8).	“Era dos que <b>mais se impunham</b> ” (l. 9) .	“Era dos que <b>falavam mais alto</b> ”(l. 9).
“ <b>una chalina de um color como bayo</b> ”(l. 53).	“Com uma <b>manta amarela</b> jogada ao ombro”(l. 61).	“Com uma <b>manta branco-amarelada</b> jogada sobre o ombro”(l.60).
“Le <b>encajé</b> la zurda en la <b>facha</b> ” (l. 57)	“ <b>Apliquei-lhe no rosto</b> um murro com a mão esquerda “(l. 65).	“ <b>Apliquei-lhe na facha</b> um murro com a esquerda” (l. 64).
“ <b>Siguió como si tal cosa</b> , adelante”(l. 62).	“Continuou em frente, <b>alheio ao que tinha acontecido</b> ” (l. 72).	“Continuou em frente” (l. 71).
“ <b>pitaba con apuro</b> ” (l.75)	“Fumava seu cigarro <b>com cuidado</b> ” (l.86).	“Fumava <b>com pressa</b> seu cigarro”(l.85).
“con ese <b>viento de chamuchina pifiadora</b> detrás”(l.77).	“Na assuada da <b>população estúpida</b> ” (l.89).	“Na assuada da <b>ralé estúpida</b> ” (l.88).
“ <b>jeta del milato</b> ”(l. 91).	“Grossos beijos do mulato” (l. 96).	“Beijos do mulato” (l. 105).
“La milonga <b>déle loquiar y déle bochincar</b> en las casas” (l.148).	“A milonga <b>continuava a fazer das suas e a espalhar barulho</b> pelas casas” (l.173).	“A milonga <b>continuava endoicendo e aturdindo</b> pelas casas” (l.172).
“no decían <b>esta boca es mía</b> ”(l.164).	“Não falavam nada” (l.191)	“Não abriam a boca” (l.191).
“El <b>cuero</b> no le pidió biaba a ninguno”(l.220).	“Não havia porque brigar com ninguém”(l.259).	“O corpo não pediu surra a ninguém” (l.256).
“Cuando <b>echaron un vistazo los de la ley</b> ”(l.233).	“Quando a <b>polícia</b> chegou para <b>investigar</b> ” (l.275)	“Quando <b>os da lei</b> <b>fizeram o serviço</b> ”(l.272).

<i>HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA</i> (1935), publicado em <i>Obras Completas</i> , 2004.	<i>HISTORIA UNIVERSAL DA INFÂMIA</i> . Tradução de 1975	<i>HISTÓRIA UNIVERSAL DA INFÂMIA</i> . Tradução revisada de 2001.
“abri <b>gaucha arrastrada</b> ”(1.171)	“abre, <b>mulher nojenta</b> ”(1.199).	“abre, sua <b>nojenta</b> ”(1.198).

Observa-se que, embora as duas traduções não procurem preservar o registro coloquial e popular dos termos e expressões utilizadas no texto-fonte, a revisão de 2001 tenta se aproximar um pouco mais da natureza do texto, evitando o emprego de vocábulos mais sofisticados. Com relação à seleção lexical, pode-se vincular, ainda, a questão da supressão de certos elementos na tradução, os quais, no texto-fonte, acabavam por caracterizar a personagem e sua realidade. Vale lembrar Haroldo de Campos (1976, p.39) quando afirma que na tradução da poesia vige a lei da compensação: onde um efeito não pode ser exatamente obtido pelo tradutor em seu idioma, cumpre-lhe compensá-lo com outro, no lugar onde couber. No entanto percebe-se que nem sempre o tradutor preocupa-se em manter os efeitos estilísticos com que Borges tanto se ocupou durante a criação do conto. O quadro seguinte (Tabela 3) procura demonstrar, apenas para efeito ilustrativo, casos em que ocorre a perda de elementos:



(Tabela 3: Perda de elemetos)

<i>HISTORIA</i> <i>UNIVERSAL DE LA</i> <i>INFAMIA (1935), publicado</i> <i>em Obras Completas, 2004.</i>	<i>HISTORIA</i> <i>UNIVERSAL DA</i> <i>INFÂMIA. Tradução de 1975.</i>	<i>HISTÓRIA</i> <i>UNIVERSAL DA</i> <i>INFÂMIA. Tradução</i> <i>revisada de 2001.</i>
“lleno <b>hasta el tope</b> de hombres”(1.19).	“carregada de homens”(1.21).	“carregada de homens”(1.22).
“pero había que verla en sus días, <b>con esos ojos</b> . Verla no daba sueño”(1.36).	“mas precisava vê-la naqueles bons tempos. Ninguém se cansava de olhar para a Lujanera”(1.40).	“mas precisava vê-la naqueles bons tempos. Ninguém se cansava de olhar para a Lujanera”(1.40).
“ <b>Un manotón</b> a mi clavel de atrás de la oreja y lo tiré a un charquito”(1.133).	“Atirei numa poça o cravo que tinha atrás da orelha”(1.155).	“Atirei numa poça o cravo que tinha atrás da orelha”(1.154).
“Quiero encontrarlo pa que me enseñe a mí, que soy naides, lo que es un hombre de coraje y <b>de vista</b> ” (1.86).	“Quero me encontrar com ele para que me ensine, a mim que não sou ninguém, o que vem a ser um homem valente e <b>de boa vista</b> ” (1.98).	“Quero me encontrar com ele para que me ensine, a mim que não sou ninguém, o que é um homem corajoso”(1.99).

A análise das traduções de 1975 e 2001 leva-nos a concluir que, embora a tradução mais recente tente aproximar-se um pouco mais do texto-fonte, em ambas o tradutor opta por familiarizar o texto ao leitor brasileiro, em vez de manter o estranhamento. Isso porque se perde grande parte da cor local do texto-fonte quando de sua reescritura, conforme os registros aceitos pela norma culta brasileira.

Com base nos preceitos da moderna teoria de tradução, principalmente da vertente pós-estruturalista, tanto a familiarização quanto o estranhamento são formas de manipular o texto, vistos agora não como algo negativo, mas como alteração que sempre ocorre ao recontextualizarmos o significado, o qual nunca é unívoco. No entanto, a preponderância de um

ou de outro extremo configura a opção ideológica da tradução. A familiarização operada pelo tradutor, que acabou suprimindo diferenças culturais e lingüísticas do texto estrangeiro, aproximando-as a valores dominantes na nossa cultura, pode ter servido para torná-la reconhecível e aparentemente não traduzida, “domesticada” na cultura-alvo. Assim, provavelmente o tradutor tenha feito esta opção no intento de apresentar ao leitor brasileiro um Borges coerente com a imagem construída a partir da leitura das outras obras traduzidas anteriormente, e que não condiziam com a linguagem coloquial do conto em questão; ou seja, houve uma tentativa de “homogeneizar”, de certa forma, o estilo borgeano, adequando-o ao que os leitores brasileiros esperavam encontrar nele e incorporando-o, assim, ao nosso cânone estilístico (norma culta, legibilidade, fluência).

No entanto, se considerarmos a afirmação de Borges (2001j, p.189) de que “saber como fala uma personagem é saber quem ela é, que descobrir uma entonação, uma voz, uma sintaxe peculiar é haver descoberto seu destino”, verifica-se que a opção do tradutor por *recriar* essa personagem dentro de padrões literários outros - no caso aqui demonstrado, brasileiros -, acaba caracterizando uma outra personagem que não se deixa ler como original representação da sua alteridade. Deparamo-nos, dessa forma, com uma das novas possibilidades do texto. Não se pode, porém, ignorar o que o próprio Borges afirma no prólogo à segunda edição de *História Universal da Infâmia* (1954):

[...] o excessivo título destas páginas proclama sua natureza barroca. Atenuá-las teria equivalido a destruí-las; por isto prefiro, desta vez, invocar a sentença *quod scripsi, scripsi* (João 19,22) e reimprimi-las, ao cabo de vinte anos, tal e qual. São a irresponsável brincadeira de um tímido que não se animou a escrever contos e que se distraiu em falsear e tergiversar (sem justificativa estética, vez ou outra) alheias histórias. (Prólogo. In: *História Universal da Infâmia*, 2001, p.18)

Tal afirmação orienta-nos a pensar que as traduções analisadas, ao optarem pela familiarização do texto borgeano ao leitor brasileiro, acabaram fazendo com que se perdesse, justamente, o exercício estilístico, a linguagem musical, os efeitos sonoros que constituem as personagens, permitindo ao leitor vislumbrar sua origem e seu destino. Considere-se, também, que o leitor brasileiro atento a esse mesmo prólogo, não verá no texto traduzido uma justificativa para o que aí é afirmado por Borges:

Em seu texto, que é de entonação suburbana, vai-se notar que intercalei algumas palavras cultas: vísceras, conversões, etc. Assim o fiz porque o compadre aspira à finura, ou (esta razão exclui a outra, mas quiçá a verdadeira) porque os compadres são indivíduos e não falam sempre como o Compadre, que é figura platônica. (Prólogo. In: *História Universal da Infâmia*, 2001, p.18)

Assim, se Borges opta por reeditar esse conto, incluindo-o, inclusive, na compilação das obras completas, mantendo a entonação suburbana, não cabe ao tradutor corrigi-la. Note-se que, como já dissemos, em 1970, o autor retoma o mesmo enredo em “Historia de Rosendo Juarez” (conto que consta no livro *El informe de Brodie*) e, embora afirme, no prólogo, não ter se preocupado com os intoleráveis dicionários de argentinismos, por outro lado afirma também não ter se preocupado com o Dicionário da Real Academia Espanhola “dont chaque édition fait regretter la precedente”,<sup>82</sup> pois, segundo ele, ambos tendem a acentuar as diferenças e a desintegrar o idioma. Assim, confessa ter, durante muitos anos, acreditado que uma boa página poderia ser escrita por meio do emprego de variações e de novidades.

No entanto, completados seus setenta anos, pensa haver encontrado sua própria voz, ciente de que as modificações verbais não deformam nem melhoram o que é dito, mas também de que “cada linguagem é uma tradição”.<sup>83</sup> A retomada de “Hombre de la Esquina Rosada” pelo conto “Historia de Rosendo Juarez” demonstra a renúncia do emprego de inovações e experimentações mais ousadas com a linguagem, ocorridas no primeiro através da mescla de vocabulário *criollo*, *arrabalero* e *lunfardo*, em prol do emprego de uma voz que reflita o caráter da personagem que fala – voz imaginada pelo autor –, devendo servir de instrumento importante ao leitor, a fim de que este possa, através dela, compor também em sua imaginação uma imagem das personagens aí presentes. Os recursos de linguagem quase cinematográfica encontrados no primeiro texto, justificados pelo caráter dinâmico da ação – a ponto de o conto ser adaptado para o cinema<sup>84</sup> – revelam a intenção de dar ao leitor a impressão de uma fotografia dinâmica que proporciona grande impacto visual – o que acabou fazendo com que Borges futuramente viesse a condenar nele a falta de espontaneidade devido ao emprego de muitos *excessos*. Trata-se, pois, de uma voz ouvida (imaginada) por Borges, mas que ainda precisa ser trabalhada a fim de que possa

<sup>82</sup> “... no qual cada edição leva-nos a lamentar a anterior”.

<sup>83</sup> Borges, J. Prólogo. In: *O informe de Brodie*. São Paulo: Globo, 1976. p. 6.

<sup>84</sup> Veja-se o filme “Hombre de la Esquina Rosada”. Argentina, 1961-1962. 70 minutos. Diretor: René Mugica. Roteiro: Joaquín Gómez Bas, Isaac Aisembeg, Carlos Aden. Baseado no conto homônimo de Jorge Luis Borges. Dados retirados de COZARINSKY, Edgardo. *Borges em/e/sobre cinema*; tradução de Laura J. Hosiassin. São Paulo: Iluminuras, 2000. p.135.

descobrir qual é a sua própria voz. E essa é encontrada no conto “Historia de Rosendo Juarez”, no qual, embora não empregue uma linguagem consoante os ditames da academia, também não emprega uma linguagem escrava de dicionários representativos dos diferentes *-ismos* (gauchismos, lunfardismos, argentinismos), afinal, ambos visam a assumir o *status* de lei enquanto o que Borges busca é a espontaneidade da voz que emprega a língua sentida como realidade e como universo daquele que fala. Contudo, a mudança não implica um rompimento, mas uma continuidade, na qual a linguagem continua sendo empregada de maneira diferencial, revelando traços típicos de quem fala, bem como de seu *locus* de enunciação.

Assim, enquanto em “Hombre de la Esquina Rosada” temos um único narrador a ditar, com sua voz, à nossa tela mental, a épica de um mundo no qual a palavra torna-se plástica – devendo ser respeitada pelo tradutor –, em “Historia de Rosendo Juarez” o efeito plástico que mescla linguagem e ação cede lugar aos jogos de poder que se instauram por meio da linguagem empregada. Nesse conto já não se ouve apenas a voz de Rosendo, embora seja ele quem nos narre a história. Ouve-se, também, a voz de seus interlocutores, com especial destaque para o diálogo que descreve entre ele (Rosendo) e o comissário da polícia local que o prende por assassinato. Nele percebe-se o esforço do narrador, homem rude do povo, em adaptar sua maneira de falar àqueles que lhe considera superiores, social ou intelectualmente. Aqui, continua a valer a observação feita por Borges em 1935, justificando a composição diferencial de “Hombre de la Esquina Rosada”: “Em seu texto, que é de entonação suburbana, vai-se notar que intercalei algumas palavras cultas: vísceras, conversões, etc. Assim o fiz porque o compadre aspira à finura(...)” (In: *História Universal da Infâmia*, 2001, p.18).

Veja-se, pois, o seguinte fragmento:

[...] Una mañana el comisario me mandó a buscar. Estaba acomodado en la silla; ni me miró y me dijo:

- Así es que vos te lo despachaste a Garmendia?
- Si usted lo dice – contesté.
- A mí se me dice señor. Nada de agachadas ni de evasivas. Aquí están las declaraciones de los testigos y el anillo que fue hallado en tu casa. Firmá la confesión de una vez.
- Mojó la pluma en el tintero y me la alcanzó.
- Déjeme pensar, señor comisario – atiné a responder.
- Te doy veinticuatro horas para que lo pensés bien, en el calabozo. No te voy a apurar. Si no querés entrar en razón, ite haciendo a la idea de un descansito en la calle Las Heras.

Como es de imaginarse, yo no entendí.

- Si te avenís, te quedan unos días nomás. Después te saco y ya don Nicolás Paredes me ha asegurado que te va a arreglar el asunto. (BORGES, 2004b, p.411)

Nesse trecho faz-se visível o jogo de poder que se instaura a partir da linguagem empregada. No diálogo, iniciado pelo comissário, este emprega o típico falar portenho informal, através do uso do pronome pessoal *vos* (equivalente à segunda pessoa do plural – abreviação de *vosotros*) conjuntamente ao uso do verbo na segunda pessoa do singular (*despachaste*, quando a forma gramaticalmente correta seria a concordância com o sujeito na segunda pessoa do plural, *despachasteis*). No entanto, Rosendo responde ao comissário através do emprego da modalidade culta da língua espanhola, empregando como pronome de tratamento a terceira pessoa do singular, *usted*, forma considerada extremamente formal. O comissário vê nesta escolha uma ironia por parte de Rosendo, sentindo-se ultrajado por aquele “*Zé-ninguém*” que tinha a empáfia de desafiar-lo (note-se que o desafio, nesse caso, está no fato de um representante de uma classe marginalizada achar-se no direito de empregar a língua de maneira mais “correta” do que a autoridade em questão, como se estivesse a corrigi-lo). Após exigir que Rosendo o trate por senhor (deixando bem claro quem está em condições de ditar as regras), o comissário continua a utilizar formas coloquiais, adotando a segunda pessoa do singular (tú), mas realizando a concordância verbal gramaticalmente incorreta, própria da fala. Na oração “Te doy veinticuatro horas para que lo pensés bien” temos o emprego do presente do subjuntivo (*para que*), exigindo a concordância *penseis*, e não *pensés* - que é forma inexistente no espanhol culto. Da mesma forma, na seqüência encontramos “Si no *querés* entrar(...)”, quando a concordância deveria ser o emprego da 2ª pessoa do presente do indicativo (*quieres*). Temos, portanto, uma marcação clara do uso do *voseo*<sup>85</sup>, indicada também pelo emprego da forma reduzida da locução verbal *te vas haciendo*, transformada em *ite haciendo* (*ite* constitui forma inexistente no espanhol culto, sendo utilizada, exclusivamente, na língua falada).

Veja-se, no entanto, o mesmo fragmento traduzido:

[...] Uma manhã, o comissário me mandou buscar. Estava refestelado na cadeira; nem sequer me olhou quando disse:  
- Então foste tu quem despachou Garmendia?

<sup>85</sup> Denominação dada ao modo peculiar com que os argentinos conjugam os verbos, utilizando o pronome *vos* e realizando uma conjugação que mescla as desinências verbais da segunda pessoa do singular e do plural, eliminando a ditongação, como nos exemplo *pensés*, ao invés de *pienses*, ou *querés*, ao invés de *que quieres*).

- É você quem está dizendo – respondi.
- Trata-me de senhor. Nada de ardis nem de evasivas. Aqui estão as declarações das testemunhas e o anel que foi achado em tua casa. Assina a confissão de uma vez por todas.
- Molhou a pena no tinteiro e estendeu-a para mim.
- Deixe-me pensar, senhor comissário – atinei responder.
- Dou-te vinte e quatro horas para pensar bem, lá na cela. Não vou te apressar. Se não queres ser razoável é melhor que penses logo num descansozinho na Rua Las Heras.
- Como é de se imaginar, não entendi.
- Se concordares, terás mais alguns dias. Depois te solto e Dom Nicolas Paredes já me garantiu que arranja o assunto. (BORGES, 1976)

Como é possível perceber, na tradução, o jogo de poder instaurado pelas escolhas lingüísticas perde-se. Primeiramente porque, no português, o emprego da segunda pessoa do singular (tu), sendo respeitada em sua concordância verbal, costuma soar mais formal do que o emprego do pronome você, devido ao princípio lingüístico da economia no momento do falar (havendo menos marcações verbais ao utilizar *você*, bem como, um menor risco de erros, seja a hipercorreção, seja a supressão de algum elemento desinencial). Assim, no fragmento traduzido, a linguagem do comissário não deixa transparecer, em momento algum, sua procedência também popular, pois embora pertença a uma outra casta, reflete um idioleto específico (o da classe policial suburbana): emprega-se o português gramaticalmente aceito, no qual a segunda pessoa do singular predomina do início ao fim, não havendo interferências de outras formas de tratamento e suas concordâncias específicas, fenômeno que se costuma encontrar também no português falado. Da mesma forma, o uso de pronomes átonos no início da frase – evidenciando o coloquial tanto na língua espanhola como na língua portuguesa – é corrigido pelo tradutor.

Cabe destacar, ainda, equívocos de tradução causados justamente pela busca de equivalentes literais, dificultados pelo emprego de vocábulos coloquiais, como, por exemplo, a tradução “Era um despenhadeiro [referindo-se ao bairro do Maldonado] sinistro que felizmente já foi aterrado”(BORGES, 1976, p.30) para o fragmento “Era um zanjón de mala muerte, que por suerte ya lo enturbaron”(BORGES, 2004b, p.410). A confusão parece iniciar com o vocábulo *zanjón*, traduzido por aproximação ao que sugere o dicionário. Neste encontra-se *zanja* como equivalente para *escavação*, *vala*. O deslize da referência dada pelo dicionário – *escavação* - para *despenhadeiro*, como sugerido na tradução, provavelmente se justifica pela terminação no aumentativo - *ón* (*zajón*). O real conteúdo semântico perde-se, pois o termo coloquial *zanjón* é

empregado com sentido pejorativo, designando *sarjeta*, *buraco*, ou seja, algo bem distante da paisagem que a palavra *despenhadeiro* aciona em nosso imaginário.

Quanto à tradução para a edição de 2001 de *El informe de Brodie*, mantém-se o mesmo tradutor da edição de 1976, embora receba revisão de outros dois tradutores<sup>86</sup>. Nela, constatamos algumas alterações positivas com relação à tradução anterior; dentre elas, a adequação lexical do termo *zanjón*, então traduzido por *fosso*. Constata-se, também, uma maior atenção ao emprego das pessoas verbais no diálogo que anteriormente analisamos, tal como ocorre no exemplo subsequente:

“ - Dou-te vinte e quatro horas para pensar bem, na cela. Não vou *te* apressar. Se não *quieres* ser razoável, *vai aceitando* a idéia de um descansozinho na prisão da cadeia da rua Las Heras”. (Grifos meus).

Compare-se, agora a tradução de 1976 e o texto original:

“ - Dou-te vinte e quatro horas para pensar bem, lá na cela. Não vou *te* apressar. Se não *quieres* ser razoável é melhor *que penses* logo num descansozinho na Rua Las Heras”. (Tradução de 1976 – grifos meus).

“ - *Te* doy veinticuatro horas para que lo *penses* bien, en el calabozo. No *te* voy a apurar. Si no *querés* entrar en razón, *ite haciendo* a la idea de un descansito en la calle Las Heras”. (Texto original – grifos meus.)

Enquanto a tradução de 1976 não indiferencia as pessoas verbais empregadas, conforme marca o texto borgeano em sua mescla do *voseo* com a segunda pessoa do singular (denunciando, assim, o coloquialismo), verificamos que a tradução realizada para a segunda edição brasileira procura registrar essa diferença mesclando o uso das segunda e terceira pessoas do plural, além de encontrar uma forma mais adequada de tradução para a locução “*ite haciendo*”, traduzida por “vai aceitando”. Outro fator interessante é a constatação do esforço realizado pelo tradutor, o qual, não podendo se valer do emprego de notas de rodapé (devido às exigências da editora argentina Emecé), procura esclarecer o leitor no espaço do texto propriamente dito. Tal é o caso da tradução realizada para “descansito en la calle Las Heras”, a qual, na tradução de 2001, transforma-se em “descansozinho na prisão da cadeia da rua Las Heras”. Embora redundante

---

<sup>86</sup> *O informe de Brodie*; tradução de Hermilio Borba Filho; revisão da tradução Maria Carolina de Araújo, Jorge Schwartz; prefácio Beatriz Sarlo. São Paulo: Globo, 2001. 2ª ed.

(“prisão da cadeia”), o tradutor não se limitou à tradução literal e, pressentindo o esvaziamento semântico que a simples menção à rua teria junto ao leitor brasileiro, adotou o procedimento de “expansão”(o qual visa a explicitar elementos que aparecem de forma mais ou menos velada no texto, podendo levar à explicação de algum aspecto considerado significativo, seja dentro dos limites do próprio texto, como adição, seja fora dele, como nota do tradutor)<sup>87</sup>, incluindo a explicação que, no contexto argentino, seria desnecessária dada a grande fama do presídio localizado na referida rua bonaerense.<sup>88</sup> No entanto, esse não é o caso dos fragmentos abaixo:

“Durante años *me hice el Moreira*, que a lo mejor se habrá hecho en su tiempo algún otro gaucho de circo” (*Obras Completas*, l. 100).

“Durante anos *banquei o Moreira* e melhor do que eu só mesmo um gaúcho de circo” (1976, l. 143).

“Durante anos *banquei o Moreira*, que talvez tenha fingido em seu tempo algum outro gaúcho de circo” (2001, l. 120).

Trata-se, obviamente, de outra situação na qual o sintagma em destaque faz-se semanticamente vazio para leitores não familiarizados com o arrabalde portenho e com a literatura não-canônica argentina, sendo necessário, portanto, recorrer novamente ao recurso da expansão, explicitando ao leitor brasileiro o fato de o nome próprio “Moreira” fazer alusão a um *compadrito* que habitou os arrabaldes portenhos no final do século XIX, obtendo fama por sua

<sup>87</sup> A esse respeito veja-se o capítulo “Procedimientos de traducción” do *Manual de traducción* elaborado por Juan Gabriel López Guix e Jacqueline Minett Wilkinson (Barcelona: Editorial Gedisa, 2001. 2ª ed.).

<sup>88</sup> No final do ano de 2008, quando este nosso estudo já se encontrava concluído, a Editora brasileira Companhia das Letras lançou uma nova edição para *O informe de Brodie*. Isso porque, no ano de 2007 a referida editora obteve o direito de publicar e retraduzir (se acaso assim desejasse) as obras borgenas no Brasil, em detrimento da Editora Globo, a qual, desde a década de 1970, era responsável pelas edições traduzidas do escritor, no Brasil. Ressalte-se que nas edições da Companhia das Letras está sendo permitida a utilização de notas explicativas do tradutor (as quais, até então, eram proibidas pela editora argentina Emecé), bem como o fato de que todos os contos que constam no livro em questão são traduzidos por Davi Arrigucci Jr. No entanto, devido à quase coincidência temporal entre a nova edição e a conclusão deste trabalho, não foi possível dedicar a ela uma análise mais pormenorizada. No entanto, podemos ressaltar alguns pontos que nos chamaram a atenção, dentre os quais, o fato de não haver, na nova tradução, o emprego das pessoas verbais de maneira propositadamente diferenciada, como o faz Borges, e cuja função, no texto, comentamos há pouco. O mesmo trecho analisado nas traduções de 1976 e 2001, agora aparece como: “- Vou **lhe** dar vinte e quatro horas para pensar bem, no xadrez. Não vou apressa-**lo**. Se você não quiser dar ouvidos à razão, vá se acostumando com a idéia de **um descansinho na rua Las Heras**.[...] Se **você** confessa, fica apenas alguns dias. Depois eu **o** tiro, e dom Nicolas Paredes já me garantiu que vai acertar o **seu** caso” (2008, p.28). Perceba-se o emprego unívoco da terceira pessoa do singular, bem como a manutenção do sintagma “rua Las Heras”, sem preocupação de fornecer ao leitor brasileiro, seja através da nota de rodapé agora permitida, seja através do recurso da expansão lingüística, a contextualização necessária ao entendimento da carga semântica aí existente.



coragem desmedida e fazendo com que seu nome adquirisse *status* de adjetivo que passou a ser empregado para designar aqueles que exibiam ares de valentia e simpatia pelas brigas travadas à faca.<sup>89</sup> Dada à exigência da editora argentina Emecé em não introduzir notas de rodapé nas traduções brasileiras analisadas, restaria ao tradutor incluir essa explicação, de maneira concisa, no corpo do próprio texto<sup>90</sup>.

Vejamos, no entanto, mais alguns exemplos acerca da seleção lexical realizada nas traduções:

<i>Obras Completas</i> (2001)	<i>O informe de Brodie</i> (1976)	<i>O informe de Brodie</i> (2001)
“Aprendí a <b>vistear</b> con los otros, con un palo tiznado” (1.30)	“Aprendi a <b>esgrimar</b> com os outros, com um pau queimado” (1.43).	“Aprendi o <b>uso da faca</b> com os outros, com um pau queimado” (1.36)

<sup>89</sup> A figura de Juan Moreira foi muito divulgada pelo escritor folhetinista Eduardo Gutiérrez em sua obra cujo título é, justamente, *Juan Moreira*. Este, embora definido como um “gaúcho”, na verdade aproxima-se muito mais da realidade do *compadrito* portenho. Gutiérrez, no entanto, era visto como produtor de uma subliteratura destinada às massas incultas, caracterizando o surgimento de um novo tipo de literatura gauchesca, “criolla”, consumida, principalmente, pela população de origem imigratória. Essa literatura provoca, entre os intelectuais do início do século XX, uma espécie de descrédito total deste tipo de texto “artístico” e, por conseguinte, da linguagem “gauchesca” que ali era empregada. Conforme assinala Rafael Olea Frano (1993, p.185-186), um bom exemplo dessa aversão encontra-se em Lugones, o qual, em *El payador*, declara seu descrédito à língua gauchesca. Assim, se por um lado o mito da nacionalidade por ele proposto funda-se no *gaúcho*, por outro acaba renunciando expressamente, em sua escrita, à língua gauchesca, vangloriando-se de haver conseguido escrever um obra “nacional” sem recorrer “sistematicamente à fraseologia gauchesca”. Seu livro converte-se, então, na comprovação de que esta língua foi superada na literatura, de que o “nacional” deve e pode expressar-se mediante outras variantes lingüísticas. Por isso, para Lugones a obra de Güiraldes exemplificaria a perfeição narrativa, eis que comprovava a possibilidade de escrever sobre um tema gauchesco valendo-se de uma língua “cult”, sem paralelos com a língua gauchesca. Por outro lado, Daniel Balderston (*Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Biblos, 2000, p.52) chama atenção para a grande influência de Eduardo Gutiérrez, tanto na literatura gauchesca, quanto na mitologia argentina, através de seu memorável modo de representar uma briga à faca: “Es Gutiérrez quien codifica la pelea a cuchillo en la literatura Argentina (...). En la pelea codificada por Gutiérrez, el héroe es un ‘guapo’ que preferiría vivir en paz, pero tiene tantas ‘mentas’ que lo molestan con provocaciones. Llega algún insolente o borracho y lo insulta, y el héroe no le hace caso hasta que el otro lo agrede. Entonces tiene que luchar en defensa propia y el que lo provocó es siempre el que muere”. Aqui vemos, portanto, embora com algumas variações, o argumento de muitos contos de Borges, dentre eles “Hombre de la Esquina Rosada” e “Historia de Rosendo Juárez”, tornando-se evidente o importante papel do “moreirismo” na ficção borgeana. A continuidade da oração aqui discutida para fins de tradução (“que a lo mejor se habrá hecho en su tiempo algún otro gaúcho de circo”) refere-se ao fato de que muitas das obras de Gutiérrez acabavam sendo adaptadas para peças teatrais populares, geralmente apresentadas em circos.

<sup>90</sup> Com relação à edição de 2008, publicada pela Editora Companhia das Letras, é curioso observarmos que, mesmo podendo se valer do recurso das notas de rodapé, o tradutor não faz nenhum comentário que esclareça o leitor brasileiro acerca do sentido de “bançar o Moreira” e “gaúcho de circo”, fornecendo como tradução para o sintagma em questão: “Durante anos banquei o Moreira, que decerto terá bancado em sua época algum outro gaúcho de circo”(2008, p.59).

No caso acima, deparamo-nos com um claro exemplo de modulação, dada a inexistência de um verbo em português capaz de abarcar a amplitude semântica do verbo “vistear”, o qual refere-se, especificamente, a uma espécie de brincadeira, isto é, à simulação de um duelo (sentido que se encontra ainda mais reforçado pelo complemento “con un palo tizado”). Logo, trata-se de uma ação que não está restrita ao uso da faca, sendo, muitas vezes, realizada apenas com as próprias mãos dos adversários, sem o emprego de alguma arma específica. A opção por traduzir “vistear” como “esgrimir”, além de remeter ao emprego da espada, soa demasiadamente formal para o contexto da narrativa. Já a tradução de 2001 procura modular um pouco mais a tradução do termo, optando pelo emprego de “uso da faca” – embora continue restringindo a ação ao emprego de um instrumento específico. Uma opção, talvez, pudesse ser o emprego do verbo “duelar” (“Aprendi a duelar com os outros, com um pau chamuscado”)<sup>91</sup>.

Mas, observe-se ainda:

<i>Obras Completas (2001)</i>	<i>O informe de Brodie (1976)</i>	<i>O informe de Brodie (2001)</i>
“Yo sentí que <b>iba a achurarme</b> ” (1.40).	“Senti que <b>ia me espetar</b> ”(1.56).	“Senti que <b>ia me esfaquear</b> ” (1. 46).

No quadro acima temos o emprego do verbo “achurrar”, de uso muito corrente no contexto do rio-platense, designando, além do ato de abater a rês, a ação de extrair suas entranhas. Especificamente na Argentina, trata-se de uma metáfora empregada com o sentido de ferir alguém com cortes profundos. Daí que a tradução de 2001 – “esfaquear” – encontra-se muito mais adequada do que o verbo “espetar” empregado na primeira edição. Trata-se, portanto, de um grande desafio ao tradutor, a fim de que encontre uma modulação capaz de reproduzir esta expressão também de modo metafórico no sistema-alvo<sup>92</sup>.

<sup>91</sup> A tradução mais recente, pela Companhia das Letras, vale-se do sintagma “Aprendi a enfrentar os outros, com um porrete” (p.26)”. Além de o verbo escolhido “enfrentar” distanciar-se da carga semântica presente no espanhol “vistear”, o emprego do substantivo “porrete” como equivalente para “palo tizado” também transforma a imagem construída pelo leitor do texto traduzido em comparação à imagem construída pelo leitor do texto-fonte, uma vez que um “porrete” é utilizado para bater, golpeando a outrem, e não para “esgrimir”.

<sup>92</sup> Quanto à tradução mais recente, de 2008, temos o emprego de “[...] senti que ia me furar as tripas” (p.26) – expressão que localiza onde o ferimento poderia ter ocorrido. No entanto, sendo o verbo espanhol “achurar” muito mais genérico, conforme já comentado, talvez o verbo português-brasileiro que dele mais se aproximasse semanticamente fosse “carnear” [“senti que ia me carnear”], dada a sua acepção de “esquartejar”, “retalhar”, “cortar

Veja-se outra ocorrência interessante:

<i>Obras Completas (2001)</i>	<i>O informe de Brodie (1976)</i>	<i>O informe de Brodie (2001)</i>
“Mi madre, pobre la finada, <b>ponía el grito en el cielo</b> ”(1.57).	“Minha mãe – pobre da finada – <b>gritava aos céus</b> ” (1.80).	“Minha mãe – pobre da finada – <b>se desesperava</b> ”(1.67).

Novamente o texto-fonte necessita de uma modulação na qual, apesar de produzir-se uma mudança de símbolos devido às especificidades culturais, torna-se possível traduzir não apenas o sentido da mensagem, mas também seu caráter metafórico. “Poner el grito en el cielo” é expressão muito empregada no contexto conversacional, sendo o equivalente espanhol para a nossa conhecida expressão “pôr a boca no mundo”. Note-se que, na tradução de 1976, estamos diante de uma tradução literal (“ponía el grito en el cielo” – “gritava aos céus”<sup>93</sup>), enquanto na edição de 2001 o caráter metafórico perde-se completamente. Além disso, nesta última, o conteúdo semântico do verbo “desesperar” não abarca o sentido de indignação e revolta contido na expressão originária. Em ambas, portanto, a escolha tradutória soa bastante formal para o universo da personagem narratária.

<i>Obras Completas (2001)</i>	<i>O informe de Brodie (1976)</i>	<i>O informe de Brodie (2001)</i>
“La carta se la escribió un mocito de negro, que componía versos, a lo que oí, sobre <b>conventillos</b> y mugre” (1.83).	“A carta foi escrita por um rapazinho vestido de preto, que compunha versos, segundo me disseram, sobre <b>bordéis</b> e imundície”(1.117).	“A carta foi escrita por um rapazinho vestido de preto, que compunha versos, segundo ouvi, sobre <b>cortiços</b> e imundície”(1.99).

No caso acima, deparamo-nos com uma total inadequação semântica da tradução de 1976 para o termo “conventillos”, evidenciando a insuficiência de um tradutor dominar a língua e desconhecer o contexto sócio-cultural narrado. A expressão utilizada para designar as minúsculas casas construídas no subúrbio de Buenos Aires, a partir do material utilizado para transportar cargas em navios, e nas quais habitavam inúmeras famílias, em sua maioria,

---

em partes” e a sua carga de circunstancialidade (termo empregado no cenário rural e não urbano, conotando a lida com o gado).

<sup>93</sup> O mesmo ocorre com a tradução de 2008, na qual temos “[...] lançava gritos aos céus”(p.27).

imigrantes, é traduzida por “bordel”. Enquanto o substantivo espanhol carrega consigo, principalmente, o traço semântico da pobreza e da falta de vida privada, o substantivo utilizado para traduzi-lo em português traz como traço semântico a prostituição. Portanto a opção realizada em 2001 – não sabemos se pelo próprio tradutor, ou se pelos revisores da tradução – de traduzir “conventillos” por “cortiços” foi, sem dúvida, muito adequada, porque, ao denotar a habitação coletiva das classes empobrecidas, traduz uma realidade muito semelhante à referida pelo termo espanhol<sup>94</sup>.

<i>Obras Completas (2001)</i>	<i>O informe de Brodie (1976)</i>	<i>O informe de Brodie (2001)</i>
“ Era un hombre ya entrado en años, <b>que nunca le había hecho asco al trabajo(...)</b> ” (l.106).	“Era um homem já entrado em anos, <b>amante do trabalho (...)</b> ”(l.149).	“Era um homem já avançado em anos, <b>que nunca sentira aversão ao trabalho</b> ” (l.126).

No exemplo acima, deparamo-nos não apenas com uma questão semântica, mas também sintática, quando analisado o caso da tradução de 1976. Note-se, primeiramente, a mudança na categoria gramatical do sintagma destacado que, no texto-fonte marca uma aferição negativa, enquanto a tradução de 1976 transforma esse sintagma em uma categoria afirmativa. Essa transposição, no entanto, acaba afetando o real valor semântico do segmento em destaque no texto-fonte, o qual traz consigo um sentido mais genérico, enquanto a tradução mencionada opta por um sentido mais específico. Afinal, dizer que alguém não tem nojo, ou medo, de trabalho não é o mesmo que lhe considerar um “amante do trabalho”. Se é certo que no primeiro caso infere-se estarmos diante de uma pessoa trabalhadora, a qual não recusa serviço, isto não nos dá o direito de afirmar que tal pessoa “ame” trabalhar, posto que entre o gosto pelo trabalho e a sua necessidade há uma enorme diferença, a qual não pode ser desconsiderada. Portanto, novamente a tradução de 2001 realiza uma escolha mais apropriada que, ao procurar manter a ordem sintática do texto-fonte, conserva a negação do sintagma e, por conseguinte, seu caráter mais genérico. Por outro lado, a opção por traduzir “asco” como “aversão” acaba interferindo no

<sup>94</sup> A tradução de 2008, pela Companhia das Letras, também opta pelo emprego de “cortiços”(p.28).

coloquialismo do texto-fonte<sup>95</sup>, pois no referido termo espanhol predomina o traço semântico de “náusea”, “nojo”, muito mais associados a repugnância do que a aversão. “Asco”, portanto, possui uma carga semântica de muito maior intensidade do que “aversão”, pois a primeira beira a completa intolerância a algo, enquanto a segunda denota muito mais uma antipatia. O tradutor (ou revisor) poderia ter optado, portanto, por manter “asco” também no texto traduzido ao português, dada a existência dessa palavra em nossa língua, conservando o mesmo sentido e o mesmo tom do texto-fonte.

De modo generalizado, percebe-se que, semelhantemente ao que ocorre nas traduções de “Hombre de la Esquina Rosada”, as traduções para o português de “Historia de Rosendo Juarez” pecam ao, freqüentemente, optarem por termos demasiadamente cultos e sofisticados, se comparados aos empregados pelo texto-fonte.

De qualquer maneira, cabe ressaltarmos que, ao contrário do que ocorrera com *Historia universal de la infamia*, a tradução do livro *El informe de Brodie* não se realizou com grande diferença de tempo em comparação ao seu lançamento no contexto literário argentino, ocorrendo com apenas cinco anos de atraso. Nota-se, porém, que as opções feitas para a tradução de “Hombre de la Esquina Rosada”, que vem a público apenas um ano antes, mantêm-se em “Historia de Rosendo Juarez”. Assim, embora uma versão não contradiga a outra, também não permitem ao leitor brasileiro conhecer a real intensidade do universo aí proposto. Resta-nos perguntar, então, se as opções realizadas pelos tradutores devem ser atribuídas ao ideal de homogeneizar Borges à imagem mundialmente aceita e, economicamente, mais rentável do escritor – tentando adequá-lo ao cosmopolitismo e ao intelectualismo que o consagraram a partir das traduções de *El Aleph* (1949) e *Ficciones* (1944), dadas a conhecer ao público brasileiro muito tempo antes das traduções de *Historia universal de la infamia* e de *El informe de Brodie*; ou se, talvez, as escolhas se justificariam pelo modo como o cenário cultural brasileiro concebeu, ao longo dos anos, as obras literárias de caráter localista; ou, ainda, pela facilidade em traduzir quase literalmente contos nos quais se revelam grande exercício estilístico e opções linguísticas nem sempre familiares ao próprio tradutor? Certamente uma razão não exclui, necessariamente, a outra; no entanto, o que se quis demonstrar até então é que o argumento de que os textos de temática *orillera* e de uso diferenciado da linguagem não se encontram na contramão do

---

<sup>95</sup> Isso também ocorre na tradução mais recente, de 2008, em que o tradutor emprega o sintagma “[...] nunca havia sentido ojeriza ao trabalho [...]” (p.29), claramente ainda mais distante do universo narrado e daquele que o faz.

cosmopolitismo borgeano, não podendo, portanto, serem acusados de mero arroubo nacionalista do autor, no que concerne, especificamente aos contos “Hombres Pelearon” e “Hombre de la Esquina Rosada”.

Permitir ao leitor conhecer a integralidade desse universo, tanto em sua temática quanto em sua linguagem, permite-lhe compreender a complexidade do fazer borgeano em sua totalidade. No entanto, através das amostras elencadas, é possível perceber a mudança de tom, a perda da voz procurada por Borges bem como do seu duelo com a letra, não possibilitando ao leitor brasileiro vislumbrar a real riqueza desse universo. Este consegue apenas perceber a temática *orillera*, mesmo assim, de maneira um tanto difusa, posto que nesse universo tema e voz encontram-se intimamente imbricados, demonstrando como Borges dialoga com a tradição literária herdada tanto de seu país como dos demais sistemas literários.

## 5.2 Das justificativas

Tendo em vista as escolhas realizadas pelos tradutores brasileiros que se debruçaram sobre os contos em questão, creio ser pertinente tecer alguns comentários acerca de prováveis motivos que tenham direcionado tais escolhas. No entanto, se por um lado criticar pode ser algo simples, por outro não parece ser suficiente, sendo relevante a proposição de algumas alternativas baseadas nas coordenadas que nos são fornecidas pelas correntes teóricas abordadas no início do presente estudo (dentre as quais, incluo, logicamente, os pressupostos borgeanos acerca da tradução).

Primeiramente, faz-se interessante observarmos as considerações tecidas por Jorge Schwartz (2001), coordenador das traduções das *Obras Completas* de Jorge Luis Borges para o português, acerca dos desafios encontrados na consecução de tal tarefa: primeiramente, as imposições contratuais que exigiam da edição brasileira a manutenção das mesmas características da edição argentina publicada pela Editora Emecé, dentre elas a não apresentação de notas explicativas, “deixando para o talento individual de cada um dos tradutores a possibilidade de

fazer da obra de Borges um texto em português digno do próprio Borges”(2001, p 186).<sup>96</sup> A pergunta que nos cabe fazer aqui é, justamente, o que seria um texto *digno do próprio Borges*? Seria ele concernente à imagem que os tradutores julgam que os leitores brasileiros fazem do autor, ou consoante às postulações borgeanas acerca da tradução? Vejamos.

A fim de esclarecer sua afirmação sobre “o ardiloso ofício” em que consiste a tradução do espanhol para o português, o ensaísta agrega, em nota de rodapé, um comentário do tradutor Alexandre Eulálio no qual se lê:

uma tradução que, desejando-se literal quanto possível, dever-se-ia distanciar do texto-base o suficiente a fim de evitar fosse o sotaque portenho da escrita, fosse o embotamento da dicção, sem esquecer ainda as notórias armadilhas propostas pela problemática vizinhança das duas expressões escritas paralelas, espanhol argentino e português do Brasil. (EULÁLIO apud SCHWARTZ, 2001, p. 186)

Na seqüência do texto, deparamo-nos, ainda, com a declaração de que “traduzir Borges significou coincidir duas vertentes: por um lado, a tradução criativa, a procura *du mot juste* [grifos do autor], sem trair o original” (p.187). Veja-se que, em ambos os fragmentos destacados, conseguimos depreender alguns critérios a serem levados em conta no momento de traduzir – critérios que soam um tanto contraditórios, pois, ao mesmo tempo em que se fala da necessidade de uma tradução criativa, fala-se também em não traição ao original, sem que se definam os critérios do que viria a ser, na opinião do tradutor, uma tradução fiel ou infiel. Além disso, na declaração de Alexandre Eulálio, clara está a preferência pela tradução literal, uma vez que suas orientações visam a alcançá-la através do distanciamento do texto-fonte, evitando qualquer estranhamento ao leitor. Ou seja, parece se almejar a tradução fluente, sem marcas da cultura-fonte, homogeneizando o texto estrangeiro aos valores predominantes em nossa cultura (língua culta, legibilidade, fluência).

Acerca do universo *orillero*, mais especificamente, Schwartz declara ter sido este o maior desafio na primeira etapa do trabalho, devido à dificuldade em “elucidar as incessantes dúvidas suscitadas pela linguagem *criolla* dos anos 20, e que levou [-lhes] – além de dicionários e obras

---

<sup>96</sup> Conforme já comentado em nota supracitada, as edições realizadas pela Companhia das Letras, a partir do ano de 2007, estão podendo se valer do recurso das notas de rodapé – o que, pelo que foi possível acompanhar até o momento, não tem resolvido alguns impasses tradutórios. Ressalte-se que a referida editora, até janeiro de 2009, disponibilizou ao mercado brasileiro dez títulos, dos 23 que constituirão a chamada coleção “Biblioteca Borges”, a saber: *Primeira poesia*, *O livro dos seres imaginários*, *Ficções*, *Discussão*, *Outras Inquisições*, *O Aleph*, *O fazedor*, *O informe de Brodie*, *Esse ofício do verso*, *Antologia pessoal*.

de referência –, à consulta de especialistas na literatura gauchesca e no lunfardo, gíria do subúrbio bonarerense” (2001, p. 188), reconhecendo que mesmo a proximidade geográfica entre os dois países acaba estabelecendo enormes diferenças contextuais. As informações parecem ter servido para que o tradutor lograsse *decifrar* o código, atendo-se à relação significante-significado, mas não demonstrando preocupação em recriar a riqueza do universo arrabaldeiro e de seus efeitos estilísticos característicos para o leitor brasileiro. No entanto, há que se reconhecer o mérito da pesquisa realizada, ainda mais se considerarmos que a voracidade do mercado editorial nem sempre permite que o tradutor demande tempo e esforços nesses tipos de questões; porém, é lamentável que a pesquisa restrinja-se apenas ao contexto-fonte e não, também, ao contexto-receptor (no caso, o sistema literário brasileiro) – lacuna que este estudo não tem a pretensão de suprir, mas de, minimamente, lançar uma luz que permita suscitar novos questionamentos e novas possibilidades.

Se recordarmos as abordagens teóricas apresentadas nos primeiros capítulos deste trabalho, veremos que as escolhas tradutórias não se dão ao acaso. Ao contrário, elas são resultado de princípios muito arraigados, tanto no campo da reflexão quanto da práxis tradutória vigentes, praticamente, em toda a história da tradução literária. Assim, a proposta acima referida por Schwartz, a qual procurou realizar pesquisas que se detiveram ao âmbito do contexto de produção da obra, orienta-se, de certa forma, por um dos princípios do romantismo que influenciaram a tradução. As entrelinhas das declarações precedentes permitem-nos presenciar, ainda, a primazia do texto *original* e, conseqüentemente, uma certa melancolia por conceber a linguagem empregada nos textos *orilleros* como detentora de um *espírito nacional* e como representativa de uma tradição que não pode ser traduzida pela nossa língua. Lembremo-nos de que para Walter Benjamin a tradução deveria voltar-se totalmente para a língua-fonte e para o texto “original”, não importando o contexto-receptor. Até aí, os pressupostos românticos servem para justificar a primazia do contexto de produção nas pesquisas desenvolvidas e a impossibilidade de traduzir a especificidade de um povo.

Entretanto, seguir a contigüidade das postulações benjaminianas pode representar parâmetros um tanto arriscados para o mercado editorial, pois, embora ele postule a atenção centrada no texto-fonte e a intraduzibilidade do que é específico a uma comunidade, também defende a fidelidade ao modo de designar e não ao sentido do texto primeiro, uma vez que o propósito da tradução não estaria na comunicabilidade – propósito que acabaria por encobrir o



“original”. Há, portanto, uma defesa da recriação e da renovação da língua por meio da tradução, o que implicaria a utilização de estratégias que causassem estranhamento ao leitor: no caso dos contos em questão, dever-se-ia *criollizar* o português, ao invés de aportuguesar (familiarizar) o *criollo* – o que parece não ser conveniente às editoras que buscam atingir o maior número de leitores possíveis, preferindo traduções aparentemente não traduzidas aos olhos do público leigo. A esse propósito, a teorização fornecida pelo enfoque lingüístico parece servir de justificativa, uma vez que, se retomarmos os estudos de Eugene Nida, encontraremos a preocupação em manter o máximo de fidelidade ao conteúdo, ao sentido do texto-fonte e não à forma que o veicula, devendo, pois, *soar natural* ao leitor. Para tanto, adota-se o princípio da equivalência dinâmica e não da equivalência formal.

Outra justificativa para a defesa da naturalidade e da primazia do significado sobre o significante encontra respaldo em uma declaração, mal interpretada e freqüentemente utilizada de maneira descontextualizada, do lingüista Roman Jakobson na qual afirma ser impossível a tradução de poesia. Porém, como bem nos coloca o crítico e tradutor Mário Laranjeira (1993), Jakobson, ao afirmar que a poesia é intraduzível, está apenas apontando para o fato de que a tradução de poesia – e de textos que a ela assemelham-se pelo modo de empregarem a linguagem - exige cuidados especiais, podendo até merecer, quando necessário, denominação específica: transposição criativa. Em outras palavras, o teórico atribui à tradução poética conotação e virtudes extremamente positivas, não excluindo os termos *tradução* e *transposição*. Trata-se de um dualismo apenas aparente entre forma e conteúdo, que transparece no decorrer de suas exposições, pois nunca é uma posição irreduzível, mas sim uma atitude didática, um passo analítico que melhor conduz à síntese definitiva que é o poema. Na verdade, não se pode separar, na prática, nem na teoria da tradução poética, a forma do fundo, ou ainda ver este último como elemento traduzível e a forma como intraduzível, pois toda a operação de tradução poética supõe uma visão dialética do texto, na qual só se reconhecem as oposições na medida em que se integram em uma unidade.

Assim, o processo de geração de sentidos existente no texto de partida, a sua significância, é que deve ser trabalhada na tradução, objetivando obter-se na língua-alvo não o mesmo fundo vestido de uma mesma forma, mas uma interação semelhante de significantes capaz de gerar, de maneira análoga, a significância do poema de tal forma que a poetização do texto resida em uma relação geradora de sentidos. Deve-se, pois, trabalhar a língua-alvo para se obter uma relação

semelhante ao nível de significantes que acarretará uma significância correlata à do poema original, produzindo um novo texto (LARANJEIRA, 1993, p. 28-30).

Destarte, o uso da expressão “transposição criativa” por Jakobson apenas sinaliza para o fato de que a tradução de um poema (no qual forma e conteúdo são partes constitutivas e indissolúveis do significado) só é possível mediante um ato criativo, mediante um ato hermenêutico e desconstrucionista que permita ao tradutor desvelar a maneira como o poeta construiu sua obra, a fim de recriá-la em sua própria língua, apontando “não somente a insuficiência da equivalência semântica na tradução poética, mas, sobretudo, a necessidade de um procedimento aberto, voltado para a globalidade dos aspectos textuais”(NEIS e PETERSON, 2002, p.125). A tradução poética exige, portanto, um grande esforço de autoria, um grande trabalho sobre o corpo da língua ou, nas palavras de Valéry (1991), um grande trabalho envolvendo pensamento crítico, lógico e abstrato por parte do tradutor, de maneira semelhante ao que foi exigido ao autor do texto-fonte. E, embora não estejamos tratando de poesia no caso borgeano, é imperativo reconhecermos que há, nos contos estudados, um exercício diferenciado com a linguagem, tornando pertinente a discussão que se dá entre forma e conteúdo, significado e significante.

Voltemos aos comentários tecidos pelo coordenador das traduções das *Obras Completas*. Além do problema do contexto a justificar a dificuldade da linguagem dos textos *criollos*, o ensaísta também reconhece a questão temporal como outro problema a ser resolvido, visto que, assim como a linguagem envelhece, também a tradução está sujeita aos percalços do tempo. Pergunta-se, então, se “ante a copiosa gíria bonaerense dos anos 20, presente sobretudo em Evaristo Carriego e nas milongas (que são inclusive anteriores ao tango), [dever-se-ia] tentar reproduzir a gíria brasileira dos anos 20?”. Por outro lado, se utilizassem “uma gíria atual, do ano 2000, ela não ficaria obsoleta como as anteriores?”( SCHWARTZ, 2001, p.192). Não há dúvida de que as gírias rapidamente se tornam obsoletas. No entanto, como vimos no decorrer deste estudo, a linguagem que permanece sem correção nos textos borgeanos consiste em bem mais do que uma simples gíria. Trata-se, antes, de uma convenção literária e não de uma gíria, pois se assim o fosse estaríamos diante de um “pastiche” e não de uma linguagem artística cuja pretensão

não está em recriar uma fala realmente existente, mas em dar-nos a “ilusão” de que ouvimos a personagem que nos fala<sup>97</sup>.

A referência à busca de equivalentes na “gíria” brasileira dos anos de 1920 ou na atual gera-nos um questionamento: a qual gíria brasileira (seja dos anos 20, seja atual) Schwartz está se referindo? Muito provavelmente toma-se a gíria predominante no sudeste do país como aquela digna de representar e suplantar todas as demais. Sendo assim, certamente a tradução calcada nesse parâmetro estaria condenada à suplantação antes de qualquer outra, sendo extremamente sensata sua opção por não a adotar. No entanto, tanto o crítico como os tradutores parecem se olvidar de que a linguagem empregada nos textos em questão não pode ser considerada uma simples gíria, mas sim uma recriação na qual o autor utiliza elementos de vários segmentos lingüísticos (gauchesca, lunfardo, língua culta e neologismos). Para esse tipo de exercício de composição, a equiparação à gíria e, por conseguinte, o argumento de tornar-se algo rapidamente ultrapassado e datado não cabem. Se assim fosse, consideraríamos os textos de Guimarães Rosa e de Simões Lopes Neto completamente anacrônicos. No entanto, podem ser considerados cada vez mais atuais, posto que não trabalham com gírias, mas com a mais pura criação artística envolvendo a linguagem.

O caso das traduções aqui analisadas parece apontar diretamente para as constatações de André Lefevere (1992), para quem a realização da tradução envolve sempre dois fatores a determinar a imagem que dada obra literária assume através da tradução. Trata-se da ideologia do tradutor e do caráter da poética dominante no sistema literário receptor. A tradução, como já dissemos, desempenharia importante papel na aceitação de um determinado autor por parte da cultura receptora, podendo exercer um duplo papel nessa cultura, uma vez que é possível sua atuação tanto como força inovadora, revelando o poder modelador de uma cultura sobre a outra, quanto como força conservadora, ao manipular obras a fim de adaptá-las à poética ou à ideologia estabelecida pelos interesses do sistema receptor.

Como vimos no comentário acerca das traduções, realizado no item precedente, os contos do universo *orillero* passam a integrar o sistema literário brasileiro através da tradução apenas em meados da década de 1970, tendo sido precedidos pelas traduções de obras como *El Aleph* e

---

<sup>97</sup> “Hasta que punto este recurso [...] representa una convención literaria dirigida a producir una ilusión en la consciencia del lector y no a reproducir literalmente el habla del compadre, es posible comprobarlo en las inconsecuencias verificables dentro del texto mismo: junto a ‘pa’, para; junto a ‘jue’, fue; junto a ‘dijunto’, difunto; junto a ‘jui’, fui” (ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Editorial Grados, 1983. 3ª ed. p.315).

*Ficciones*, provavelmente responsáveis por configurar no imaginário do leitor brasileiro a imagem de um Borges universal e cosmopolita. Natural seria, então, que as traduções subseqüentes viessem a confirmar essa imagem, corrigindo e homogeneizando o que pudesse vir a soar estranho ao público-leitor – uma tradução atuando, portando, como força conservadora e reafirmadora de valores culturais compartilhados e aceitos pelo sistema literário do país e pela *patronagem* que nele detém os meios de produção e distribuição dos bens culturais<sup>98</sup>.

Logo, se as inúmeras considerações realizadas por Borges acerca do processo tradutório, seja em seus ensaios, seja em sua ficção, levam-nos à conclusão de que, em sua concepção, não podemos apontar se uma tradução é fiel ou infiel a um original – haja vista a relativização do autor para com o próprio conceito de originalidade, principalmente através do princípio desconstrucionista da inversão (conforme abordado no segundo capítulo do presente estudo) –, também podemos concluir acerca da sua total aversão às traduções literais, escravas do dicionário. A discussão da fidelidade ou não de uma tradução a um determinado texto-fonte perde o foco da precedência cronológica, abrindo espaço para que a tradução possa ser vista como um texto tão original/novo quanto o texto primeiro. Isso ocorrerá desde que o tradutor se proponha a realizar uma tradução que vise a se apropriar, de maneira criativa, daquilo que é alheio, transformando-o em algo próprio. A literalidade será rechaçada por centrar-se apenas no exercício de *decifração*, quando o que o autor prioriza são as inúmeras possibilidades de recriação fornecidas pelo novo contexto cultural e lingüístico no qual a obra insere-se.

Claro deve ficar que as considerações aqui realizadas acerca das traduções que circulam no mercado editorial brasileiro não devem ser encaradas como um julgamento de valor, mas sim como crítica construtiva. Deve-se reconhecer o caráter pioneiro das mesmas, cumprindo sua função de apresentar ao leitor não conhecedor da língua espanhola parte da obra borgeana, as quais, se por um lado não viabilizaram o acesso à amplitude da temática *orillera* e de sua linguagem, por outro, muito provavelmente, foram coerentes com as expectativas alimentadas pelo leitor já conhecedor de outras obras do autor, cumprindo, portanto, importante papel no sistema literário brasileiro. Trata-se do caráter provisório da tradução “em sua capacidade de atualizar não apenas as virtualidades da língua, como afirmava Benjamin, mas também o espírito e a modulação de uma época e de uma sociedade, garantindo paradoxalmente a permanência do original”(CUNHA, 2004, p.45).

---

<sup>98</sup> A esse respeito veja-se o capítulo 6 do presente estudo.

No entanto, o reconhecimento dessa contribuição não nos impossibilita de darmos um passo a mais, tentando propor alternativas e sugerindo algumas mudanças.

## 6 DA RECEPÇÃO LITERÁRIA: ASPECTOS DETERMINANTES DE ESCOLHAS TRADUTÓRIAS

Tendo em vista que, diante do que poderíamos chamar de “trilogia regionalista” do escritor Jorge Luis Borges – “Hombres Pelearon”, “Hombre de la Esquina Rosada” e “Historia de Rosendo Juarez” –, pode-se dizer que as traduções que circulam no mercado editorial brasileiro simplesmente ignoram o trabalho diferenciado realizado pelo autor sobre a linguagem, que mescla a variante gauchesca e a língua oral dos velhos *criollos* urbanos a fim de caracterizar o lugar e a personagem das narrativas - o arrabalde buenaerense e seus *compadritos* -, optando por reescrevê-las de acordo com a norma culta da língua portuguesa, torna-se inevitável nos questionarmos acerca das possíveis motivações que levaram a essa escolha.

Embora não tenhamos como saber os reais critérios de escolha utilizados, isso não impede que algumas hipóteses venham a ser levantadas, a saber, a dificuldade de tradução de uma variante regional artisticamente reelaborada ou, ainda, aquilo que o tradutor supõe ser o horizonte de expectativas do público leitor. No que concerne a esse último aspecto, dois fatores podem ter influenciado a recepção desses contos: 1) o fato de terem sido traduzidos na década de 1970, fora da ordem cronológica de produção do autor, de modo que aos leitores brasileiros já haviam sido dadas a conhecer as obras que consagrariam Borges junto à crítica euro-norte-americana, tais como *Ficciones* e *El Aleph*, conformando, assim, a imagem de um escritor *universal*, intelectual, e *labiríntico* junto ao público; 2) o fato de o regionalismo literário vir sofrendo duras críticas por parte dos intelectuais brasileiros que ora o vêem como fenômeno datado e anacrônico, ora como manifestação literária de pouco valor artístico.

## 6.1 O regionalismo brasileiro: aspectos relevantes para a prática tradutória.

Primeiramente, analisaremos o regionalismo no que concerne ao sistema-receptor brasileiro. Para tanto, observaremos a postura da crítica literária brasileira perante o fenômeno regionalista em nossa literatura, que, juntamente a motivações político-ideológicas do século XX, colaborou para conformar um aspecto de negatividade no que tange à produção regionalista, podendo ter contribuído fortemente para determinar a opção tradutológica da homogeneização dos contos borgeanos em questão. Afinal, a imagem do autor, já conformada junto aos leitores brasileiros por *Ficciones* e *El Aleph*, poderia soar incondizente com a pouca qualidade artística e com o anacronismo relacionados às produções regionalistas.

### 6.1.1 Regionalismo e crítica: uma relação conturbada

Não é novidade o fato de que o termo *regionalismo*, restringindo-nos ao âmbito da literatura brasileira, desenvolveu-se como uma categoria crítica elaborada pelo modernismo, sendo considerado como movimento datado. Assim, para muitos críticos filiados a essa corrente, o regionalismo constituir-se-ia em um fenômeno que abarcaria do final do século XIX até a segunda década do século XX, ou seja, teria nascido sob o signo do sertanismo romântico para, depois, expressar-se nos moldes do realismo e do naturalismo. Sendo acusado por um dos mentores modernistas de “velha praga”<sup>99</sup> que necessitava ser combatida, pois ao acirrar as diferenças existentes entre as distintas regiões do país acabava soando como projeto “antinacional”, o regionalismo contrariava as pretensões a uma “brasildade programática” e homogeneizadora por parte dos modernistas. A uma literatura “localista”, “rural”, “limitada”, centrada no “pitoresco” e na “artificialidade da linguagem”, opunha-se, então, o vanguardismo dos anos vinte – procedimento que acaba criando um paradigma binário e excludente que merece,

---

<sup>99</sup> É Mario de Andrade quem utiliza o termo “praga” para designar o regionalismo, em artigo publicado no *Diário Nacional*, São Paulo, 14 de fevereiro de 1928 (referido por LEITE, Lúcia Chiappini. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994. v.2. p.669).

no mínimo, uma abordagem mais atenta por parte de nossa crítica literária, a fim de que não continue a repetir clichês. Desse modo, o regional torna-se incompatível com o universal; o rural, incompatível com o urbano.

No entanto, os modernistas<sup>100</sup> condenam nesse regionalismo datado, que poderíamos chamar também de tradicional ou *stricto sensu*, aspectos que dificilmente poderiam ter sido diferentes, pois raros são os homens capazes de estar à frente de sua época, antecipando poéticas vindouras no seu fazer literário. Aliás, se tal fosse o único critério utilizado pela crítica a fim de elencar obras representativas em uma historiografia literária, certamente poucos autores restariam. Assim, acusa-se o regionalismo principalmente de haver se apropriado de formas e escolas européias, primeiramente, seguindo o modelo romântico (através de representações extremamente idealizadas) e, depois, o modelo real-naturalista (interessado em descrever o meio para explicar o homem que o povoa), enquanto os modernistas pregavam o rompimento com os modelos literários europeus, a fim de que nos empenhássemos na elaboração de formas e ideais literários “autenticamente” nacionais. Para tanto, incentivava-se a busca das verdadeiras “raízes” nacionais, as quais deveriam ser encontradas no folclore negro e indígena e que nos possibilitariam chegar a uma “síntese” do ser brasileiro. Não obstante o mérito de voltar-se para a liberdade formal, trabalhada, principalmente, através da transposição da linguagem coloquial para o registro escrito, pelo menos duas objeções podemos apontar a esse projeto modernista que via o regionalismo como “praga anti-nacional” a ser combatida: primeiramente, a pretensão de abarcar a diversidade e a complexidade cultural, e até mesmo lingüística, das distintas populações brasileiras. Logicamente que nessas sínteses construídas muitas regiões não se sentiriam representadas e identificadas. Não teriam elas o direito a elaborar obras de caráter regional?

---

<sup>100</sup> Deve-se ressaltar a existência de vários “modernismos” no sistema literário brasileiro. Refiro-me aqui, especificamente, ao modernismo da chamada “fase heróica”, centrado no eixo paulista e fluminense. Neste destaca-se a corrente “dinamista”, cujas teses centram-se no culto do movimento, da velocidade, do progresso material e da grandeza técnica; naquele destacam-se as correntes “primitivista”, de Oswald, de caráter eminentemente estético, e a “desvairista”, de Mario de Andrade, igualmente centrada na liberdade de pesquisa estética, na renovação da poesia, na criação da língua nacional, revelando um caráter eminentemente urbano (classificações elencadas por COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 5ª ed. São Paulo: Global, 1999. v.4: pt.II. p.354-355). Nitidamente é essa fase mais vanguardista, que visa a libertar as artes de toda a espécie de passadismo, a influenciar mais fortemente a crítica literária brasileira durante o século XX. Essa influência torna-se compreensível quando pensada no contexto das transformações pelas quais o país passa no decorrer do referido século. A adoção de uma política desenvolvimentista, orientada, sobretudo, pelo lema do progresso técnico-científico, auxilia na construção de uma imagem de Brasil novo, moderno e urbano, devendo ser expresso por outro tipo de literatura que não a regionalista. Esta não teria mais razão de ser em uma nação que alcançara sua unidade e uma identidade comum graças à modernidade (acerca desse assunto, veja-se o item 6.1.2).



Em segundo lugar, cabe apontar para a contradição de um projeto que se quer autenticamente nacional, rechaçando os modelos forâneos, mas que é fruto, justamente, das vanguardas européias. Assim, no afã de rompermos com os valores europeus, acabou-se instituindo, justamente, uma literatura que poderia ser criticada a partir dos mesmos parâmetros utilizados para desmerecer o regionalismo: uma literatura para “estrangeiro ler”, calcada no valor exótico de nossa cultura, forçando o aparecimento de um “brasileirismo”, de uma identidade nacional a todo o custo, evidenciando nítidas contradições entre a ruptura proclamada e a tradição literária do país<sup>101</sup>. Os modernistas não podem ser vistos, pois, como contraponto ao que vinha sendo feito pelas literaturas ditas *regionalistas*, pois para eles a arte permanecia associada a um modelo sedimentado nos dogmas do progresso e da evolução. Assim, mesmo que fosse para negá-la, a história continuava sendo uma obsessão – não havendo, portanto, a aclamada ruptura com o passado<sup>102</sup>, exigida com relação aos *regionalistas*.

De qualquer modo, uma das tendências críticas delegadas pelo projeto vanguardista e inovador do modernismo foi apontar as manifestações literárias de caráter regional como resultantes da situação de subdesenvolvimento do país. Nesse sentido, Lúcia Miguel-Pereira, ao estudar a prosa de ficção brasileira no interregno de 1870 a 1920, identifica certas “anomalias” na evolução literária brasileira, que teria partido “do universalismo clássico para o americanismo romântico, deste para o brasileirismo, e descobrindo tarde o regionalismo, quando, naturalmente, o sentimento local deveria anteceder o nacional, este o continental que, por sua vez, viria antes do

---

<sup>101</sup> Os modernistas estavam marcados pelos traços vanguardistas, na busca do novo pelo novo, por uma estética de ruptura, que negava a tradição (o que chamavam, pejorativamente, de "passadismo"). Propondo-se a "descobrir" o Brasil, a oferecer interpretações para o país, surgia a dúvida de como interpretar o passado, de como interpretar a tradição em função do presente, uma vez que vislumbravam um futuro que os faria entrar na modernidade, superando o atraso que os atrelava a um mundo velho. Assim, tanto o projeto estético (a necessidade de uma escrita de vanguarda), quanto o ideológico (a necessidade de tornar o Brasil um país moderno, o que passaria, infalivelmente, pela industrialização e pela urbanização, isto é, o que asseguraria a passagem de país agrário para país industrial-urbano), ou, de maneira mais abrangente, o projeto cultural, viam a tradição como um problema, pois, a sabendo constituinte de todos nós, desejavam, ao mesmo tempo, rompê-la e negá-la criticamente para conquistarem e apossarem-se do futuro. (Cf. GOMES, Renato Cordeiro. Que faremos com esta Tradição? Ou: Relíquias da Casa Velha. In: *Revista Semear*. Rio de Janeiro: PUC, [s/d]. Disponível em: <<http://www.letras.puc-rio.br/catedra/livropub/lusofonia17html>>. Acesso em 07 ago. 2004.). Desejava-se, pois, a tradicionalização do país, diluindo as diferenças regionais na síntese de um todo, a fim de definir o caráter brasileiro, construindo um brasileirismo sem nacionalismo. Em *Macunaíma*, de Mario de Andrade, vemos claramente esboçado o desejo de homogeneizar as diversidades regionais, mesclando, completamente, as diferenças para constituir uma totalidade. Apesar das palavras de ordem contrárias, percebe-se, ainda, a permanência da tradição, principalmente no que concerne à busca da identidade nacional – não diferindo muito do nacionalismo romântico, quando almeja uma homogeneização.

<sup>102</sup> A esse respeito veja-se COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

universal” (1957, p.181). Nota-se claramente, por parte da autora, uma oposição irreconciliável entre local e universal, concebendo a literatura como uma espécie de evolução linear, na qual cabe a cada período superar e ampliar o precedente. Conseqüentemente, nada mais natural do que, adotando esse critério, vincularmos o regionalismo literário à imagem de literatura qualitativamente menor, e que, portanto, contraria as aspirações de um país que há tempos já deixara de ser colônia e buscava modernizar-se rapidamente. A existência de “surtos regionalistas” (MIGUEL-PEREIRA, 1957, p. 187) é interpretada como sintoma de uma literatura também subdesenvolvida, pois, segundo a autora, estes se justificariam pelo fato de nossa literatura viver repartida “entre a sedução intelectual estrangeira e o anseio de se nutrir da cultura popular” (p.187).

Postura semelhante apresenta-nos Afrânio Coutinho ao identificar as manifestações regionalistas que abrangem o período romântico e real-naturalista como fenômeno próprio da “lei geral de desenvolvimento das civilizações e culturas evoluídas”, que partem “logicamente de pontos de partida regionais, crescendo de domínio a domínio, desde a unidade elementar ou grupo regional”(1968a, p.203). Aqui, novamente, identifica-se o regionalismo como sinônimo de literatura incipiente e, por conseguinte, dotada de menor complexidade e caráter artístico.

É Antonio Candido (1989a), porém, quem irá utilizar a palavra *subdesenvolvimento* ao pensar o regionalismo. Valendo-se da constatação do estudioso Mário Vieira de Mello de que haveria uma mudança de perspectivas a partir da década de 30, não apenas no Brasil, mas em toda a América Latina, consistindo-se na transição de um modo de pensar centrado na idéia de *país novo* para um modo de pensar centrado na noção do *subdesenvolvimento*, Candido utiliza essa divisão para tentar compreender a literatura latino-americana. Assim, segundo o crítico, antes de 1930, sob a égide do lema de “país novo” que ainda não pudera realizar-se, vigorava o ideal de progresso, de pujança virtual e de grandeza ainda não realizada. Tal concepção refletia-se, conseqüentemente, na literatura, através de um grande interesse pelo exótico, de um grande deslumbramento e desmedido apego ao país. Visando, portanto, a compensar o atraso material e a debilidade das instituições, procurava-se valorizar os aspectos regionais, reconhecendo no exotismo uma razão para o otimismo social e associando à natureza bela e pujante a promessa de construção de uma pátria grandiosa. O regionalismo, nessa fase, centrar-se-ia, então, no pitoresco decorativo, funcionando como instrumento de descoberta e de reconhecimento da realidade do país, a fim de que esta pudesse ser incorporada ao temário da literatura.

Já a partir da década de 30, Antonio Candido identifica o abandono do ideal de “país novo” e de uma consciência amena do atraso em prol da consciência do subdesenvolvimento. Nessa fase já não mais se procura atender à curiosidade despertada pelo exótico, mas sim desmistificar e desmascarar o que havia por trás do encanto surtido pelo pitoresco. Assim, a produção literária de temática regional passa a desvelar a realidade dos solos pobres, da miséria e da incultura das populações rurais, expressando visões pessimistas quanto ao presente e problemáticas quanto ao futuro. A consciência da crise que afeta o país acaba, então, motivando o documentário e o empenho político. E essa fase já não mais pode ser designada por regionalismo, eis que tal denominação só pode ser dada às obras anteriores à Semana de Arte Moderna de 1922. Curiosamente, este chamado regionalismo “inicial” não teria jamais produzido, segundo Candido, obras de primeiro plano, configurando-se como tendência secundária, quando não sublitéria. Ao seu ver, o que existe, contemporaneamente, são obras que apenas apresentam, de alguma forma, a dimensão regional, atingindo foros de universalidade, sendo que tal dimensão persiste, tão somente, devido à realidade econômica do subdesenvolvimento brasileiro - ao passo que, em países nos quais predomina a cultura das grandes cidades, tais como Argentina e Uruguai, tal temática já haveria se tornado completamente anacrônica.

Esse levantamento de *corpus* crítico, embora breve, já nos é suficiente para realizarmos algumas indagações:

- Por que o regionalismo é visto apenas como um fenômeno específico dos momentos iniciais de constituição de um sistema literário?
- Por que ele é definido como desprovido de maior valor artístico e literário?
- Seria o regionalismo, realmente, um fenômeno exclusivo de contextos de subdesenvolvimento?
- Por que razão insiste-se em delimitá-lo apenas no que concerne ao período romântico e real-naturalista, negando às manifestações posteriores a denominação de regionalistas?

Parece ser deveras arriscado concordarmos com a premissa contida na primeira indagação, podendo, talvez, o segundo questionamento ser um dos motivos que a justifiquem: O regionalismo seria, pois, um fenômeno específico de sistemas literários incipientes porque desprovido de maior valor artístico e literário. Afinal, à medida que este sistema desenvolve-se, pressupõem-se uma inevitável evolução e um inevitável progresso de seus artefatos culturais. A crítica literária nos direciona para a crença de que o regionalismo seria característico de

literaturas incipientes porque apegado à matéria local, às descrições ambientais, ao gosto pelo pitoresco e pelo exótico, ao meio e não ao homem, configurando-se muito mais como um exercício de observação do que de criação artística. Esquece-se, portanto, que muitos dos *pecados imperdoáveis* cometidos pelo regionalismo *stricto sensu* não se originaram da *incapacidade* daqueles que o exerceram, mas configuravam-se muito mais como consequência da aplicação irrestrita das escolas literárias européias que aqui aportavam.

Ora, se retomarmos algumas características da escola romântica, teremos justificativas para os *excessos* regionalistas. Assim, o escapismo que apregoava a fuga da realidade em busca de um mundo idealizado, aliado, principalmente, com outros três ícones que definiram o romantismo – o retorno ao passado, a busca pelo pitoresco e o culto à natureza – corroboram muitas das escolhas realizadas pelos integrantes do regionalismo. O escapismo leva ao culto à natureza como lugar de refúgio, que ainda não fora atingido pelos problemas da *civilização*. Conseqüentemente, volta-se à idéia do “bom selvagem” *rousseauniano*, não identificado necessariamente com o indígena, mas com todo o *tipo* considerado representativo do “homem simples e bom em estado de natureza” (COUTINHO, 1968 -1971, p.146). Daí o *sertanismo* romântico voltando-se para o interior do Brasil em busca do gaúcho e do sertanejo como representativos de uma região idealizada enquanto distinta daquelas que reproduzem valores urbanos. Para tanto, muitas vezes, há a necessidade de retorno ao passado, pois, mesmo que essas regiões não mais apresentem esses *tipos*<sup>103</sup>, faz-se necessário procurá-los e, até mesmo, *inventá-los* como símbolos de um nacionalismo *autêntico*. Recorre-se, então, ao pitoresco e à cor local que, segundo Afrânio Coutinho (1968-1971, p.147), tornaram-se um meio de expressão lírica e sentimental e, por fim, de excitação de sensações, abrindo caminho para o Realismo.

Portanto, se mantivermos em mente os pressupostos que regeram o movimento romântico, que fora utilizado como uma das mais importantes ferramentas na conformação do ideário de *nação*, tanto em contextos europeus como extra-europeus, veremos que o regionalismo literário atende perfeitamente a esse projeto, de modo que, em um país de dimensões continentais como o nosso e acusado de ter uma literatura meramente transplantada da veia portuguesa, nada mais natural do que recorrer ao diferencial das culturas regionais como meio de expressar nossos elementos julgados mais genuinamente nacionais. Por outro lado, é justamente nessa *vontade de*

---

<sup>103</sup> Refiro-me, aqui, especificamente, ao caso gaúcho, pois, quando sua figura é apropriada pela literatura, há muito este já não existe consoante os hábitos e costumes por ela descritos.

*nacionalidade* que a crítica costuma apontar o que seria uma das maiores falhas do regionalismo: a contradição, segundo Coutinho (1968a, p.201), em, por um lado, supervalorizar o pitoresco e a cor local do tipo e, por outro, procurar revesti-lo de qualidades e valores pertencentes à cultura que se lhe sobrepõe. Logicamente, faz-se impossível fecharmos os olhos para a existência dessa ambigüidade, no entanto é forçoso reconhecermos que, se a mesma existiu, não o foi, unicamente, como privilégio dos textos regionalistas. Ao contrário, essa contradição, apontada como fator de demérito das manifestações literárias de caráter regional, também se fez presente nos textos românticos do período cuja temática centrava-se no contexto urbano. É justamente esse o argumento do conhecido ensaio crítico de Roberto Schwarz, *A importação do romance e suas contradições em Alencar*, o qual analisa a adoção não comedida dos moldes europeus nos romances do autor, principalmente em *Senhora*. Segundo o crítico, embora a obra alencariana tenha sempre um quê descalibrado, seus pontos fracos não são acidentais, nem fruto de sua falta de talento, mas servem-nos para assinalar os lugares em que os moldes europeus, combinando-se à matéria local, produziam contra-senso, manifestando as incongruências de ideologia que resultavam do transplante do romance e da cultura européia para cá. No entanto, o crítico reconhece que os problemas de Alencar eram os problemas de seu tempo (SCHWARZ, 1988). E poderíamos, por extensão, afirmar que os problemas do regionalismo também eram os *problemas* de seu tempo.

Esse regionalismo – ou sertanismo – de vertente romântica enquadrar-se-ia, então, na classificação proposta por Antonio Candido, segundo a qual antes de 1930 teríamos um regionalismo centrado em uma consciência amena do atraso do país, resultando em textos idealistas e sentimentais, através dos quais teríamos, nas palavras de Coutinho (1968a, p.205), “o sertão visto somente no seu aspecto róseo, o sertão bom e saudável povoado de criaturas boas, sadias e vigorosas, de almas puras”. Contudo, com o advento do Realismo, o regionalismo desvestiu-se do saudosismo e do escapismo românticos para “considerar a existência contemporânea e o ambiente vizinho” (COUTINHO, 1968a, p.201). Malgrado essa mudança, as críticas ao regionalismo não se tornaram mais amenas: critica-se o excesso de descrições, a realização artística e criadora sacrificada em prol de uma pretensa objetividade de cunho científico que, sob influência do naturalismo, ao descrever o homem como produto do meio, faz com que a caracterização sobrepuje a ação.

Os esforços continuam centrados no relevo da cor local, fazendo da terra “a verdadeira personagem dessa literatura” que, “em contato com as durezas e a melancolia da vida rural brasileira”, faz com que surjam o “pessimismo, o desencanto, a desesperança, que levam facilmente à aceitação do determinismo geográfico e da inutilidade de uma luta inglória contra forças inelutáveis e irreduzíveis” (COUTINHO, 1968a, p.196). Apontam-se as transformações sociais sofridas a partir da segunda metade do século XIX (transição de uma sociedade agrária, latifundiária, escravocrata e aristocrática para uma sociedade burguesa e urbana) como um dos mais fortes motivos que teriam levado muitos autores da vertente real-naturalista a prosseguirem na temática regional. No entanto, alguns críticos chegam a lamentar essa opção, uma vez que as mudanças sociais refletir-se-iam positivamente na sensibilidade dos escritores quando, seguindo a “urbanocracia”, tornasse mais acentuadamente cidadina uma literatura em que haviam, até então, tido maior destaque os temas rurais” (MIGUEL-PEREIRA, 1957, p.112). Ao mesmo tempo, tais mudanças refletiam-se de maneira negativa ao acenderem um “interesse renovado e mais atento pelo sertanismo” (MIGUEL-PEREIRA, 1957, p.112).

Seja como for, novamente imputa-se ao regionalismo deméritos próprios, olvidando-se que muitos deles resultam da tendência literária predominante do período, no caso, o real-naturalismo. Esquece-se, inclusive, de que muitas das limitações apontadas pela crítica, no que concerne à totalidade das manifestações literárias que seguem tal tendência, chegaram a ser superadas, justamente, por obras de cunho regionalista. Tal superação acaba invalidando a classificação de Antonio Candido, que, como vimos, define como regionalistas as obras produzidas até a década de 30 e que se sedimentam sobre o ideário do “país novo”, grandioso e progressista, havendo essa produção, somente após a referida década, adquirido consciência da situação de subdesenvolvimento e dos problemas sociais do país – não cabendo mais a ela a denominação de *regionalista*<sup>104</sup>, mas sim de *super-regionalista*.

Mas retomemos a dicotomia estabelecida entre limitação *versus* superação para discutirmos real-naturalismo e regionalismo. É Lúcia Miguel-Pereira (1957, p.138) quem critica veementemente o real-naturalismo, chamando-o de mera disciplina formal que permaneceu estranha às exigências brasileiras, assumindo um caráter de imposição, enquanto na Europa, onde

---

<sup>104</sup> A classificação proposta por Antonio Candido (1989a) dá-se em três fases: 1) antes de 30 (regionalismo pitoresco, no qual não há consciência de subdesenvolvimento); 2) período de 1930 a 1940 (regionalismo problemático, no qual há uma pré-consciência do subdesenvolvimento); e 3) período pós-40 (consciência dilacerada do subdesenvolvimento).

eram outras as condições sociais e outro o nível de cultura, teria sido resultado de tendências generalizadoras. Assim,

num país onde se processavam experiências raciais da maior importância, onde as condições de existência variavam dos requintes sofisticados da corte ao primitivismo das populações rurais, onde as relações de senhores e escravos suscitavam um sem-número de problemas, os romancistas que se criam realistas voltavam-se de preferência para os casos de alcova, para a análise de temperamentos doentios. Seguiam os temas de Zola e Eça de Queirós, sem atentarem nas diferenças entre as sociedades francesa e portuguesa e o nosso meio em formação [...]. Enclausurando-se nos seus aspectos exteriores, evocando o meio só para explicar as reações das personagens, os naturalistas traíam os mais fecundos postulados de sua escola [...]. Se consideravam o indivíduo como a resultante dos choques entre a hereditariedade que plasmava o temperamento e a sociedade que condicionava a conduta, tinham que saber ver o que em torno deles se passava. E, ao contrário, foram, com poucas exceções, indiferentes às consequências sociais da abolição, da proclamação da República e do encilhamento – sucessos desenrolados, todos durante o fastígio naturalista. No fundo, eram românticos que se ignoravam, mas que nem por isso deformavam menos a realidade. Uns românticos mais pedantes, sem a ingenuidade dos outros. (MIGUEL-PEREIRA, 1957, p.130)

É interessante notar que a grande falha do naturalismo brasileiro apontada pela autora – a indiferença às sérias mudanças políticas e sociais que ocorriam em nossa sociedade, seguindo os *mestres* europeus sem atentar para as diferenças de nossa realidade – parece ser superada por muitos de nossos regionalistas, invalidando o argumento de inadequação e de mero *transplante* do movimento para terras americanas. Tanto é assim que, ao analisar o naturalismo hispano-americano, Sabine Schlickers (2003) argumenta que este, embora se orientasse para o horizonte francês (no que concerne à forma), não deixou de transformar essa corrente literária de acordo com a realidade vigente na Hispano-américa. Ou seja, enquanto Zola propunha expor e corrigir as mazelas da sociedade burguesa, defendendo os direitos de uma classe trabalhadora explorada pelos detentores dos meios de produção, dirigindo-se, portanto, a leitores pertencentes a diversos extratos sociais, o naturalismo hispano-americano teria sido a expressão da ideologia burguesa local, que acreditava no progresso. Logo, destinada aos poucos leitores da época, que pertenciam, em grande maioria, às elites.

Note-se que argumento semelhante é trazido por Afrânio Coutinho (1986, p.19) quando aponta para a transformação sofrida pelo naturalismo em terras brasileiras. Destinado, na França, a retratar as relações sociais da nova era industrial, no Brasil serviria à descrição do anacronismo existente em uma sociedade que, ao mesmo tempo em que aspirava ao progresso, deixava grande

parte de seus habitantes vivendo no século passado. A denúncia social aliada aos preceitos deterministas *taineanos* (raça, meio e momento) serviria aos propósitos de modernização e de mudança nas relações de trabalho das classes dominantes brasileiras, transformando o caráter de denúncia do discurso naturalista francês *pró- oprimidos* em uma denúncia daqueles que representavam um obstáculo ao progresso aspirado pela burguesia nacional.

No entanto, muitos dos textos regionalistas do período evidenciam uma grande tensão, já que, embora apontando para a decadência de um determinado modo de vida (discurso pró-progresso), acabam, por outro lado, revelando a violência com que ocorrem tais transformações, gerando exclusões ainda maiores – tensão própria, portanto, de um processo *transculturador* e que pode explicar as contradições existentes tanto no regionalismo real-naturalista quanto no regionalismo/ sertanismo romântico.

Tomemos como exemplo o escritor sul-rio-grandense Alcides Maya e seu romance *Ruínas Vivas*, publicado em 1910. Nele, o caráter do gaúcho surge talhado pela tríade *taineana*, visto que grande parte da desorientação do protagonista Miguelito vem do fato de que fora educado pelo avô para a “pelea”. No entanto, não havendo mais guerras e revoluções no momento em que vive, sente-se um completo estranho em relação ao mundo e à realidade que o rodeia, não conseguindo se adaptar às lides de peão. Até esse ponto, temos um argumento perfeitamente condizente com a idéia de estar o discurso naturalista hispano-americano e brasileiro a serviço dos propósitos de modernização e de mudança nas relações de trabalho das classes dominantes (valendo-se da denúncia social aliada aos preceitos deterministas). Entretanto, a tensão entre atração e repulsão a esse universo torna-se gritante quando o autor, embora descreva e reconheça a autoridade do estancieiro bem como seu poder de decisão sobre a vida de seus agregados, assume claramente um caráter de denúncia social.

Dessa forma, ao contrário do que poderíamos esperar, consoante a lógica da modernização, o discurso de Maya não prega a necessidade de combater esse sistema, mas sim as assimetrias sociais existentes na sociedade da campanha rio-grandense (a riqueza de poucos pela exploração de muitos), e como as mudanças sócio-econômicas trazidas pelo “progresso” afetam, justamente, os mais desfavorecidos. O protagonista vivencia o dilema de ter sonhado, durante toda a sua vida, ingressar na vida militar para dar vazão aos seus impulsos de guerreiro; porém, ao ingressar na corporação, percebe que as funções de um soldado, em tempos nos quais já não há mais batalhas, em nada se assemelham àquilo que tanto idealizara. Essa conjuntura, embora aponte para o fato



de serem os itens raça, meio e momento a determinar a contínua desorientação de Miguelito, por outro lado também deixa transparecer o quanto ele se encontra deslocado por estar em um mundo que sofre profundas transformações e para o qual não se sente preparado.

Com esse exemplo, percebe-se que a classificação proposta por Antonio Candido para pensar o regionalismo pode ser um tanto arriscada, posto que, conforme a mesma, teríamos de classificar *Ruínas Vivas* como pertencente a um regionalismo pitoresco, no qual inexistente a consciência do subdesenvolvimento. Deve-se considerar, no entanto, que assim como qualquer manifestação literária, independentemente da temática predominante, o regionalismo também possui suas variantes, sendo alguns autores mais comprometidos com sua realidade do que outros, não sendo possível qualquer tipo de classificação categórica, mas impelindo-nos cada vez mais à necessidade de um olhar crítico que, livre de preconceitos, disponha-se a analisar esse fenômeno na riqueza de suas diferenças.

Outra crítica que costuma ser feita ao regionalismo de vertente real-naturalista refere-se a outro tipo de contradição: a da linguagem. Bem sabemos que o parnasianismo fora seu correspondente no que concerne à poesia, acabando por afetar também a prosa, por meio da busca pela expressão artisticamente perfeita. A contradição dá-se justamente nos textos regionalistas que, mantendo um narrador culto, procuram reproduzir a linguagem das personagens locais – o que acaba, muitas vezes, segundo a crítica, criando um grande abismo entre o narrador culto e cidadão e o homem inculto e rude ali retratado. Afinal, “o desejo de preservar a distância social levava o escritor [...] a definir a sua posição superior, tratando de maneira paternalista a linguagem e os temas do povo” (CANDIDO, 1989b, p.213) –, caindo em um artificialismo considerado pouco ou nada artístico.

Logicamente, é inegável que muitos exageraram no rebuscamento lingüístico empregado, a ponto de prejudicar o fluxo de leitura<sup>105</sup>. No entanto, malgrado os excessos cometidos, cabe lembrar que esses não constituíram privilégio apenas das obras de cunho regionalista. Não obstante, há críticos que, ao invés de criticarem veementemente essa prática por um viés sincrônico, procuram compreender tal fenômeno diacronicamente. Reconhecem, assim, nesse “abismo”, a expressão de uma tensão criada por uma visão de mundo que não permite a construção de sínteses identitárias, refletindo o dilaceramento dos intelectuais divididos entre os

---

<sup>105</sup> Veja-se o exemplo de escritor brasileiro Coelho Neto (1864-1934).

paradigmas universais (europeus) da arte e a realidade das regiões que conheciam e procuravam retratar em seus escritos.

É a crítica Léa Masina (1998), estudiosa da obra de Alcides Maya, quem identifica essa tensão e sua resultante: a tendência a repetir o *barroco*<sup>106</sup>. Assim, “a consciência social do escritor, posta em xeque por leituras críticas que apontam o elitismo da linguagem, será precisamente o elemento que irá expressar a visão paradoxal do homem culto e sensível, diante do universo de culturas primitivas, fragmentadas e justapostas” (MASINA, 1998, p.174), de modo que “a opção pelo afastamento não implica prejuízo da visão sociológica que serve de lastro à obra”, mas antes uma “escolha e contingência”, um “índice de Barroco extemporâneo” (MASINA, 1998, p.175).

Esse distanciamento entre a linguagem parnasiana do narrador e a linguagem simples das personagens regionais foi, certamente, um dos fatores que levou à construção da premissa crítica – anteriormente elencada – de ser o regionalismo desprovido de maior valor artístico. Cabe perguntarmos quais seriam as restrições feitas se esses textos se limitassem a narrar dado universo regional empregando, exclusivamente, uma dessas linguagens. Indubitavelmente, caso empregassem apenas a variante parnasiana, seriam acusados de falsidade ainda maior por tentarem descrever um universo mais rústico valendo-se de uma linguagem e de uma visão de mundo extremamente culta e urbana, por conseguinte, totalmente incondizente com o realismo e o caráter documental pretendidos na época. Por outro lado, caso optassem, unicamente, pelo emprego da variante adotada pelas populações regionais, possivelmente seriam acusados de *heresia* contra a arte e não teriam suas obras reconhecidas sob a insígnia do literário.<sup>107</sup> De qualquer maneira, a contradição da linguagem, apontada pela crítica, novamente reflete-se como consequência do modo como a escola literária fora adotada e não como um demérito do regionalismo *per se*.

---

<sup>106</sup> A crítica identifica o barroco não apenas como rótulo de um período literário definido, mas como um conceito teórico que agrega fenômenos literários tensionados entre um conteúdo ideológico e sua expressão (Ver MASINA, Léa. *Alcides Maya: um sátiro na terra do Currupira*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; São Leopoldo: Unisinos, 1998. p. 170).

<sup>107</sup> O escritor argentino Jorge Luis Borges também detecta contradições semelhantes em que cai a crítica literária argentina ao debruçar-se sobre obras representativas da *gauchesca* de seu país, em seu ensaio *A Poesia Gauchesca*: “Sobre a maior ou menor autenticidade dos gaúchos escritos, cabe observar, talvez, que para quase todos nós o gaúcho é um objeto ideal, prototípico. Daí, o dilema: se a figura que o autor nos propõe se ajusta com rigor a esse protótipo, nós a julgamos batida e convencional; se difere, sentimo-nos logrados e defraudados” (In: *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 2001. v. 1. p.188).

Neste momento, provavelmente quem esteja lendo tais palavras esteja a sufocar uma grande objeção: *Mas e Simões Lopes Neto?* A crítica costuma lhe atribuir o mérito de ser o único escritor do período capaz de superar o regionalismo, logrando uma obra de caráter universal na qual “nunca se nota [...] aquele deslumbramento de civilizado diante dos primitivos, tão freqüente nos regionalistas” (MIGUEL-PEREIRA, 1957, p.220) – graças à sua competência em “escolher os ângulos narrativos corretos, que identificavam o narrador como personagem e, assim, suprimiam a distância paternalista e a dicotomia entre o discurso direto (‘popular’) e o indireto (‘culto’)” (CANDIDO, 1989b, p.203). É certo que Simões resolve o *problema* do abismo entre narrador e personagem, fazendo com que este narre seus próprios feitos e tornando o homem culto da cidade apenas um ouvinte implícito, valendo-se de uma linguagem não caricatural. Torna-se, pois, uma espécie de precursor da estética modernista. O risco, no entanto, surge quando se passa a mensurar a produção de todos os regionalistas românticos e real-naturalistas utilizando-o como paradigma – o que equivale ao anseio de que todos os escritores sejam capazes de antecipar poéticas vindouras. Anseio que, convenhamos, não é nada justo, afinal

[...] é um erro de perspectiva crítica e histórica exigir que uma época estética se exprima segundo os cânones de outra mais moderna. Não é possível exigir do passado que pense e sinta de acordo com os estilos posteriores. Não é leal julgar uma época passada à luz dos padrões estéticos presentes, transferindo para ela o nosso critério de gosto e de realização artística. (COUTINHO, 1968b, p.165)

Note-se que, na medida em que Simões Lopes Neto é resgatado pelo Modernismo, em seu afã de universalidade e vanguardismo, procura-se também livrá-lo da, ou ao menos atenuar a, pecha de escritor regionalista, definindo-o como nacional e universal. Afinal, seria incompatível mantê-lo como regionalista enquanto precursor de inovações modernistas apregoadas pelos seguidores da chamada fase heróica do movimento.<sup>108</sup> Voltamos, aqui, a uma das indagações

---

<sup>108</sup> Novamente deve-se lembrar que as principais vozes a levantarem-se contra o regionalismo vinham do centro do país, com os idealizadores e seguidores da Semana de Arte Moderna de 1922. Conforme aponta Lígia Chiappini Moraes Leite (1994, p. 669), aqueles que simpatizavam com o modernismo, mas estavam geográfica e culturalmente mais próximos das zonas tradicionais, conseguiam ver no regionalismo a possibilidade de superar a brasilidade programática, abstrata e fria. No caso do Rio Grande do Sul, por exemplo, outro estudo da referida crítica demonstra como os escritores desse estado, durante a década de 20, enfatizaram cada vez mais o papel do regionalismo no Modernismo brasileiro, devido à possibilidade de produzir uma literatura verdadeiramente nacionalista, aprofundando a perspectiva regional. Nasce, então, a proposta de um *Regionalismo Renovado* que se opõe à *Brasilidade* dos modernistas, embora não se desenvolva suficientemente a teorização de tal proposta. Isso porque se acaba enfatizando muito mais a oposição “Regionalismo contra Brasilidade” do que a conceituação acerca da natureza da nova Literatura Regionalista (ver *Regionalismo e Modernismo*. São Paulo: Ática, 1978. p. 167-172).

realizadas anteriormente: por que razão insiste-se em delimitar como regionalistas apenas obras escritas no período romântico e real-naturalista? Arrisca-mo-nos a afirmar que essa tese faz-se necessária para sustentar a primeira das premissas detectadas nos textos críticos acerca do assunto, a saber, a de ser o regionalismo visto como uma manifestação específica dos momentos iniciais de constituição de um sistema literário. Para sustentar tal posição faz-se necessário não reconhecer a continuidade da produção regionalista, posto que o modernismo surgiria no cenário brasileiro como marco de um sistema literário maduro, crítico e próprio, ensejando a discussão em prol de sínteses da nacionalidade e não de manifestações que acirravam as diferenças entre as regiões.

Dessa maneira, produções de caráter marcadamente regional, tais como grande parte das obras caracterizadas sob o rótulo de *Romance de 30*, costumam ser abordadas, pela quase totalidade da crítica, como manifestações literárias inovadoras no sistema literário brasileiro, desconsiderando qualquer vínculo com o *regionalismo stricto sensu*. A expressão regional passa a ser vista, então, como determinante não de um regionalismo, mas de um realismo social que, conforme argumenta Antonio Candido (1989a, p.160), supera o otimismo patriótico da fase anterior ao Modernismo, em prol de um pessimismo diferente daquele adotado na ficção naturalista. Afinal, enquanto esta focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, o romance de 30 desvendava a situação em sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem não uma conseqüência de seu destino individual, mas uma conseqüência da espoliação econômica.

Essa divisão feita por Candido, que, como vimos, procura explicar o regionalismo *stricto sensu* como resultado de uma fase de grande otimismo social e de anseio pelo progresso da nação, parece-me bastante arriscada, pois acaba tomando a parte pelo todo. Ignoram-se aqueles que superam, em muito, a mera exaltação ao progresso, não caindo nem em um grande otimismo nem em um pessimismo determinista, mas revelando toda a tensão de uma época dilacerada pelo enorme abismo existente entre uma parte do país que se desenvolve e se moderniza e outra que

---

É nesse sentido de reação a uma identidade nacional imposta que o modernismo inaugurado em 22 acaba acirrando manifestações regionalistas. No entanto, seria um equívoco confundi-los. É o próprio Antonio Candido quem reconhece ser o *Romance de 30* apenas em pequena parte dependente da estética modernista. O que o modernismo possibilitou a esses escritores foi a “oportunidade de se exprimirem e serem aceitos desde logo, com o maior entusiasmo” (CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José A. *Presença da literatura brasileira: história e crítica*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. p. 30). Prova disso é que, já na década de 40, José Lins do Rego ainda critica o desejo de inovação por parte dos modernistas que queriam “provocar uma arte brasileira por processos de chocadeira mecânica” (REGO, J.L. Jorge de Lima e o Modernismo. In: CANDIDO e CASTELLO, 1997, p.296).

mergulha cada vez mais na pobreza e na marginalidade. É o caso, como vimos, de Alcides Maya. E é o caso, também, de Euclides da Cunha, autor de *Os sertões* (1902), em seu sentimento paradoxal de atração e repulsão pelo universo que retrata, revelando em seu discurso todas as contradições de um homem que, ao mesmo tempo em que aspira ao progresso do país, choca-se com a violência por ele gerada e com o alto preço a ser pago pelos mais fracos.

Essa dicotomia proposta por Candido também acaba sendo contrariada pelo próprio *romance de 30*, apontado como espécie de *marco zero* na manifestação literária da “consciência catastrófica de atraso, correspondente à noção de ‘país subdesenvolvido’” (CANDIDO, 1989a, p.142), gerando uma “aspiração revolucionária” (p.154), expressando uma visão crítica das relações sociais através de uma maior aproximação do discurso literário ao coloquialismo e à oralidade, substituindo o ufanismo, o exótico e o pitoresco da fase anterior pela documentação crítica da realidade. No entanto, essa perspectiva crítica apresentada pelos romancistas de 30, que detectam a “desordem [que] reina no mundo” (DACANAL, 1982, p.14), sendo preciso “consertá-lo através da ação dos indivíduos ou dos grupos sociais interessados” (p.14) acaba impregnando os textos de um otimismo que também poderia ser qualificado de ingênuo. Afinal, nesses romances,

se a miséria, os conflitos e a violência existem, tudo isto pode ser eliminado, principalmente *porque o mundo é compreensível*. E, portanto, reformável, se preciso e quando preciso. Basta a vontade dos indivíduos e/ou do grupo para que a consciência, que domina o real, o transforme, Esta fé na possibilidade de apreender o mundo, esta inocência para a qual não há clivagem entre o real e o racional, e vice-versa, é um dos elementos mais característicos das grandes obras do romance de 30. Mesmo em *São Bernardo*, onde os conflitos individuais se apresentam com extrema violência, estamos muito longe, mas muito mesmo, da desordem, do caos e do niilismo que impregnam a ficção urbana brasileira dos anos de 1970. (DACANAL, 1982, p. 15, grifos do autor)

A visão “otimista”, tantas vezes criticada nas obras regionalistas anteriores, embora modificada, continua vigente – não apenas nas manifestações de temática regional mas também nas de temática urbana – relativizando, portanto, a dicotomia proposta por Antonio Candido. Com relação à linguagem empregada, passamos a nos deparar com um aspecto de suma importância: enquanto o regionalismo literário era acusado de artificialismo e de acentuar ainda mais a distância social e cultural existente entre narrador culto e personagens locais, o romance de 30 acaba se valendo de uma linguagem que, embora coloquial, não deixa de reger-se pela

norma culta urbana. Ou seja, segundo Dacanal, tanto o narrador quanto as personagens falam segundo as normas gramaticais próprias dos grupos urbanos da costa atlântica, mesmo no caso das personagens que acabam utilizando termos ou expressões não pertencentes àqueles grupos urbanos. Será, portanto, justamente esse modo “culto” de empregar o coloquial um dos responsáveis pela grande aceitação dessas obras por parte do público leitor, majoritariamente urbano. O espaço urbano acaba, pois, moldando o regional, tornando-o mais familiar aos leitores; além disso, ocorre a adoção de uma técnica já empregada por Simões Lopes Neto a fim de solucionar o *abismo* existente entre diferentes linguagens e realidades: a personagem regional ganha o direito de narrar sua história. Aqui retornamos à questão já mencionada de havermos detectado na crítica uma forte tendência em considerar o regionalismo *stricto sensu* como manifestação literária de menor valor artístico. Muito provavelmente porque a tentativa de reprodução da linguagem das personagens regionais pecava contra o caráter de *belas letras* da literatura, vigente por muito tempo, enquanto a conformação dessa linguagem à norma culta acaba conferindo maior literariedade ao texto. Não cabe entrarmos no mérito dos diferentes critérios já utilizados para estabelecer a literariedade de uma obra, mas vale lembrarmos que, após a contribuição da Estética da Recepção e do Pós-Estruturalismo, literário passa a ser aquilo que o leitor assim o considera. Por conseguinte, embora não seja o único fator determinante, o emprego de uma forma artística de fácil reconhecimento acaba estreitando os laços entre autor e leitor, fazendo com que o *romance de 30* logre uma maior aceitação junto ao público, obtendo maior mérito literário e, conseqüentemente, não merecendo mais, por parte de muitos, a denominação de regionalismo.

#### 6.1.2 Uma só bandeira, uma só nação: regionalismo e projeto político

Merece destaque outro possível fator que, juntamente aos postulados modernistas, influenciou a adoção de outras classificações para obras que primavam pela temática regional. Trata-se da conjuntura iniciada pela Revolução de 1930, que levou o gaúcho Getúlio Vargas a assumir a presidência do Brasil. Esse acontecimento desencadeou um crescente processo de centralização econômica e política do país, acentuando a idéia de unidade nacional e atribuindo

ao Estado a tarefa de construí-la. Assim, visando à formação da nacionalidade e à integração nacional, fez-se cada vez mais necessário sufocar as especificidades regionais. Conseqüentemente, conforme nos descreve o antropólogo Ruben Oliven (2000, p.71), menos de um mês após a implantação do Estado Novo, em 1937, Getúlio manda realizar a cerimônia da queima das bandeiras estaduais, no Rio de Janeiro, hasteando, em contrapartida, vinte e uma bandeiras nacionais em substituição às vinte e uma bandeiras estaduais incineradas. Tal ato pode ser interpretado como um ritual de unificação da nação sob a égide do Estado, marcando, em nível simbólico, o enfraquecimento do poder regional e estadual, que se desloca para o âmbito nacional.

O Estado passa, então, a regulamentar todas as relações possíveis: cria uma legislação trabalhista, o Ministério do Trabalho e o Ministério da Educação, ao qual caberia um papel fundamental na constituição da nacionalidade, uma vez que imprime um conteúdo nacional à educação veiculada pelas escolas; padroniza o sistema educacional e prega a erradicação das minorias étnicas. O Estado Novo fazia, então, um corte radical entre o velho Brasil desunido, dominado pelo latifúndio e pelas oligarquias, e o Brasil que nasceu com a revolução, almejando a realização de objetivos revolucionários, promovendo a entrada do país nos tempos modernos através da integração nacional e de uma ordem não dilacerada pelas disputas partidárias. O Estado passava, então, a encarnar as aspirações de todo o povo e não os interesses particulares de determinada classe ou região, de modo que, a esse projeto nacionalista, representado pela figura de Getúlio Vargas, seguiu-se, conseqüentemente, um projeto desenvolvimentista, representado pela figura de Juscelino Kubitschek (FAUSTO, 2002, p.208-236).

As atenções da vida intelectual brasileira também se voltam para o mesmo ideário do projeto de consolidação de unidade nacional, de uma identidade brasileira não cindida, bem como de modernização, industrialização e urbanização. Assim, a temática urbana, aliada aos dilemas da vida moderna e às desigualdades geradas pelo capitalismo, torna-se quase que absoluta nas produções literárias da época. Trata-se, também, de um período de grande crescimento para a indústria do livro no Brasil, uma vez que o governo busca utilizá-lo como importante instrumento na criação de um sentimento nacional. Exemplar desse interesse vem a ser o estudo realizado por John Milton (2002) acerca das publicações realizadas pelo famoso *Clube do Livro* – organização que passou a funcionar a partir de 1943, sob a ditadura do Estado Novo de Vargas, publicando livros com periodicidade mensal, com preços muito abaixo do mercado e atingindo um número

de vendas assombroso. Porém, em razão de a maior parte de suas vendas ser feita para bibliotecas públicas, o *Clube do Livro* fez o possível para manter boas relações com o governo militar, pautando-se pelo ideal de “edições que se colocam no plano do *livro limpo*, bom e barato, procurando contribuir para alargarem o mercado leitor brasileiro, base do maior progresso na Nação” (MAGALHÃES JR. apud MILTON, 2002, p. 36, grifos nossos).

Sendo direcionado aos leitores de classe média baixa, que, provavelmente, estavam adquirindo livros pela primeira vez na vida, o Clube do Livro adotava atitudes claramente paternalistas em relação aos mesmos. Desse modo, era recorrente o fato de os editores aproveitarem o espaço dedicado às notas de rodapé não para explicar escolhas tradutórias, mas para aconselhar os leitores quanto aos bons hábitos alimentares, aos cuidados com a saúde e com a educação. Do empenho, portanto, em divulgar “livros limpos”, resultavam traduções que eliminavam elementos escatológicos, estilísticos, políticos, religiosos e narrativos, jamais utilizando falares de baixo calão ou gírias, procedendo, assim, a uma homogeneização lingüística e estilística de acordo com o padrão culto da língua portuguesa.

Embora John Milton justifique tais procedimentos devido a uma espécie de imposição do mercado editorial, que priorizaria o que ele chama de “traduções de fábrica” – regidas pelos critérios da rapidez com que a tradução é feita para poder cumprir prazos de tempo muito reduzidos, e do menor custo, muitas vezes não estimulando ou mesmo não permitindo que o tradutor se detenha em pesquisas mais aprofundadas e que o impediriam de realizar traduções que homogeneizem textos de diferentes estilos a um mesmo padrão lingüístico –, cremos ser perfeitamente possível afirmar que tal homogeneização lingüística também deveria ocorrer devido aos preceitos da política vigente e seu empenho em educar e unir o povo para fortalecer a nação. Sendo a língua uma das principais bandeiras de todo e qualquer nacionalismo, dado o seu caráter social – e delegando apenas à fala o caráter individual, de acordo com a clássica dicotomia dos estudos lingüísticos fundados por Ferdinand Saussure –, era praticamente lógica a instauração de uma primazia pelo texto “bem escrito”, no qual as diferenças lingüísticas regionais apagar-se-iam em nome de uma *língua maior* compartilhada por todos os brasileiros: o código escrito. Além do mais, considere-se o fato de ser o livro visto como importante ferramenta na educação do povo, cabendo a ele dar o exemplo do bem escrever.

Conseqüentemente, não apenas as traduções evitam recriar gírias e regionalismos oriundos de outros sistemas literários, como também se percebe o fato de a própria produção literária



nacional evitar lançar mão desses recursos que, provavelmente, não condiziam com a função *missionária* delegada ao escritor, a saber, a de levar aos mais recônditos locais do país a educação e os valores que interessavam ao governo. Considere-se também que, na medida em que os textos mais renomados da literatura mundial eram traduzidos de acordo com o português padrão, priorizar essa variante nas obras oriundas de nosso próprio sistema literário equivalia a outorgar-lhes, perante o leitor brasileiro, um lugar entre as obras *universais*. Assim, embora algumas obras do *Clube do Livro*, escritas originalmente em português, como *A Mina dos Martírios*, na qual o seringueiro diz “ora, vô butá elis pra fora... i é já!”<sup>109</sup>, utilizem regionalismos lingüísticos, marque-se claramente que quem está falando *errado* não é o autor/narrador, mas a personagem, admitindo-se, portanto, tal registro apenas para a reprodução da fala, de modo que o registro culto é retomado em todo o restante do texto.

Além disso, frente ao ideal de progresso, a temática literária regionalista - preterida frente à temática urbana, mais condizente com o mesmo – passa a ser utilizada com o objetivo de apregoar a necessidade de união das diversas regiões em prol do desenvolvimento da nação. Para tanto, faz-se imperativo desbravar e conquistar territórios ainda não suficientemente explorados através do transporte aéreo e rodoviário, dominando a natureza *bárbara* para utilizá-la na ciência e civilizando os índios ainda existentes. Estamos muito longe, portanto, do ufanismo e da natureza idílica do regionalismo romântico, bem como da tensão existente entre o desejo de progresso e a consciência das injustiças por ele trazidas, manifestada em alguns escritores de vertente real-naturalista. Agora, o regional passa a ser utilizado sob a égide da ideologia desenvolvimentista, na qual “a natureza e o interior deveriam ser conquistados pelo homem e só assim o Brasil poderia tornar-se um grande país” (MILTON, 2002, p.145). O regionalismo serve, portanto, para apontar atrasos, mazelas e problemas de regiões nas quais a industrialização ainda não se fez, a fim de que o leitor possa contrastá-las com os benefícios da vida moderna. Conseqüentemente, delega-se um valor de positividade ao contexto urbano e de negatividade aos demais contextos, considerados anacrônicos, passadistas e atrasados.

Para o arrefecimento dessa dicotomia urbe *versus* interior, também fora de suma importância o acirramento da censura durante a ditadura militar, principalmente a partir de 1964. Conforme apontado por Gilda Bittencourt (1999, p.226-236), em seu estudo acerca do conto sul-

---

<sup>109</sup> Trecho citado por John Milton (2002, p. 58), proveniente da obra *A mina dos martírios*, de Agenor de Oliveira Freitas (São Paulo: Clube do Livro, 1968, p.18).

rio-grandense, entre as manifestações literárias mais relevantes durante o regime militar podem ser apontadas duas tendências: a prosa fantástica e alegórica, desenvolvida sob um intrincado jogo de metáforas, a fim de lograr exercer ásperas críticas ao regime autoritário; e o romance ou conto-reportagem que denunciavam o arbítrio e a violência dos órgãos repressores durante a vigência do AI-5.

Em relação a esse período, a crítica identifica uma presença meramente episódica da temática regionalista entre os autores sul-rio-grandenses, devido à forte tendência integradora do período, uma vez que parecia não haver mais o interesse em ressaltar as diferenças locais ou as particularizações regionais, mas sim a representação de uma mesma realidade nacional – constatação que possivelmente pode ser estendida para as demais regiões culturais do país. Frente a essa constatação, seria no mínimo um equívoco afirmarmos que a produção de obras de caráter regional em número muito reduzido nesse período atesta o caráter datado e anacrônico de tal produção. Afinal, faz-se visível que a preponderância da temática urbana nesse interregno é favorecida pelo contexto político-social da época. Além disso, a necessidade de driblar a ditadura, fazendo com que essa temática assuma contornos alegóricos e fantásticos, acaba identificando-a a uma produção literária tida como de *maior qualidade*. No entanto, cabe perguntarmos se a crítica brasileira assim a considera por méritos próprios ou porque, identificando essa prosa às tendências do *boom* latino-americano, acaba reproduzindo aqui a boa aceitação que este teve junto à crítica européia e norte-americana<sup>110</sup>. E, ainda, não teria essa ficção continuado a atender aos estereótipos construídos pelo bloco Estados Unidos – Europa? Ao que tudo indica, a resposta a essa pergunta parece ser afirmativa, de modo que, a partir do *boom*, passa-se a esperar de um latino-americano, além do “exotismo, um marco político confuso e violento e um pouco de realismo mágico”<sup>111</sup>.

<sup>110</sup> Cabe lembrarmos que, em finais dos anos 60, no Brasil, já estavam em voga a prosa considerada fantástica e labiríntica de Jorge Luis Borges, em livros como *El Aleph* e *Ficciones*, e o realismo mágico de Gabriel Garcia Márquez - já consagrados pela crítica européia e norte-americana – o que, sem dúvida alguma, contribuiu na conformação de um determinado horizonte de expectativas por parte, primeiramente, da crítica literária e, em seguida, do público leitor, fazendo-os aclamar as obras brasileiras que seguissem passos semelhantes.

<sup>111</sup> Quem identifica essa expectativa européia frente às obras latino-americanas é o crítico e escritor colombiano Rodrigo Zuleta, residente na Alemanha há mais de 15 anos. Em entrevista concedida, o mesmo utiliza como exemplo a obra *A casa dos espíritos*, de Isabel Allende, que teria logrado grande êxito no contexto europeu justamente por atender a esses estereótipos (ZULETA, Rodrigo. En Alemania está cambiando el interés por la literatura latinoamericana. In: *Unidad en la diversidad – Portal informativo sobre la lengua castellana*. 18mai.2005.Disponível em: <[http://www.unidadenladiversidad.com/actualidad\\_ant/2005/mayo\\_2005/actualidad\\_180505\\_02.htm](http://www.unidadenladiversidad.com/actualidad_ant/2005/mayo_2005/actualidad_180505_02.htm)> Acesso em: 23 ago. 2005).

A análise da questão sob esse prisma parece, então, invalidar a tese de ser o regionalismo um fenômeno próprio e exclusivo de contextos subdesenvolvidos. Afinal, segundo a argumentação de Antonio Candido, o atraso social e cultural leva a tendências aparentemente paradoxais, mas que, na verdade, são subsidiárias: por um lado o impulso à cópia servil de modelos forâneos e, por outro, um árduo desejo de independência que se manifesta através do nativismo e do regionalismo literário. Esta tendência combina-se à primeira, conformando uma forma aguda de “dependência na independência” (CANDIDO, 1989a, p.157), pois fornece a um leitor urbano (que se quer europeu) a realidade que lhe agradaria ver na América, manifestando claramente uma situação de subdesenvolvimento e de conseqüente dependência. Embora o regionalismo *stricto sensu* tenha sido superado, o crítico reconhece a permanência dessa temática, mesmo em número muito menor que a urbana, ainda que transformada, na literatura brasileira. Contudo, segue atribuindo sua permanência à “consciência dilacerada do subdesenvolvimento” (CANDIDO, 1989a, p.162), a qual continua fornecendo aos escritores a mesma realidade básica de desigualdades e injustiças marcadamente existentes em regiões remotas, “nas quais se localizam os grupos marcados pelo subdesenvolvimento” (p. 158).

Podemos levantar a objeção de que o argumento de ser o regionalismo *stricto sensu* uma manifestação da “dependência na independência” teria de ser estendido também às obras mais recentes que trabalham tal temática de forma transformada – através de técnicas como o não-realismo, o “absurdo, a magia das situações [...], [e a utilização de] técnicas antinaturalistas, como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse” (CANDIDO, 1989a, p.161) –, pois, utilizando o exótico e o fornecimento de estereótipos como critério, vimos que também essa produção continua sendo assim recebida pelos europeus que dela esperam o “marco político confuso e violento”. E essa extensão do exótico, do regional para o urbano, invalida justificar a permanência do primeiro como sintoma do subdesenvolvimento sócio-econômico, pois se aceitássemos esse argumento teríamos de reconhecer que esse fenômeno afeta também a temática urbana. Isso sem entrarmos no mérito da discussão da existência dessa temática também em países desenvolvidos.

Voltando ao contexto histórico do período ditatorial, que fez a temática urbana e as obras contestatórias do regime sobrepujarem, em muito, as manifestações de cunho regional, valendo-se da alegoria e do fantástico para que os textos pudessem vir a público, cabe ressaltar um importante processo que começa a ocorrer na segunda metade da década de 1970, quando a

classe intelectual brasileira insere-se na tendência acadêmica mundial. Passa-se, então, a procurar situar o país em uma esfera global de interdependência, tanto no plano econômico quanto no plano cultural. A idéia de democracia, por exemplo, alheia à trajetória do pensamento intelectual-paternalista brasileiro, surge nesse momento, importada de reflexões externas, no âmbito internacional da comunicação de massa, do multiculturalismo, do pós-estruturalismo e, mais recentemente, do pós-marxismo. A intelectualidade brasileira retira seu discurso da questão nacionalista, deixando, conseqüentemente, um vazio reflexivo, um espaço público educado para uma espécie de sentimento pátrio, contingencialmente sem país.

A partir desse momento de distensão política, intelectual e ideológica, o Brasil, em sua esfera pensante de "Brasil", abandonou (e não ultrapassou) a sua luta por uma concatenação do Nacional. Em todo o nível de análise, da política parlamentar à esfera acadêmica, viu-se prevalecer a teoria pós-moderna da relatividade cultural e da intertextualidade política e ideológica, o que corrobora a noção da individualidade nacional em favor de um multiculturalismo. A distensão da ideologia nacionalista deixou aberto, portanto, um espaço de discussão e de ilusão (GAMA, 1997). Precisamente sobre esse espaço ter-se-iam renovado, como clara oposição a esse mundo fragmentado pela pluralidade, os regionalismos. Analisando os fatos sob essa perspectiva, continuamos pautados pela dicotomia local *versus* universal como pólos irreconciliáveis, na qual o nacional, havendo sucumbido frente à globalização homogeneizadora dos povos, abre caminho para o fortalecimento de outros laços e outras lealdades culturais, acima e abaixo do nível do Estado-nação. Assim, as identidades nacionais permaneceriam fortes no que concerne aos direitos legais e de cidadania, mas as identidades locais, regionais e comunitárias se tornariam mais importantes (HALL, 1999, p.73), enfraquecendo, conseqüentemente, identidade e unidade nacionais. No entanto, essa assertiva é verdadeira apenas em parte, ou seja, quando reconhece uma renovação do regionalismo nos mais diversos âmbitos (político, literário etc), mas não quando quer, novamente, delegar a ele um sentido de conservadorismo em oposição ao cosmopolitismo vinculado à globalização econômica e cultural. Aceitar tal prerrogativa significaria delegar, novamente, à temática regional literária a pecha de literatura menor e de manifestação própria de países subdesenvolvidos que se centram em si mesmos frente à ameaça do *neo-imperialismo*.

### 6.1.3 Regionalismo: permanência e renovação

Sob tal perspectiva, torna-se ainda mais necessário repensarmos o regionalismo, que, ao que tudo indica, não se configurou como manifestação datada e circunscrita apenas às últimas décadas do século XIX e primeiros anos do século XX, quando teria sido, então, suplantado pelo modernismo. A escrita regionalista continua presente não apenas em nossa literatura, mas nos mais diversos sistemas literários espalhados pelo mundo, contrariando, inclusive, a política econômica e cultural do processo de globalização que vige mais fortemente nas últimas três décadas. Devemos procurar entendê-lo, portanto, não como uma tendência anacrônica ou como sinônimo de literatura menor, mas como um fenômeno literário dinâmico que se encontra em constante processo de transformação. Se a crítica modernista acusava-o de ser mera literatura de epígonos europeus, cabe perguntarmos que literatura não o era e se seria possível não o ser. Afinal, falar do local valendo-se de modelos externos foi um procedimento necessário ao amadurecimento de nossa literatura, e sem esse regionalismo *tradicional* não chegaríamos à excelência de tantas obras contemporâneas, como *Grande Sertão: Veredas*. É válido questionarmos se Guimarães Rosa teria escrito sua grande obra sem que muitos precursores da temática e da linguagem local iniciassem o trabalho com a *matéria bruta*.

Uma das conseqüências da crítica modernista, como vimos, está justamente em tratar como regionalismo apenas o período anterior à década de 1930, quando ele continua sempre presente, embora, para aceitá-lo, seja necessário tratá-lo sob outro *rótulo*: seja como romance de 30, seja como vanguarda experimental<sup>112</sup>, seja como super-regionalismo<sup>113</sup>. De toda forma, continuamos frente ao mesmo fenômeno, que, como qualquer outra temática, poderá ser trabalhado com maior ou menor excelência artística, com servilismo ou com respeito às diferenças.

A necessidade de negar às manifestações contemporâneas o caráter de obras regionalistas deve-se ao preconceito (instituído pela crítica modernista) que insiste em opor o local ao universal, o regional à vanguarda. Logo, se com o modernismo adentram também os diferentes *-ismos* vanguardistas que passam a ser incorporados para a elaboração da matéria local e para a releitura de uma tradição, nada mais natural do que negar a essas obras a pecha de regionalistas e

<sup>112</sup> Termo proposto por BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

<sup>113</sup> Termo proposto por Antonio Candido (1989a, p. 161) para classificar a obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

vê-las sob outro prisma: como obras de vanguarda. Porém, tais obras de vanguarda, muitas vezes, nada mais são do que obras regionalistas (dado que trabalham com tema e linguagem locais) transformadas, ou, na visão de Ángel Rama, “transculturadas”, pois revisam, à luz dos novos aportes artísticos, os próprios conteúdos culturais regionais em busca de soluções artísticas que não sejam contrárias à herança (tradição) que devem transmitir. Trata-se de um exame revitalizado das tradições locais que absorvem influxos externos, dissolvendo-os dentro de estruturas artísticas mais amplas. Assim, ao mesmo tempo em que esse novo regionalismo “renuncia a línguas e dialetos regionais”, realiza simultaneamente um esforço para “recuperá-los dentro do discurso literário. Não procura imitar de uma perspectiva externa uma fala regional, mas elaborá-la intrinsecamente com finalidades literárias” (RAMA, [s/d], p.203-234). Em suma, a mudança está no fato de que, com o aporte das vanguardas trazidas pelos modernistas, o regionalismo teve o interesse pela realidade local instrumentalizado pela complexidade narrativa dessas correntes, impossibilitando a classificação, como termos irreconciliáveis, entre regionalismo ou vanguarda, local ou universal.

Aceitemos, enfim, essas diferenças terminológicas, mas estejamos conscientes de que o regionalismo continua redivivo como manifestação literária nas suas mais diversas possibilidades estilísticas. E assim não poderia deixar de ser na medida em que o entendermos como um padrão cultural. Na concepção de Durhan (apud OLIVEN, 1992, p.37), os padrões culturais sobrevivem na medida em que persistem as situações que lhes deram origem, ou alteram seu significado para expressar novos problemas. Assim, parece-nos válido vislumbrar o regionalismo como um padrão cultural “compensatório”<sup>114</sup> frente às transformações sociais, políticas, econômicas e culturais, principalmente para conseguirmos compreender a sua permanência em tempos de globalização. Basta lembrarmos seu surgimento como projeto romântico em oposição ao processo de modernização iniciado no país na segunda metade do século XIX, apregoando a autenticidade brasileira encontrada nos *sertões* do país não corrompidos pelo estrangeiro; compensatório quando utilizado pelas elites regionais em oposição à opressão de um poder central ou à ameaça à perda de poder político na região; compensatório quando a 1ª Guerra Mundial e a quebra da bolsa em 1929 não oferecem mais modelos externos, não havendo outra

---

<sup>114</sup> Utilizo-me, aqui, da noção de *função compensatória* identificada por Lígia Chiappini Moraes Leite em seu ensaio *Velha Praga? Regionalismo literário brasileiro*. Nele, a autora identifica o regionalismo como um movimento que exprime função compensatória frente ao processo de modernização pelo qual passa o Brasil no final do século XIX e primeiras décadas do século XX.

alternativa a não ser nos voltarmos para nós mesmos, falarmos e escrevermos a partir de alternativas próprias; compensatório, enfim, quando o pós-modernismo coloca por terra constructos teleológicos como nação, língua e identidade, reconhecendo tais categorias como elaborações extremamente frágeis, construídas discursivamente e, muitas vezes, pouco significativas quando a noção de *aldeia global* redimensiona as fronteiras físicas, políticas, temporais e culturais.

Sendo assim, cremos não ser pertinente designarmos como obras regionalistas apenas as produções que a crítica classificou entre fins do século XIX e início do século XX, considerando ser visível a permanência dessa manifestação em nosso sistema literário. Conseqüentemente, não cabe designar a essas obras a pecha de literatura de menos valia, passadista e anacrônica, pois reconhecer a sua permanência renovada até a contemporaneidade invalida tais argumentos e nos obriga a reconhecê-las como constituintes de uma tradição em nosso sistema. E, enquanto tradição, deve valer-se daqueles instrumentos que já foram liberados para plena utilização porque liberados do uso prático. Assim, o exemplo trazido por Hobsbawn (1984, p.12) de que as esporas que fazem parte do uniforme de gala dos oficiais de cavalaria (inglesa) são mais importantes para a “tradição” quando os cavalos não estão presentes, pode ser estendido para os nossos regionalismos que, mesmo quando tratando de um tempo contemporâneo e utilizando o tema sob uma ótica renovada, não deixam de utilizar os paradigmas criados (no caso sul-rio-grandense, por exemplo, o mito do gaúcho e da democracia nos pampas), não mais para reiterá-los, mas para relê-los, desconstruí-los e reelaborá-los em um novo texto capaz de, não apenas denunciar a violência e a pobreza de um passado nada idílico (a exemplo dos contos de Sergio Faraco), mas também de desmistificá-lo e denunciá-lo através do próprio presente (a exemplo das narrativas de Cyro Martins e Barbosa Lessa). Desse modo, “a inovação não se torna menos nova por ser capaz de revestir-se [...] de um caráter de antiguidade” (HOBSBAWN, 1984, p.13). Ressalte-se, aqui, o verbo reflexivo *revestir-se*: o regionalismo apenas *reveste-se* de um passado, não pretendendo preservá-lo, reproduzi-lo, ou idolatrá-lo, mas inventá-lo a partir dos mais diversos recursos. E isso não desmerece em nada tal produção, afinal, não há porque dizermos que o presente prima sobre o passado, o urbano sobre o regional, o centro sobre a periferia, pois tais condicionamentos preconceituosos, conforme argumenta Roberto Schwarz (1987, p.98), não descrevem a vida do espírito em seu movimento real, mas apenas refletem a orientação inerente às ciências humanas

tradicionais, sendo mais exato e neutro, portanto, imaginarmos uma seqüência infinita de transformações, sem começo nem fim, sem primeiro ou segundo, sem pior ou melhor.

Outro aspecto relevante é que, ao nos depararmos com obras regionalistas contemporâneas, sejam elas uma manifestação do local por meio de recursos de vanguarda, transformando-as em alta realização estética, sejam elas ainda próximas ao realismo, gerando obras de pouca tensão, o regional parece configurar-se cada vez mais como *locus* de resistência em um mundo em que as identidades e os gostos são homogeneizados e *distribuídos* pelos principais meios de comunicação, tornando-se signos semanticamente vazios. Vivendo sob a égide do comércio e do capital, que tudo deseja transformar em bem de consumo, valorizam-se os produtos mais rentáveis: Brasil torna-se sinônimo de samba, praias paradisíacas, bossa nova, sotaque Rio-São Paulo e cultura padrão *Globo*. É isso que se exporta. No entanto, é desnecessário apontar para o grande contingente de brasileiros que não se identificam com absolutamente nenhum desses *signos* que procuram invalidar toda e qualquer memória considerada perturbadora – gerando uma espécie de amnésia coletiva –, sentindo-se sem representação e não reconhecendo em lugar algum sua tradição. Daí a constante permanência do regionalismo em nossa literatura. Isso, porém, não significa o estabelecimento de uma oposição entre regional e nacional ou entre regional e global, pois o desafio que a nova conjuntura mundial nos coloca passa a ser, justamente, como pensarmos uma nova articulação entre esses termos:

Não se trata, portanto, de pensar regressivamente na substituição do global pelo local [...], [mas de] ter sob a mira, ao mesmo tempo, a semelhança e a diferença entre o global e o local [...]. Não aquele local de antigas [ou imaginadas] identidades sólidas e exclusivas, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas, mas um local que opera dentro da lógica da globalização, ou seja, que produz e elabora conjuntamente identificações globais com identificações locais novas. Vale dizer, *identidades locais multilocalizadas*. (HALL apud PIERUCCI, 1999, p.156, grifos do autor)

Portanto pensarmos o regionalismo como importante fenômeno para a construção e manutenção dessas identidades – que, embora locais, tornam-se multilocalizadas – impede-nos de pensá-lo como mera substituição ou negação do nacional e do global, impelindo-nos a concebê-lo como importante espaço de negociação não de uma única, mas de várias identidades através de um jogo de diferenças. O local/regional passa a funcionar, então, como um *locus* de resistência à homogeneização em seu movimento de levar ao centro aquilo e aqueles que estão



nas margens. Para tanto, não necessita negar o global, mas, antes, traduzi-lo de modo a revitalizar-se. Daí resulta um novo modo de concebermos o regionalismo, que não pode mais ser visto como mero resíduo do passado, mas, segundo Stuart Hall (2003, p.61-74), como algo novo: uma espécie de sombra que acompanha a globalização de modo que o que é deixado de lado pelo fluxo panorâmico da globalização, retorna para perturbar e transformar seus estabelecimentos culturais. Dessa forma, torna-se perfeitamente compreensível que o velho articule-se com o novo, o passado com o presente e a tradição com a *modernidade*, pois a tradição fornece vínculos e estruturas que funcionam como um repertório de significados ao qual os indivíduos cada vez mais recorrem a fim de darem um sentido ao mundo, sem, no entanto, atarem-se vigorosamente a eles; ao contrário, passam a fazer parte de uma relação dialógica mais ampla com a alteridade, negociando, e não sufocando, a tensão existente entre local e global.

Sob essa perspectiva, evitamos correr o risco de que o *feitiço vire contra o próprio feiticeiro*, fazendo com que confundamos regionalismo com tradicionalismo: este acaba acarretando a monumentalização da memória, tornando-a fetiche e desalojando-a de qualquer conteúdo reivindicativo e questionador, assimilado-a ao *status quo*, transformando-a em bem de consumo, em *slogan* destituído de maior significado e que acaba imobilizando nosso passado histórico e literário. Não é, portanto, o regionalismo o que pode ser designado como passadista e anacrônico, mas o tradicionalismo, afinal, o primeiro, calcado na tradição, permite a “transformação de nossas pulsões e considerações em símbolos, ou seja, em cultura” (SAER, 1996, p.5-18), estando aberto a transformações e sempre a espera de algo novo, entendendo a tradição como algo inacabado e passível de ser transformada, relida e reescrita. O tradicionalismo, por outro lado, “fetichiza o passado”, porque, exigindo a repetição, acaba apregoando a afirmação excludente de uma única tradição e de uma única identidade.

Parece, portanto, que a crítica vem confundindo regionalismo com tradicionalismo, não sendo capaz de distingui-los pelo fato de ambos sempre terem estado presentes em nosso contexto cultural. Talvez muitas obras que a crítica considera *regionalistas* enquadrar-se-iam melhor na categoria de *tradicionalistas*, tendo em vista a tendência em eleger elementos típicos como representantes legítimos da identidade e das virtudes de um determinado povo. É um equívoco, no entanto, tomar a parte pelo todo, visto que mesmo nos períodos em que o tradicionalismo pareceu predominar (no caso do romantismo), o *regionalismo* não deixou de estar presente (veja-se o exemplo de Visconde de Taunay e sua obra *Inocência*). O certo é que há

muito tempo as obras de caráter regional souberam revitalizar as tradições locais, transformando-as de um “museu gelado, no qual lhe quer converter o tradicionalismo, em uma paisagem viva, colorida, cheia de contrastes, de fulgores e opacidades, de seiva e de sangue” (SAER, 1996, p.13), outorgando novos sentidos ao passado.

Segundo Martin-Barbero (2002, p.89-106), remetendo-se à Walter Benjamin, a tradição – e aqui acrescentamos, por extensão, o regionalismo – deve ser pensada como uma herança não acumulativa e não patrimonial, mas sim radicalmente ambígua em seu valor e em permanente disputa por sua apropriação. Herança capaz de ser reinterpretada, atravessada e sacudida pelas mudanças, estando em conflito permanente com as inércias de cada época. A memória que se vale da tradição não é, portanto, aquela que nos transporta a um tempo imóvel – o do tradicionalismo –, mas sim aquela que faz presente um passado que nos desestabiliza. É essa capacidade de desestabilização que torna tantas obras regionalistas também universais, demonstrando a falácia em afirmar a incompatibilidade entre esses dois termos que, ao invés de excluírem-se, complementam-se. É esse, justamente, o caso dos contos regionalistas de Jorge Luis Borges, capaz de, através do arrabalde, fazer-se significativo a toda a humanidade, propondo identidades híbridas e não estáveis. É esse, também, o caso do escritor sul-rio-grandense Simões Lopes Neto, justificando, assim, a opção por recriar o primeiro através de uma aproximação ao segundo.

Considerando, portanto, o percurso realizado por este breve estudo, que, esperamos, tenha logrado desmistificar certas posturas perante o regionalismo no sistema literário brasileiro, cremos ter sido possível perceber que muitos dos preconceitos que o cercam devem-se, muitas vezes, à repetição de clichês. Afinal, na medida em que nos propomos à adoção de um olhar mais imparcial, torna-se perfeitamente possível observarmos o quanto muitas das críticas dirigidas a essa tendência também podem estender-se a muitas produções de temática urbana; o quanto alguns preconceitos justificam-se por motivações político-ideológicas; e o quanto o regionalismo, longe de configurar-se como tendência passadista, torna-se revitalizado pelo próprio contexto de globalização. Faz-se necessário, portanto, abandonarmos o paradigma crítico que opõe regionalismo e universalismo<sup>115</sup>.

Sendo assim, se a opção em não manter o caráter regionalista dos contos borgeanos, não apenas no que se refere à temática, mas também às escolhas lingüísticas e estilísticas, por parte

---

<sup>115</sup> Tomo o termo como sinônimo de cânone ocidental.

das traduções realizadas na década de 1970 – época em que pouco estudo havia sido realizado sobre o regionalismo, predominando a crítica de vertente modernista – foi prolongada pelas traduções mais recentes, agora acreditamos ter argumentos suficientes para nos empenharmos em recuperar integralmente esse caráter. De acordo com o que procuramos mostrar, os argumentos adotados pela crítica que justificassem desmerecer a produção regionalista não são suficientes para caracterizar os contos borgeanos analisados neste estudo como literatura menor e anacrônica. Seus contos regionalistas não se encontram na contramão de suas demais produções consideradas *universais* porque extremamente labirínticas e eruditas. Ao contrário, como vimos, o regionalismo, longe de representar uma oposição ao *universal*, permite ao escritor contribuir para compô-lo e revitalizá-lo<sup>116</sup>.

## 6.2 Borges à luz da crítica brasileira: um caso de tradução.

Ainda no intento de encontrar possíveis motivações que levaram os tradutores brasileiros dos contos *orilleros* de Borges a optarem pela homogeneização destes consoante a norma culta da língua portuguesa, manteremos o esforço na tentativa de compreender o horizonte de expectativas do público leitor e, por conseguinte, do próprio tradutor, enquanto leitor privilegiado, no que concerne ao período que antecede à primeira tradução de “Hombre de la Esquina Rosada” (1975) até a década de 1990, quando, então, as traduções já existentes são revisadas a fim de integrarem a primeira edição brasileira das *Obras Completas*, de Jorge Luis Borges (1998). Portanto, se no subcapítulo anterior nos detivemos na análise acerca da postura adotada pela crítica literária brasileira em relação ao fenômeno regionalista bem como às motivações político-ideológicas que contribuíram para consolidar um aspecto de negatividade a essas manifestações literárias, agora passaremos a nos debruçar sobre outro importante fator que, indubitavelmente, determinou a recepção desses contos de Borges junto ao público leitor: a imagem do autor que fora discursivamente construída, junto aos leitores do sistema literário brasileiro, pela crítica literária.

---

<sup>116</sup> Sob essa ótica podemos substituir a velha máxima de que determinada obra “é universal, *apesar* de regional” pela máxima de que determinada obra “é universal, *porque* regional”.

Abordaremos a tarefa crítica também como uma forma de *tradução*, em um sentido mais amplo, visto que, em sua tarefa de ler um texto literário, interpretá-lo e, a partir dele, produzir um texto parodístico<sup>117</sup> em relação ao primeiro, o crítico, muitas vezes, torna-se uma espécie de *tradutor* de um determinado autor ou de determinada cultura para o público leigo, à medida que seleciona o que deve ser lido e fornece as coordenadas que acabam orientando a interpretação do leitor. Isso sem falarmos dos leitores que abrem mão de fruir o texto literário, contentando-se em conhecer o autor apenas através daquilo que a crítica comenta, substituindo, assim, a leitura do texto original pela leitura que o crítico (nesse sentido, também um *tradutor*) dele é capaz de fazer. Nesse caso, da mesma forma que nas traduções o texto traduzido assume para o leitor desconhecedor da língua-fonte o *status* de texto original, também o texto do crítico acaba, muitas vezes, substituindo a leitura do texto *per se* (seja ele traduzido ou não), operando, portanto, como um eficaz agente na realização do que podemos denominar como “tradução cultural”<sup>118</sup>.

Segundo Patrícia Lessa Flores da Cunha (2004, p.151), a tradução, antes vista como uma atividade mimética,

agora transcende as noções formais de equivalência, da literariedade e da fidedignidade para, na esfera da cultura, estabelecer relações dialéticas entre espaço e tempo, entre nós e eles. Nesse contexto expansivo, avulta o reconhecimento dos processos de diferença cultural, em que reside o ‘espaço novo’, intersticial.

Assim, sob o enfoque da tradução cultural, as abordagens eminentemente lingüísticas não alcançam elucidar a complexidade existente na transposição de textos de uma cultura à outra, pois as escolhas tradutórias jamais são alheias ao sistema que as abriga e aos interesses que estão em jogo visando à conformação de uma “República Mundial das Letras”<sup>119</sup>. Toda tradução

<sup>117</sup> Utilizo o termo na acepção de “texto paralelo”.

<sup>118</sup> O conceito de tradução cultural implica “la relación entre las condiciones de producción de conocimiento en una cultura dada y cómo un saber procedente de un contexto cultural diferente se relocaliza y se reinterpreta según las condiciones en las que tiene lugar todo conocimiento. Éstas están íntimamente ligadas a la política, las estrategias de poder y la mitología productora de estereotipos, que establece una representación de la otras culturas de acuerdo con el principio de la diferencia con la cultura-sujeto (la cual, como consecuencia, es también representada). In: CARBONELL I CORTÉS, Ovidi. *Traducir al otro: traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1997, p. 48.

<sup>119</sup> Expressão utilizada por Pascale Casanova para definir um espaço literário unificado, no qual todos os textos que o constituem possuem um “certificado” de literariedade, ou seja, integram um cânone reconhecido mundialmente. Nesse sentido, o tradutor seria um intermediário indispensável para “atravessar” a fronteira do universo literário, tomando-se personagem essencial da história do texto. Seria o verdadeiro artesão do universal, pois realizaria seu

interlingüística implica certo grau de manipulação, variável, de acordo com o propósito determinado. No caso aqui estudado, já foi possível percebermos, conforme explicitado em capítulo precedente, que as traduções que circulam no mercado editorial brasileiro acabam optando por traduzir apenas uma das faces do escritor Jorge Luis Borges: justamente aquela que é aclamada e reconhecida pela crítica. Realiza-se, portanto, um evidente processo de *tradução cultural*, pois a imagem de Borges é manipulada com o propósito de atender às expectativas do público leitor.

Devemos considerar que, provavelmente, mesmo aqueles que nunca tenham lido Borges já tiveram acesso a algum fragmento crítico a seu respeito, ou então ouviram algum comentário acerca do autor e de sua obra. E, certamente, dentre esses comentários, sobressaem os adjetivos de literatura fantástica e erudita, construída sobre temas metafísicos tais como o tempo e a individualidade, simbolizados, principalmente, por labirintos, sonhos e espelhos. Cabe, pois, alertarmos o leitor que enseja dar seus primeiros passos no universo borgeano para o fato de que, se por um lado a crítica acerta ao identificá-lo com essas características, por outro peca ao limitar o horizonte de expectativas do público leitor, quando, na verdade, o aclamado universalismo e cosmopolitismo de Jorge Luis Borges só é alcançado devido, primeiramente, a um grande comprometimento com questões locais, com a tradição e com a cultura de seu país<sup>120</sup>.

Nesse sentido, é forçoso reconhecermos o papel da literatura e de seus *mediadores* (traduções, prólogos, críticas etc.) como importantes instrumentos na conformação de todo um imaginário acerca do outro. Por outro lado, estabelece-se uma relação dialética, pois é esse mesmo imaginário que se constituirá em um dos principais elementos norteadores de escolhas tradutórias. Nosso enfoque, nesse capítulo, restringir-se-á ao papel exercido pelos *mediadores* – mais especificamente, tradutores e críticos – na construção de imagens (aqui entendida como tradução cultural) e, conseqüentemente, na constituição do cânone literário.

Pascale Casanova (2002) reconhece ser a tradução o maior desafio e a arma primordial da rivalidade universal entre os *jogadores* literários, ou seja, ela constitui-se como uma das formas específicas de luta no espaço literário internacional e como instrumento cujo uso difere de acordo com a posição do tradutor e do texto traduzido, isto é, segundo a posição da língua-fonte e da

---

trabalho sempre em direção à unificação do espaço literário. Para maiores informações, veja-se o capítulo: A tradução como literalização. In: CASANOVA, P. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

<sup>120</sup> Conforme analisado no capítulo 3 do presente trabalho.

língua-alvo. Essa diferença de posições teria estabelecido a desigualdade literária das línguas, da qual procede, pelo menos em parte, a desigualdade dos protagonistas do jogo literário. Para as línguas-alvo mais desprovidas especificamente, a tradução é uma maneira de agrupar recursos literários, importando grandes textos universais para uma língua dominada (portanto, para uma literatura desprovida). Assim, Casanova designa os tradutores oriundos de países cujo sistema literário é considerado periférico como *intermediários* que tornam o centro (e o que nele foi consagrado) conhecido em seus países, desempenhando um papel essencial no processo de unificação do espaço literário. A tradução, então, permite apresentar o poder específico de uma língua e de uma literatura que pleiteiam a universalidade, aumentando, assim, o seu crédito e difundindo a norma em vigor no centro. No entanto, quando ocorre o inverso, ou seja, quando uma “pequena” língua-fonte exporta textos para uma língua literária central, estamos diante de um processo que ultrapassa a mera mudança lingüística. Trata-se, muitas vezes, da ascensão à literatura, da obtenção do certificado literário. Assim, os que criam em línguas pouco reconhecidas como literárias, muito desprovidas de tradições próprias, não podem ser consagrados literariamente de imediato, pois é a tradução para uma grande língua literária que fará seu texto integrar o universo literário.

Será esse, justamente, o caso de Borges, o qual passará a existir no espaço literário internacional a partir da tradução para o francês dos contos *La Lotería en Babilonia* e *La Biblioteca de Babel*, realizada por Nestor Ibarra, na década de 1940. Note-se, porém, que tais traduções foram precedidas de uma apresentação do tradutor na qual definia o escritor, exclusivamente, como cosmopolita e universal, orientando a leitura que os textos deveriam receber. Algo semelhante ocorrerá na Itália quando, em 1955, Borges é traduzido pela primeira vez. A obra escolhida, logicamente, não poderia ser outra: *Ficciones* (1944), a qual recebe o sugestivo título de *La Biblioteca di Babele*. A seu respeito escreve um conhecido crítico italiano: “Pensai nos contos de mistério de Edgar Poe, em certos contos fantásticos de Max Beerbohm, nos surreais de Savinio; e no arabesco raciocinado de Ortega, e novamente Savinio por esse gosto pela citação, verdadeira ou apócrifa”<sup>121</sup>. Note-se que Borges é comparado a autores já canonizados bem como se enfatiza sua peculiar erudição.

---

<sup>121</sup> Citado pelo crítico Leonardo Sciascia, um dos primeiros leitores de Borges em terras italianas. A citação consta do artigo “Un affascinante teologo ateo”, publicado no periódico *Corriere della Sera*, 30/09/79. Para maiores informações sobre a recepção de Borges na Itália, veja-se o artigo de Andrés Avellaneda intitulado “Algunos

Já na Espanha, é ainda na década de 1920 que Borges receberá atenção da crítica, devido, obviamente, aos anos em que vivera nesse país e ao fato de haver sido um dos integrantes do Movimento Ultraísta espanhol. As atenções, nesse período, centram-se na sua poesia, de modo que os comentários críticos seguem o tom do proferido por Rafael Cansinos Assens, o qual ao comentar os primeiros livros de poesia de Borges define-os como obras situadas na tradição de Quevedo e Villaroel, próprias de “um poeta com algo de professor e de filósofo” (apud PELLICER, 1992, p.233-243). Novamente a ênfase recai na erudição e na equiparação a grandes poetas da língua espanhola. Será somente em 1958 que a crítica desse país voltará a interessar-se pelo autor, dessa vez, porém, direcionando sua atenção para a prosa. A primeira resenha veiculada na imprensa refere-se ao *Manual de zoologia fantástica*, ressaltando novamente a pontual e, às vezes, fantástica *erudição* do escritor.<sup>122</sup>

Esses poucos exemplos parecem ser suficientes para percebermos a imagem que consagrou Jorge Luis Borges junto à crítica literária ocidental e, por conseguinte, reconhecemos o poder dos mediadores culturais na conformação dessa imagem bem como na composição do cânone literário. Uma vez que a constituição de um cânone implica uma seleção de textos realizada a partir da escolha do que será traduzido e de como o será, os exemplos aqui trazidos ilustram o papel da crítica como *tradutora*, ou seja, o crítico, assim como o tradutor, seleciona o que deve ser traduzido (comentado, resenhado) e a maneira como fazê-lo (selecionando os aspectos que merecem ser valorados e aqueles que devem ser menosprezados).

No bojo dessas considerações, a abordagem realizada por Lawrence Venuti (1995) parece pertinente para refletirmos sobre esse tipo de questão, eis que ele estuda a “aceitabilidade”, no contexto receptor, da obra traduzida, descrevendo o desenvolvimento de uma estratégia anglo-saxônica por ele denominada de “invisibilidade”: dar a aparência de que a obra reflete a personalidade ou a intenção do escritor estrangeiro ou o significado fundamental do texto alheio – a aparência de que a tradução não é, na realidade, uma tradução, mas sim o ‘original’. Restringindo seu trabalho ao âmbito da fala inglesa, Venuti afirma que a “invisibilidade”, que familiariza o texto estrangeiro ao contexto receptor, supõe uma mudança recente nas convenções da aceitabilidade da tradução, pois em outras épocas a norma geral era precisamente outra:

---

aspectos de la presencia de Borges en Itália” (In: *Cuadernos Hispano-americanos – Homenaje a Jorge Luis Borges*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992, n.505-507. p.211-232).

<sup>122</sup> Para maiores informações sobre a recepção de Borges na Espanha, veja-se o artigo de Rosa Pellicer, intitulado *Borges y la crítica española*; *Cuadernos Hispano-americanos – Homenaje a Jorge Luis Borges*, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992, n.505 – 507, p.233-243.

recorrer ao estranhamento, que é a opção contrária, com a finalidade de ressaltar a diferença entre cultura de origem e cultura de destino. Contudo, essa última tendência (estranhamento) não perdeu vigência se pensarmos, por exemplo, no processo tradutório que envolve culturas chamadas “exóticas”. O exotismo pode supor tanto o fato de que o tradutor importe constantemente para a cultura de destino elementos lingüísticos e culturais estranhos como pode recriá-los de acordo com a convenção de exótico, objetivando deixar claro ao leitor que se trata de uma cultura alheia que entra dentro de uma certa categoria semiótica estereotipada.

Pode-se, portanto, afirmar que a “naturalidade” (invisibilidade, familiarização)<sup>123</sup> seria o estilo mais aconselhável na maioria dos textos traduzidos para o inglês. O fato de a fluidez, a transparência ou a invisibilidade adquirirem um caráter canônico supõe que as traduções que não sejam “transparentes” irão, de alguma maneira, declarar o caráter alheio, “estrangeiro” das obras, assim como o conjunto de valores diferentes que trazem consigo. Segundo Carbonel i Cortez (1997, p.70-75), a fluidez como estratégia foi instaurando-se como um modo útil de incorporar, por exemplo, obras clássicas greco-romanas no corpus do conhecimento ocidental e, do mesmo modo, o estranhamento converteu-se em uma prática comum ao traduzir textos estrangeiros que atuam como “signos”, determinados por certas diferenças que o tradutor busca com a finalidade de distingui-los dos textos canônicos. Assim, a familiarização pode ter o propósito de apropriar-se de uma determinada obra literária, incorporando-a, por exemplo, ao cânone da “literatura universal”(constituído a partir de critérios ocidentais), considerando-se que muito poucas obras não ocidentais alcançam esse *status*.

Se nos reportarmos, novamente, aos textos borgeanos que constituem foco principal deste estudo, poderemos estender a eles essas reflexões que parecem esclarecer alguns pontos acerca das escolhas tradutórias já realizadas. Como já visto anteriormente, os contos *orilleros* de Borges são traduzidos para o sistema literário brasileiro fora da ordem cronológica de produção do autor, passando a circular entre nós muito tempo depois de a Europa já haver integrado seu nome na lista dos “grandes” autores do século. Note-se que mesmo as traduções brasileiras das obras mais

---

<sup>123</sup> Discorremos, mais detidamente, acerca dos conceitos de familiarização e estranhamento, empregados por Venuti, na nota 77, do capítulo 5 deste estudo. Embora Venuti não faça referência aos formalistas russos, é impossível deixarmos de associar seus conceitos ao principal preceito dessa corrente teórica do início do século XX: o conceito de *estranhamento* como critério de definição de literariedade de um texto; isto é, o texto literário seria aquele que empregasse a linguagem de forma peculiar, afastando-se de seu emprego cotidiano; uma linguagem, portanto, que chamaria a atenção sobre si mesma, exibindo sua existência material e causando, no leitor, a sensação de desfamiliarização. A esse respeito, veja-se EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.1-22.



aclamadas de Borges – *Ficciones* (1944) e *El Aleph* (1949) – também só ocorrem muito tempo após suas traduções francesa e inglesa, as quais o legitimariam como escritor canonizado. Isso significa que, para que Borges adentrasse o mercado editorial brasileiro, necessitou, primeiramente, ser reconhecido pelo eixo euro-norte-americano. Logo, se Borges é canonizado como escritor representativo do que habitualmente denomina-se “literatura universal”, significa que temos implícita, nessa canonização, certas “normas” tradutórias. Se, na esteira da proposta de Lawrence Venuti, integrar um texto ao cânone ocidental requer traduzi-lo através de estratégias de familiarização que o homogeneizem consoante o gosto do leitor de uma língua literária central, de modo que a estratégia do estranhamento será adotada para a tradução de textos que não integrem esse mesmo cânone, infere-se, portanto, que, ao ser reconhecido como escritor canônico, havendo sido traduzido ao francês e ao inglês de maneira “fluída”<sup>124</sup>, será natural que o contexto brasileiro também adote essa mesma estratégia, já validada pelo “centro” cultural. Traduzir os contos *orilleros* preservando sua riqueza estilística e a voz característica das personagens que ali falam talvez pudesse soar demasiado “estranho”, ou até mesmo “exótico”, para as “normas” do mercado editorial brasileiro, que, nesse caso, parecem convergir para as normas vigentes no centro. Esse caráter de alteridade acentuado certamente contrariaria as características do texto canônico, abalando, por conseguinte, a *imagem* construída do autor.

Desse modo, é bastante provável que as traduções brasileiras de Borges tenham sido influenciadas pelas traduções (tanto no sentido lingüístico quanto na tarefa desempenhada pela crítica literária) euro-norte-americanas e pela imagem do autor que essas possibilitaram constituir. O modo como fora traduzido e comentado no centro literário legitimador tornou-se, pois, material de exportação para culturas consideradas periféricas. Cabe averiguarmos os discursos produzidos pela crítica literária de nosso país, no que concerne ao autor argentino, a fim de verificarmos se a imagem por ela elaborada realmente condiz com aquela produzida no centro. Conseqüentemente, ao nos debruçarmos sobre a crítica literária brasileira, objetivamos obter mais um elemento que nos auxilie a compreender o modo como o universo *orillero* de Borges fora traduzido, visto que a crítica literária, por ser um dos principais elementos a definirem o horizonte de expectativas do público leitor, também se torna parâmetro para muitos tradutores.

---

<sup>124</sup> Em seu livro *Escândalos da Tradução* (Bauru, SP: Edusc, 2002.), Lawrence Venuti comenta como as traduções de Borges, realizadas para a língua inglesa pelo tradutor americano Norman Thomas di Giovanni, entre os anos de 1967 e 1972, assimilaram-no aos cânones estilísticos norte-americanos, aderindo ao uso padrão da língua e corrigindo citações que o autor fizera de memória.

Deve-se salientar o fato de que, ao tencionarmos compreender o provável horizonte de expectativas que essa crítica ajudou a conformar, determo-nos na crítica especializada, cujos trabalhos costumeiramente restringem-se ao meio acadêmico – tendo, portanto, um público muito restrito e preparado –, não seria suficiente para tentarmos compreender as expectativas e as imagens construídas pelo público leigo no que se refere ao escritor argentino. Destarte, optamos por priorizar a crítica veiculada através dos meios de comunicação de massa, a saber, suplementos culturais de jornais de grande circulação ou revistas culturais vendidas em bancas de jornais ou por assinaturas anuais. Sabemos que é essa a crítica que acaba por orientar o consumo editorial, determinando, indiretamente, aquilo que merece ou não ser lido, além de operar, junto ao público leigo, como uma espécie de *instituição legalizada*, capaz de fazer com que o leitor poupe tempo e dinheiro, porque “apta” a informar-lhe o que constitui o gosto da “cidade letrada”<sup>125</sup>. Nesse sentido, os recortes dessa crítica acabam por construir *imagens*, ou, na maioria dos casos, *miragens* de autores e culturas que acabarão integrando o repertório do público leitor. Conseqüentemente, cada vez que o leitor deparar-se com o nome de dado autor, ou com algum texto a ele atribuído, automaticamente acionará a imagem que a crítica dele lhe forneceu, orientando sua interpretação e a escolha das obras desse autor que merecem ser lidas: escolherá aquelas que foram aclamadas pela crítica ou, ainda, aquelas que condizem com o que ele espera encontrar nos textos daquele autor; por outro lado, rechaçará aquelas que foram negativamente avaliadas pela crítica, ou que não condizem temática ou estilisticamente com os elementos por ela *ditados* – os quais acabarão por construir, junto ao leitor, uma determinada imagem do autor e de seu universo literário. Tais considerações, obviamente, em certa medida, tornam-se válidas para o tradutor, eis que também é um leitor.

Considerando-se os textos que justificam o desenvolvimento do presente trabalho, o *corpus* analisado abarcará desde o ano de 1967 até o ano de 2005. Tal recorte justifica-se pelo fato de em 1975 termos a primeira tradução para o conto “Hombre de la Esquina Rosada”, sendo que, no ano seguinte, ao traduzir-se o livro *El informe de Brodie*, temos a primeira tradução de “Historia de

<sup>125</sup> Tomo o termo emprestado do crítico uruguaio Angél Rama. Para Rama, os países latino-americanos desenvolvem-se com públicos leitores muito reduzidos, que correspondem à estrutura dos próprios transmissores da cultura: professores, mestres, alguns burocratas e profissionais. Esses transmissores de cultura cumprem as funções das antigas elites e suas diversas tarefas de protetores e transmissores culturais. Veja-se o ensaio de Angel Rama intitulado “Dez problemas para o romancista latino-americano”, In: AGUIAR, F.; VASCONCELOS, S.(orgs.). *Angel Rama – Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.p.47-109. Veja-se, também, o livro que o crítico dedica exclusivamente a esse assunto, intitulado *A cidade letrada*; tradução de Emir Sader. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. Nele se percorre a história da conformação dessa “cidade letrada” nas colônias americanas, as quais tinham no uso da língua escrita peninsular um meio de distinção social e de legitimação de poder.

Rosendo Juarez”. Já no ano de 2001 temos a publicação das *Obras Completas*, para as quais efetua-se uma revisão das traduções anteriores. Portanto o recorte temporal procura abarcar alguns anos anteriores às primeiras traduções e alguns anos posteriores às últimas<sup>126</sup>, totalizando um período de 38 anos. Dentre os periódicos consultados, optou-se por três fontes distintas:

– o jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre, dada a sua grande circulação no contexto sul-rio-grandense e a seriedade de seu caderno cultural semanal (*Cadernos de Sábado*, que, posteriormente, intitular-se-ia *Letras e Livros*), cujos exemplares consultados abarcam o período de 1969 a 1983;

– o jornal *Folha de São Paulo*, que também possui, há muitos anos, um importante suplemento cultural – *Folhetim* (posteriormente chamado *Caderno Mais*) –, logrando grande difusão em, praticamente, todo o território brasileiro. Seus exemplares consultados abarcam o período de 1977 a 2005;

– a revista cultural *Leia Livros*, publicada pela Editora Leia Livros Ltda., de São Paulo, e comercializada tanto em bancas de revistas como em assinaturas anuais. Sua escolha justifica-se pelo fato de ser, assim como o jornal *Folha de São Paulo*, uma publicação produzida na região sudeste do país, vista por muitos como o centro cultural nacional. Some-se a isso o fato de tratar-se de uma publicação cujo assunto restringe-se, exclusivamente, ao universo literário – permitindo-nos, assim, inferir que as pessoas que a adquiriam tinham o interesse de atualizar-se acerca das obras publicadas recentemente e, talvez, de otimizar sua leitura, seja por meio da escolha objetiva das obras que lhes interessavam ler (pautada pelas resenhas e pelos comentários críticos ali contidos), seja a partir das “chaves de leitura” fornecidas pelos estudos críticos, orientando e facilitando a interpretação do leitor. Os exemplares consultados da revista *Leia Livros* compreendem o período de 1979 a 1991.

Obviamente não nos deteremos em cada um dos textos que foram encontrados a respeito do autor, ou, então, atribuídos ao mesmo. Comentaremos as matérias mais representativas para nossa compreensão do cenário crítico brasileiro, ao mesmo tempo em que tentaremos apresentar o conjunto total desses textos periodísticos por meio de dados de caráter mais estatístico.

Iniciaremos, assim, com o suplemento cultural do jornal porto-alegrense *Correio do Povo* (Tabela 4: *Correio do Povo*). Para tanto, apresentaremos um quadro comparativo cujo objetivo é

---

<sup>126</sup> Lembrando que não consideramos, aqui, a última edição de *O informe de Brodie*, no qual consta o conto “História de Rosendo Juarez”, publicada no final de 2008 pela Companhia das Letras. O livro *História Universal da Infâmia*, no qual consta o conto “Homem da esquina rosada”, ainda não foi lançado pela referida editora.

fornecer dados que, embora superficiais, contribuam para situar o leitor deste trabalho com relação ao espaço e ao papel que a crítica periodística concedera a Borges. O quadro procurará identificar: o ano em que o jornal veiculou algum material sobre o autor; o tipo de texto veiculado - tradução, entrevista, comentário, ensaio, resenha ou ficção (esta última para designar textos falsamente atribuídos ao autor); e, finalmente, o aspecto enfatizado, ou seja, se os comentários priorizam uma única faceta do autor ou abordam-no de maneira mais complexa.

(Tabela 4: Correio do Povo)

ANO	TIPO DE TEXTO	ASPECTO ENFATIZADO
1967-1968	-----	-----
1969	<b>Ficção</b> (Clarice Lispector traduz supostos fragmentos de textos borgeanos, sob o título de “Histórias curtas selecionadas por Jorge Luis Borges”).	O fantástico; o jogo de espelhos; a anulação da individualidade (metempsicose)
	<b>Tradução</b> (Clarice Lispector traduz “Borges e Eu” e “El hacedor”, do livro <i>El hacedor</i> , sob o título de “Uma prosa de Jorge Luis Borges”).	Anulação da individualidade.
	<b>Tradução</b> (Carlos Appel traduz parte do conto “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, do livro <i>Ficções</i> ).	Escritor labiríntico, com preocupações metafísicas.
	<b>Tradução</b> (Carlos Appel traduz a segunda parte do conto <i>O jardim dos caminhos que se bifurcam</i> ).	Escritor labiríntico, com preocupações metafísicas.
	<b>Tradução</b> (Clarice Lispector traduz “História dos dois que sonharam”, do livro <i>História universal da infâmia</i> ).	O fantástico; o sonho.
1970	<b>Tradução</b> (Carlos Appel traduz “A biblioteca de Babel”, do livro <i>Ficções</i> , e comenta brevemente sobre o autor).	Escritor labiríntico, com preocupações metafísicas. O <i>infinito</i> constitui-se no motivo do texto.
	<b>Tradução</b> (Sérgio Faraco traduz “A casa de Asterião”, do livro <i>O Aleph</i> ).	Labirinto; intertextualidade; releitura de mitos clássicos.
	<b>Tradução</b> (Sérgio Faraco traduz “Biografia de Tadeu Isidoro Cruz”, do livro <i>O Aleph</i> ).	Intertextualidade; releitura da tradição gauchesca; jogo de espelhos.
	<b>Ensaio</b> (“O Apocalipse de Borges”, por José Augusto Guerra).	Fantástico como forma de crítica à hediondez humana.
1971	<b>Ensaio</b> (“‘Ficções’ e a anulação do real”, por Nelly Novaes Coelho).	Escritor erudito, metafísico e labiríntico, cujos temas centram-se, principalmente, no jogo de espelhos e no infinito.

	<b>TIPO DE TEXTO</b>	<b>ASPECTO ENFATIZADO</b>
<b>ANO</b>	<b>Ensaio</b> (“A lucidez sobre o terror”, por Paulo Hecker Filho).	Escritor metafísico que tem horror ao mundo; centrado na questão temporal.
<b>1971</b>	<b>Tradução</b> (Sérgio Faraco traduz “História dos ecos de um nome”, do livro <i>Outras Inquisições</i> ).	Escritor erudito (que mobiliza Shopenhauer, Shakespeare, Swift e a Bíblia em um único texto); anulação da individualidade.
	<b>Ensaio</b> (“Dois testemunhos sobre Borges”, por Mario Benedetti).	“Excepcionalmente dotado para a especulação intelectual e definitivamente fracassado para a captação da realidade”.
	<b>Ensaio</b> (“No mundo de Borges”, por Paulo Ronái).	Perplexidade metafísica, abordando temas como a cabala, a mística, a metempsicose, os labirintos e as realidades ambíguas.
<b>1972</b>	<b>Ensaio</b> (“Da obra indizível”, por Vinícius Jockyman).	O fantástico; o mundo como ficção.
<b>1973</b>	<b>Ensaio</b> (“O Renovo do Romance Histórico: de Flaubert a Jean D’Ormesson”, por Alfredo Margarido).	Escrita palimpsesta (“ficção saída diretamente da biblioteca e produzida para a biblioteca”).
	<b>Ensaio</b> (“Borges no Brasil”, por Flávio Moreira da Costa).	Escritor erudito, com preocupações metafísicas.
	<b>Tradução</b> (Clarice Lispector traduz o “Epílogo” da obra <i>El hacedor</i> ).	Labirinto e infinito.
	<b>Ensaio</b> (“Livro, punhal no labirinto”, por José Onofre).	Escritor jogador, que faz do labirinto uma noção de narrativa.
	<b>Tradução</b> (Clarice Lispector traduz “Borges e Eu”, do livro <i>El hacedor</i> ).	Anulação da individualidade.
	<b>Ficção</b> (Clarice Lispector apresenta uma suposta tradução de um texto sobre a coerência dos números. O texto integraria <i>El hacedor</i> . No entanto, não o encontramos na obra borgeana, sendo, possivelmente, de autoria da própria Clarice).	Discussão de questões metafísicas, tais como a imutabilidade e o tempo.
<b>1974</b>	<b>Resenha</b> (“El Aleph”, por Lya Luft).	Conto que “não escapa à direção predileta do contista: as veredas do fantástico”; jogo de espelhos com a realidade; erudição.

ANO	TIPO DE TEXTO	ASPECTO ENFATIZADO
	<b>Ensaio</b> (“Borges, a metáfora do mundo”, por Guilhermino César).	A metáfora como uma das obsessões literárias de Borges; a circularidade.
1975	<b>Ensaio</b> (“O espaço reconquistado”, por Nelly Novaes Coelho).	Escritor com preocupações metafísicas.
	<b>Ensaio</b> (“A morte na obra ‘El Aleph’ de Borges”, por Jayme Paviani).	Escritor erudito, com preocupações metafísicas, dentre elas a morte.
1975	<b>Comentário</b> (“Dois novos Borges”, por Paulo Hecker Filho).	Crítica a <i>El libro de arena</i> , no qual Borges haveria perdido sua magia narrativa com a provável superação da “dor daqueles dilemas metafísicos” que davam um “sopro apocalíptico” às suas obras anteriores.
	<b>Ensaio</b> (“Jorge Luis Borges” – Caderno especial dedicado exclusivamente ao autor, organizado por Regina Zilberman e Ana Filipouski).	A existência de “dois” Borges: o realista/ satírico e o fantástico.
	<b>Traduções</b> (“Jorge Luis Borges” – Caderno especial dedicado exclusivamente ao autor. Traduções de “El hacedor”, do livro <i>El hacedor</i> , por Ana Filipouski; de “Um teólogo na morte”, do livro <i>Historia Universal de la Infamia</i> , por Flávio José Cardozo; e de “O guardião dos livros”, do livro <i>Elogio de la sombra</i> , por Carlos Nejar).	Escritor erudito, com preocupações metafísicas.
	<b>Ensaio</b> (“Jorge Luis Borges – as amargas sim”, por Paulo de Gouvêa).	Escritor amargurado pela cegueira.
1976	<b>Resenha</b> (“A casa de Asterión”, do livro <i>O Aleph</i> , por Emi Maria Santini).	Escritor erudito, labiríntico, de temática “mítica e exótica”.
1977	<b>Ensaio</b> (“A palavra-invenção em Jorge Luis Borges”, por João Carlos Tyburski).	Escritor capaz de aliar erudição à sensibilidade, comprometendo-se com a realidade do homem moderno.
1978	<b>Ensaio</b> (“Sonho de Borges”, por Guilhermino César).	Comentário sobre <i>O livro dos sonhos</i> , enfatizando a erudição de Borges.
	<b>Tradução</b> (Sérgio Faraco traduz “Borges e eu” e “Argumentum ornithologicum”, do livro <i>El hacedor</i> ).	Escritor de preocupações metafísicas (anulação da individualidade; sonho; existência de Deus)
1979	-----	

ANO	TIPO DE TEXTO	ASPECTO ENFATIZADO
1980	<b>Ficção</b> (“Solilóquio de Borges”, por Garcia de Paiva)	Escritor erudito, com preocupações metafísicas.
	<b>Comentário</b> (“Jorge Luis Borges, o velho bruxo, por J.E.D.).	Escritor egocêntrico, centrado apenas em sua própria obra e nos clássicos.
1981	<b>Comentário</b> (“Semana de Borges”, por Guilhermino César).	Escritor polivalente, capaz de falar tanto às platéias cultas quanto populares.
	<b>Resenha</b> (“O livro dos seres imaginários”, por Flávio Loureiro Chaves).	Escritor erudito, labiríntico, com preocupações metafísicas e que prioriza o fantástico.
1982	<b>Ensaio</b> (“Simões e Borges – talvez mais que vizinhança”, por Veríssimo de Melo).	Detecção de uma semelhança temática e lexical entre Borges e o escritor gaúcho Simões Lopes Neto.
1983	<b>Ensaio</b> (“Borges e a sua contingência”, por Guilhermino César).	Escritor descrente da política por crer, apenas, na importância da conduta individual.

Analisando os dados acima, algumas constatações tornam-se sintomáticas para pensarmos o fenômeno da recepção literária, no que diz respeito ao papel exercido pela crítica literária na conformação do horizonte de expectativas do público leitor. Note-se que, no período referente aos anos de 1969 a 1970, observamos que, dentre os textos publicados, temos a predominância quase absoluta de traduções. Isso porque o autor argentino ainda não havia tido nenhuma de suas obras traduzidas para o sistema literário brasileiro, restando, então, aos cadernos culturais periodísticos a tarefa de preencher essa lacuna. Somente em 1970 teremos a primeira tradução de Borges (*Ficções*), realizada pelo poeta Carlos Nejar. A partir de então, seguir-se-á uma seqüência de traduções de outras obras do autor, promovidas pela Editora Globo, no declarado intuito de difundir-lo entre os leitores brasileiros. Conseqüentemente, teremos uma clara redução no número de traduções veiculadas pela imprensa, pois, uma vez que o leitor já conheça os mais aclamados textos de Borges, dado sua difusão via tradução editorial, esse espaço midiático passa, então, a

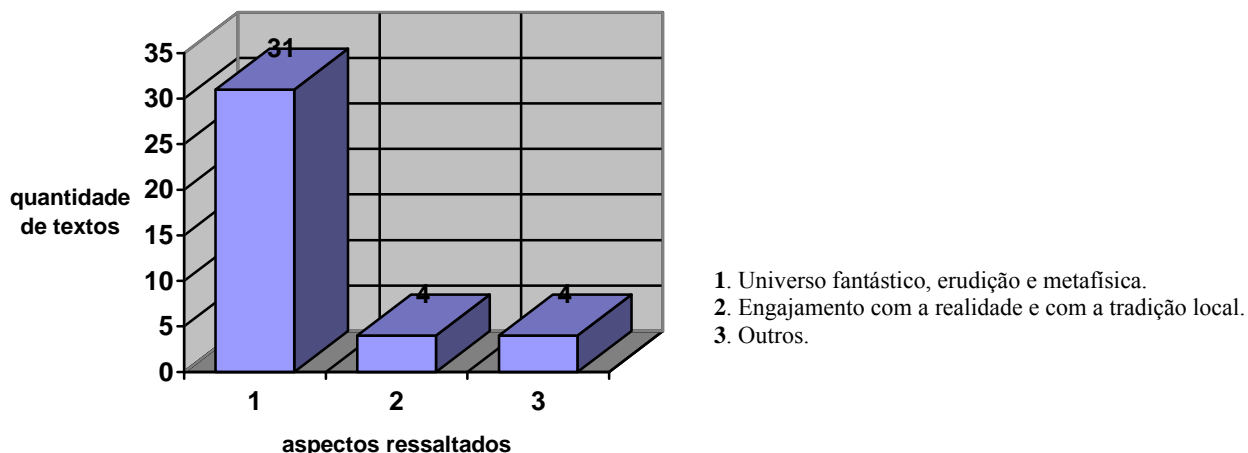
ser ocupado pelas demais formas de reescritura que um texto pode suscitar: as resenhas, os ensaios ou os pequenos comentários.

No entanto, embora haja uma diminuição no número das traduções a partir da primeira edição brasileira de *Ficções* (1970), verificamos que as mesmas continuam a fazer-se presentes no caderno cultural analisado. Observe-se, porém, que, dentre as 14 traduções publicadas entre os anos de 1967 e 1983, apenas uma refere-se a um texto representativo do grande trabalho literário realizado por Borges com o material local e com a tradição de seu país. Trata-se da tradução do conto “Biografia de Tadeu Isidoro Cruz” (*El Aleph*), realizada por Sérgio Faraco e publicada em edição de 29 de agosto de 1970. Nesse texto, que consiste em uma releitura de um dos episódios do clássico *Martín Fierro*, de José Hernández, temos, pois, um belo exemplo de como as tão apreciadas e aclamadas “erudição” e “universalidade” do autor não se restringem ao seu vasto conhecimento da “biblioteca” canônica ocidental, mas sim se constroem a partir de um grande comprometimento com a tradição literária argentina, valorizando-a na medida em que sua releitura possibilita desconstruí-la, renová-la e, principalmente, inseri-la no âmbito da universalidade.

Todavia os dados da tabela revelam-nos que quase a totalidade das traduções refere-se a textos representativos do gênero fantástico, e que corroboram a imagem de escritor extremamente erudito porque apto a transitar por clássicos literários, filosóficos e teológicos. Até mesmo os textos que classificamos como “ficção” (por serem falsamente atribuídos ao autor), dentre os quais se destacam as supostas traduções realizadas por Clarice Lispector, enfatizam esse último aspecto.

O gráfico abaixo organiza os dados expostos na tabela anterior e permite sua visualização de forma quantitativa:





(Fig.1: Gráfico Correio do Povo)

O gráfico permite-nos verificar que, de um universo de 39 textos publicados, 31 (ou seja, 79,48%) abordam Borges como um escritor exclusivamente dedicado à elaboração de contos fantásticos, tematizando questões metafísicas que se refletem em sua obsessão por labirintos, espelhos e bibliotecas. Conseqüentemente, esse recorte também enfatiza a extrema erudição do autor, cuja vida dedicara inteira e exclusivamente aos livros, deixando no leitor a impressão de estar diante de um escritor completamente alheio à sua realidade e ao seu tempo.

Por conseguinte, essa impressão suscitada no leitor acaba sendo corroborada por textos críticos nos quais a designação do escritor como um alienado convicto do mundo real é feita de maneira categórica. Tal é o caso do escritor uruguaio Mario Benedetti, o qual teve um de seus ensaios críticos<sup>127</sup> traduzidos por Renato Gianuca para a edição do *Caderno de Sábado (Correio do Povo*, de 15 de maio de 1971). Nele, embora reconheça a complexidade da literatura borgeana, Benedetti afirma ser Borges incapaz de olhar seu país de dentro simplesmente por encontrar-se, em mais de um sentido, fora dele: enquanto a América Latina se esforçava para encontrar sua própria voz, Borges consagrava o resto de sua vida ao aprendizado do norueguês antigo. Embora esse seja um dos poucos artigos encontrados no qual se menciona o interesse do escritor por cenários e personagens locais, utiliza-o com o claro propósito de reiterar a imagem de um intelectual cujo propósito centra-se na ampliação de seu escopo erudito, de modo que “suas

<sup>127</sup> Ensaio publicado originalmente no livro *Letras del continente mestizo*. Montevideu: Editorial Arca, 1969.

visitas ao subúrbio, ao compadre, à toda a temática marginal são, em geral, a visita de um turista, mais preocupado com a metafísica do que com a Argentina”.

A primeira tentativa de contestação desse estereótipo borgeano pareceria surgir em outubro de 1975, quando, provavelmente por ocasião da primeira tradução brasileira de *História Universal da Infâmia*, publica-se uma edição especial do *Caderno de Sábado* dedicada integralmente ao autor. Nele, destacam-se dois ensaios: “J.L. Borges: Engajamento ou Fantasia?”, por Regina Zilberman e Ana M. Filipouski, o qual constituirá ensaio introdutório da tradução de *História Universal da Infâmia*; e “*O Informe de Brodie* ou A Literatura, um Sonho Dirigido”, por Regina Zilberman e Maria da Glória Bordini, o qual integrará a tradução de *O Informe de Brodie*, em 1976, também na condição de ensaio introdutório. Entretanto, a expectativa de contestação vê-se frustrada quando constatamos que todo o trabalho argumentativo das ensaístas empenha-se na dissipação dos aspectos realistas que essas obras possam denotar.

No primeiro ensaio citado, as autoras esclarecem terem como propósito o estudo da infâmia através de sua vinculação com a literatura fantástica. O estudo principia apresentando uma tendência “determinista” nos contos de *Historia Universal da Infâmia*, haja vista que suas personagens cometem delitos movidas pelo meio no qual estão inseridas. No entanto, em muitos contos, as personagens não provêm de ambientes sociais degradados, mas acabam optando pela “infâmia” de modo individual e consciente, fazendo com que o “infame” readquira a individualidade que parecia faltar na visão determinista. Destaca-se, também, a perenidade do fenômeno acima das modificações aparentes de contextos, conferindo à infâmia um caráter universal, sendo, justamente, a sua presença nas ações de seres indignos um dos fatores desencadeadores do processo artístico. Essa unidade estreita entre a arte e a infâmia pareceria fundar uma teoria realista da primeira: a sociedade propiciaria o desencadeador do evento maligno, em uma exacerbação de suas desigualdades sociais, de modo que a arte o reproduziria sempre. Mas, se o objeto predileto da arte é a infâmia e essa é uma deformação da vida e das condições que imperam na sociedade, desequilibrando o seu andamento ordeiro, então é preciso relativizar a pretensão de realismo, através da consciência do caráter deformado do objeto a que se refere. Nesse sentido, a literatura ligar-se-ia ao sonho, também um deformador (cujo objetivo é burlar a censura e as leis), e uma forma de representação anti-realista. Logo, segundo as ensaístas, quando analisado mais detidamente, verifica-se que é no sonho que Borges está focado, pois,

quando traduzido literariamente, é este quem dá margem a um gênero específico chamado *literatura fantástica*.

Por conseguinte, no caso de *Historia Universal da Infâmia*, não seria apenas o conteúdo que comprovaria o mergulho de Borges na temática onírica, mas a sua evolução através dos livros que se seguem, como *Ficções* e *O Aleph*. As autoras concluem o ensaio afirmando a existência de uma antinomia radical entre o mundo do visível, fundado na desigualdade social e na impossibilidade de mudança e o da fantasia, no qual os desejos podem vir a ser cumpridos. Estaria, pois, neste último a possibilidade de realização humana. Portanto, *História Universal da Infâmia* seria, por um lado, a revelação da preocupação social de Borges, voltado à denúncia de uma sociedade para ele incorrigível; por outro, seria a descoberta de um novo caminho aliado à concepção que ele tem de seu fazer literário.

Já no segundo ensaio, as autoras detêm-se na obra *O informe de Brodie*. Em sua análise, enfatizam a declaração feita por Borges no prólogo do livro, na qual o autor afirma ser a quase totalidade dos contos pertencentes ao gênero realista. O empenho do estudo consistirá em apontar argumentos que comprovem o engodo dessa afirmação. Segundo as ensaístas, embora o autor preocupe-se em fixar a fonte de suas histórias e a criação de tipos regionais, podemos ler esses dados como “pistas falsas”, afinal, como quase todos os contos centram-se no conflito entre dois indivíduos, resultando, por fim, em uma ação criminosa, anulam-se as diferenças sociais e históricas, “instaurando nos relatos a atemporalidade” e aproximando-os, portanto, do mito. Constata-se, portanto, sempre uma tendência ao “sobrenatural, relacionando o conflito gerador do relato a uma irracionalidade radical e fundando cada feito em uma mesmidade que supera a História e o cenário específico em que ela se dá”, de modo que a narrativa escoo para dentro do labirinto humano, produzindo um deslocamento “da História para a Eternidade”. Contudo, embora as ensaístas esforcem-se em contrapor as críticas que viam no fantástico de Borges uma mera fuga estetizante, seus argumentos reiteram a prevalência desse gênero incansavelmente: o fantástico que soava a escapismo é, para as autoras, o aprofundamento na fonte primordial das ações humanas, dando a medida do Realismo do autor, cuja mímeses se refere ao permanente jorrar do inconsciente – o qual pode escapar à lógica e ao racionalismo, mas não ao humano.

Sobre os dois ensaios que aqui foram brevemente apresentados, é interessante o fato de as ensaístas praticamente ignorarem o diálogo que as obras interpretadas estabelecem com a tradição literária argentina e com questões extremamente “reais”, ligadas ao contexto do país, tais

como o nacionalismo e o estabelecimento de uma identidade genuinamente argentina, apregoadas pelos intelectuais do centenário. O esforço em contextualizar *Historia Universal da Infâmia* no âmbito da literatura fantástica faz com que o conto “Homem da Esquina Rosada” mereça tão-somente uma nota de rodapé. No entanto, é justamente esse o texto capaz de lançar uma nova luz sobre os demais, pois ele sensibiliza o leitor para o universo temático e lingüístico das *orillas* bonaerenses. Ou seja, é em “Homem da Esquina Rosada” que somos apresentados ao *compadrito* e à sua linguagem, representantes do mundo *criollo*. Note-se que o autor, além de apresentar a infâmia tanto nos arrabaldes portenhos quanto na China ou em Nova York, também se vale de textos das mais variadas fontes (literários e paraliterários) a fim de escrever (ou reescrever) seus contos<sup>128</sup>, procurando, assim, romper com uma tradição canonizada e, por conseguinte, sinalizar para a possibilidade de que elementos particulares tornem-se válidos universalmente. Logo, coloca em diálogo tradição literária eurocêntrica e tradição local, fazendo com que *compadritos* adentrem o universo letrado e, por outro lado, com que personagens universalmente conhecidos adentrem o universo *criollo*, seja através de uma crioulização da linguagem ou das próprias personagens. *História Universal da Infâmia*, portanto, constitui o marco inicial no esforço de um autor por articular cultura letrada e cultura popular, invertendo, assim, uma velha experiência cultural da Hispano-américa, qual seja, a de que:

[...] en las crónicas de los primeros colonizadores españoles se observa el uso de un lenguaje familiar mediante el cual se intenta superar el desconcierto causado por las vivencias de un mundo desconocido; así, por ejemplo, los árboles americanos son descritos por sus semejanzas con los europeos e incluso se les aplican los mismos nombres. En contraste, en HUI Borges percibe al mundo desde una perspectiva que imprime un matiz criollo a todo lo que ve; revierte una mirada criolla al ilimitado universo. (OLEA FRANCO, 1993, p237)

A opção de Borges pelas *orillas*, criando uma estética das margens, também se torna uma forma de contestar a tradição instituída pelo discurso nacionalista do centenário que via no *gaucho* o símbolo da nacionalidade. Porém, não há por parte do autor a pretensão de substituí-la por outra, mas sim o desejo de desconstruir esse arquétipo nacionalista. Por isso ele é capaz de reler a tradição gauchesca sem reafirmá-la, mas procurando colocá-la em diálogo com textos oriundos de outros contextos, postulando, assim, a falácia de uma “identidade” argentina. Afinal,

<sup>128</sup> Consulte-se o índice de fontes que inspiraram a elaboração de seus textos, apresentado por Borges, ao final de *História Universal da Infâmia*.

em seu tema do duelo - o qual perpassa tanto suas narrativas *orilleras* e gauchescas quanto aquelas que se desenvolvem em outros contextos - convergem todos os homens (*compadritos* e gaúchos; estadistas e plebeus; europeus, americanos e asiáticos; escritores e leitores).

É somente em 1982 que encontraremos um artigo no qual se reconhece o comprometimento de Borges para com temas tipicamente argentinos. Veríssimo de Melo ousa sugerir uma aproximação entre a obra do contista sul-rio-grandense Simões Lopes Neto e a de Jorge Luis Borges, mais especificamente no que diz respeito aos seus contos inspirados na temática gauchesca do prata. Reconhece em ambos a semelhança no clima campeiro e gauchesco de algumas narrações, na dramaticidade, nas personagens, no vocabulário, além do fato de valerem-se de material folclórico, atingindo um alto nível literário graças à humildade e à beleza que souberam transmitir em suas obras.

O reconhecimento dessa convergência, temática e estilística, entre dois escritores aparentemente tão distintos pode sensibilizar o leitor para algumas constatações. Primeiramente, à impossibilidade de limitar alguns contos borgeanos, pautados pela temática local e pelo trabalho diferenciado com a linguagem, como representativos de uma fase nacionalista e incipiente do escritor, a qual estaria em franca oposição a uma fase posterior que poderia ser designada como cosmopolita ou universal. Reconhecer em Borges semelhanças com o escritor sul-rio-grandense Simões Lopes Neto – cuja obra, ao ser classificada como regionalista, acaba pressupondo uma oposição ao que seria uma literatura de cunho nacional (esta sim merecendo foros de universal, conforme o legado deixado pelo paradigma modernista à crítica brasileira) - significa, de certo modo, também reconhecer seu vínculo com uma forte tradição localista que deixara marcas profundas em seu país, ou seja, significa reconhecer sua capacidade de dialogar com a tradição literária e cultural argentina, não para negá-la, mas para relê-la e, dessa forma, revitalizá-la. Ambos, portanto, poderiam ser considerados escritores “transculturadores”<sup>129</sup>, os

---

<sup>129</sup> O escritor “transculturador”, segundo Rama, atua em três níveis: no plano da linguagem, pela elaboração de narrativas dentro do léxico e da sintaxe das linguagens regionais, superando o modelo naturalista, de modo que o autor integra-se na própria comunidade lingüística, falando a partir dela e elaborando a linguagem com finalidades literárias; no plano da composição literária, optando por um caminho intermediário, no qual convergem recursos inovadores e tradição; e no plano dos significados, ou da cosmovisão, no qual se substitui o manejo dos mitos literários pelo pensar mítico, tornando-se reduto de resistência contra influências homogeneizadoras. No entanto, Rama não reconhecia Borges entre estes transculturadores, eis que também o via como um autor alheio à história e à realidade: “Se le revela América de la misma manera que a los conquistadores: como una tierra infinita, caótica, ajena e inquietante, que como ellos debe pensar con los esquemas intelectuales que prepararon quienes no la conocieron”; “La incapacidad para aprehender el mundo físico, para desprender del histórico los valores profundos – y que le ha llevado a hacer de Martín Fierro un cuchillero y una figura seductora del compadrito – se revela también en su experiencia ante el mundo de la cultura occidental... Para su crisol elige con excesiva frivolidad, preferiendo

quais, segundo Ángel Rama, fortalecem o legado local não por se entrencharem em suas tradições, mas na medida em que enrobustecem suas culturas nacionais, emprestando-lhes elementos para não ceder ao impacto modernizador externo<sup>130</sup>. O conflito modernizador instaura o movimento sobre a permanência, “porém, mais ainda que os objetos ou valores que traz de fora, é sobre aqueles macerados interiormente que exerce seu impulso”, movimentando a cultura estática e tradicionalista da região encravada, desafiando suas potencialidades e abalando padrões rígidos dos quais extrai outros significados não codificados. Logo, segundo Rama, não estaremos nem diante do discurso costumbrista tradicional (simples consequência da aceitação do estado de minoria dominada, em que se é só matéria e imagem pitoresca para olhos externos) nem diante do discurso modernizado (também uma aceitação submissa com equivalente pitada pitoresca para olhos internos), mas sim diante de uma invenção original. Ao discurso costumbrista, Borges responde com sua releitura de textos canônicos da gauchesca, burlando-se dos discursos pretensamente representativos de uma “argentinidade”.

A marca da nacionalidade não estaria, portanto, na busca de temas e tipos exclusivamente argentinos, mas na maneira peculiar de apropriar-se das mais distintas influências, sendo capaz de recriá-las de um modo particular e inusitado. Compreende-se, portanto, a nova postura adotada por Borges frente à tradicional literatura gauchesca. Em vez de elevá-la à categoria de cânone nacional – como o faria qualquer nacionalista fervoroso –, ou de execrá-la – como o faria algum vanguardista mais radical, deslumbrado pela marcha do progresso e dos *-ismos* europeus – Borges prefere adotar uma postura mais crítica, capaz de resgatar desta tradição elementos que transcendem significativamente os horizontes da cultura nacional. Interessa-lhe o *gaucho* justamente naquilo que contém de universalmente válido, sem a pretensão de narrá-lo como ícone

---

los raros y los exquisitos, antes que los grandes creadores culturales que han dado sustancia a nuestras vidas(...)”; “(...) me parece un escritor estrictamente marginal: la Europa transplantada totalmente a América y aún no asimilada” (RAMA apud LORA CAM, José. *Mitologías universales y latinoamericanas*. Lima: Juan Gutemberg Editores, 2003, p. 270-271). Note-se, porém, que, através dos dados que vêm sendo fornecidos por este trabalho, percebe-se o quanto Borges enquadra-se na definição de “transculturador”, principalmente quando nos referimos a contos como “Hombre de la Esquina Rosada”, nos quais há o emprego diferenciado da linguagem. As mesmas observações valem para Simões Lopes Neto, embora o escritor não se encaixe na demarcação temporal que Rama dá ao conceito (definido para realizações literárias que se deram com o advento das vanguardas no continente latino-americano – a partir de 1920, portanto -, delimitação típica de um pensamento sistêmico). Sobre esse conceito veja-se RAMA, Ángel. Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. In: \_\_\_\_\_. *La novela en América Latina*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, [s.d.], p.203-234.

<sup>130</sup> O “impacto modernizador” refere-se às consequências econômicas e culturais oriundas do desenvolvimento do capitalismo industrial e imperial vigente nos últimos dois séculos. In: RAMA, Ángel. Regiões, culturas e literaturas. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra (orgs.). *Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001, p.294-317.

da argentinidade, mas como personagem capaz de traduzir valores, sentimentos e ações comuns ao ser-humano. Além disso, utiliza-o com o objetivo de desconstruir os discursos de cunho nacionalista, demonstrando o quanto um mito nacional solidariza-se com outros mitos oriundos de outras épocas e lugares – esvaziando as pretensões essencialistas<sup>131</sup>. Assim, de *Martín Fierro*, obra clássica da literatura gauchesca, Borges resgata, como vimos, dois dos episódios mais marcantes do texto: o duelo no qual Fierro mata o Moreno, reescrevendo-o à sua maneira (um duelo no qual Fierro é morto pelo irmão do Moreno), no conhecidíssimo conto *El fin*<sup>132</sup>; e o episódio no qual o sargento Cruz, ao perseguir Fierro, também decide desertar, convertendo-se de perseguidor em perseguido. Ao estabelecer uma relação intertextual com esses episódios específicos da obra de Hernández, o escritor está a assinalar para momentos decisivos na vida de qualquer homem: as máximas do duelo e do destino, espécie de metáforas para o perpétuo jogo de espelhos que traz à tona o fato de os homens não diferirem tanto entre si, seja nos primórdios da criação, seja no pampa argentino:

[...] Fue en el primer desierto.  
 Dos brazos arrojaron una gran piedra.  
 No hubo un grito. Hubo sangre.  
 Hubo por vez primera la muerte.  
 Ya no recuerdo si fui Abel o Caín. (BORGES, 2004f, p.91)

[...] En la estancia cada uno cumplía su destino:  
 éste era domador, tropero el otro,  
 aquél tiraba como nadie el lazo  
 y Simón Cabajal era el tigrero.  
 [...] El animal sentía que el acero le entraba hasta la muerte.  
 El duelo era fatal y era infinito.  
 Siempre estaba matando al mismo tigre  
 inmortal. No te asombre demasiado  
 su destino. Es el tuyo y es el mío,  
 salvo que nuestro tigre tiene formas  
 que cambian sin parar. Se llama el odio,  
 el amor, el azar, cada momento. (BORGES, 2004g, p.93)

O duelo com a vida faz com que os homens repitam, aparentemente, sempre os mesmos atos. O desafio, a morte – ainda que simbólica – faz com que o homem assuma seu próprio

---

<sup>131</sup> Tome-se também como exemplo paradigmático dessa postura borgeana o seu conto “A Intrusa”, publicado em *O informe de Brodie*. Nele, dois irmãos *gauchos*, porém de origem nórdica, dividem a mesma mulher, em uma relação que conota traços de homossexualismo e em que a tradição do duelo aparece prefigurada na disputa travada pela posse dessa mulher.

<sup>132</sup> Conto publicado na obra *Artíficios*, de 1944.

destino, reconhecendo-se a partir do outro e, de certa forma, prolongando em si mesmo esse outro que, ao ser combatido, revela-se dentro daquele que o combate. Assim ocorre com Caim ao matar Abel; com Fierro ao matar o Moreno; com Cruz ao deparar-se com Fierro; com Simon Cabajal ao enfrentar o tigre. Assim, o outro transforma-se em *eu*, e as simetrias vão desde César, que reconhece Brutus entre seus algozes, a um *gaúcho*, que, dezenove séculos depois, ao sul da província de Buenos Aires, ao ser agredido por outros *gauchos*, também reconhece seu afilhado entre seus agressores: “Lo matan y no sabe que muere para que se repita una ecena”(BORGES, 2004h, p.171), para que Caim continue a matar Abel, ou seja, para que a essência humana continue a revelar-se em sua eterna capacidade de assombrar e de assombrar-se.

A apologia ao *gaucho* como símbolo de uma identidade argentina também é contestada por Borges por meio de sua opção por uma identidade fronteiriça, desenhada sobre o cenário das *orillas* bonaerenses, que, se mencionadas de maneira descontextualizada, podem aludir a uma mera localização geográfica. No entanto, na obra de Jorge Luis Borges adquirem um valor fortemente simbólico: fronteira entre dois mundos, entre duas identidades. E, enquanto fronteira, devido a sua porosidade, acaba constituindo-se de elementos oriundos de ambos os lados. As *orillas*, ou o arrabal, coloca-se entre o mundo rural do pampa argentino e o mundo urbano da moderna Buenos Aires do século XX, demarcando o limite entre uma identidade *criolla*, representada pelo *gaucho* platino – protagonista da literatura *gauchesca* –, e uma identidade européia, representada, primeiramente, pelo projeto sarmentiano de modernização do país e, posteriormente, pelo advento das vanguardas que cultuavam o progresso e a velocidade dos novos tempos.

Visto, portanto, como fronteira, o arrabalde emerge na obra borgeana como espaço de diálogo entre essas duas tradições existentes na cultura argentina. Por extensão, o *compadrito* – protagonista do discurso arrabaldeiro – não surge para competir com a figura do *gaucho*, tentando suprimi-lo ou substituí-lo no posto de símbolo da identidade nacional. Tampouco se deve confundi-lo com essa personagem. As *orillas* e o *orillero* surgem como lugar e como homem sínteses da identidade argentina: pampa e cidade, América e Europa, *gaucho* e cosmopolita, nacional e universal fundem-se na construção de uma identidade híbrida.

Passemos, agora, aos textos veiculados no suplemento cultural do jornal Folha de São Paulo, os quais são apresentados no quadro subsequente (Tabela 5):



(Tabela 5: Folha de São Paulo)

<b>ANO</b>	<b>TIPO DE TEXTO</b>	<b>ASPECTO ENFATIZADO</b>
1977	<b>Comentário</b> (“Duro, mas dito pelo grande Borges”, de autoria da redação).	Escritor que defende a ditadura militar.
	<b>Comentário</b> (“Borges: uma cegueira hereditária”, de autoria da redação).	Escritor alheio à realidade; vê a ditadura como mal necessário para alguns países.
	<b>Comentário</b> (“Crítica a Jorge Luis Borges”, de autoria da redação).	O escritor francês Jean-Edern Allier acusa Borges de ter enclausurado sua cultura no plano eminentemente livresco, alheio à vida real, já que defendeu ditaduras militares.
<b>ANO</b>	<b>TIPO DE TEXTO</b>	<b>ASPECTO ENFATIZADO</b>
1978	<b>Comentário</b> (“Borges quer fugir do futebol”, de autoria da redação).	Escritor avesso ao futebol.
	<b>Comentário</b> (“Borges, ‘cidadão’ de Bogotá”, de autoria da redação).	Sobre o recebimento do prêmio de “cidadão emérito” de Bogotá.
	<b>Tradução</b> (Maria Cerneiro da Cunha traduz um depoimento de Borges em “A Sepultura”).	Borges comenta sobre sua cegueira e seu empenho em aprender o anglo-saxão. Ficamos a impressão de uma grande erudição.
	<b>Comentário</b> (“A história de um clássico vivo”, de autoria da redação).	Escritor cuja principal característica é o uso do vocabulário portenho e dos símbolos populares.
1979	<b>Ensaio</b> (“Egocentrismo e Genialidade”, por Tristão de Athayde).	Escritor vaidoso, orgulhoso e indiferente à realidade.
	<b>Comentário</b> (“Borges: morte é única esperança”, de autoria da redação).	Escritor que vê a imortalidade como uma ameaça.

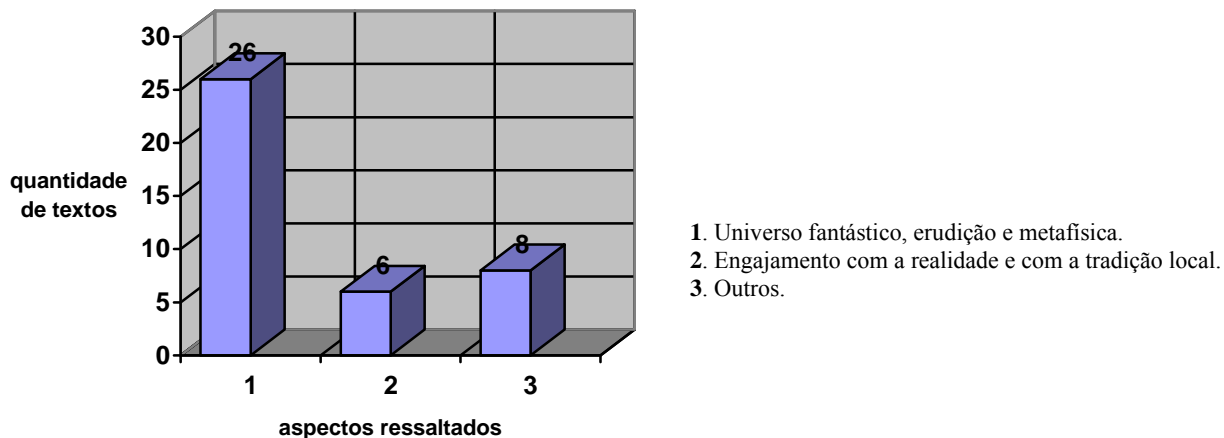
ANO	TIPO DE TEXTO	ASPECTO ENFATIZADO
	<b>Entrevista e comentário</b> (“Borges já morreu. E ele também sabe disso”, por Álvaro Alves).	Escritor cético, amargo e com ares de superioridade.
	<b>Comentário</b> (“Emocionado, Borges recebe homenagens”, de autoria da redação).	Um dos principais escritores da literatura universal.
	<b>Comentário</b> (“Uma medalha para Borges”, de autoria da redação).	Escritor considera “injusta e generosa” a medalha que lhe foi entregue pela Academia Francesa de Letras.
1980 –1982	----	----
1983	<b>Ensaio</b> (“Borges, em busca de uma identidade”, por Suzi Frankl Sperber).	Autor que questiona, alegoricamente, a própria identidade cultural.
	<b>Comentário</b> (“Pierre Menard, autor de Os Sertões”, por Horácio González).	Escritor irônico, preocupado com a passagem do tempo.
1984	----	----
1985	<b>Ensaio</b> (“O argentino perplexo”, por Jorge Schwartz).	Escritor que reflete uma concepção muito particular da história argentina.
1986	<b>Ensaio</b> (“Um vínculo (anti) vanguardista?”, por Jorge Schwartz. In: “Jorge Luis Borges” – Caderno especial dedicado exclusivamente ao autor).	Desconfiança ante as vanguardas; apego à tradição.
	<b>Ensaio</b> (“Pierre Menard ‘leitor’ do Quixote”, por Lisa Block de Behar. In: “Jorge Luis Borges” – Caderno especial dedicado exclusivamente ao autor).	Escritor de uma estética especular.
	<b>Ensaio</b> (“Autoprogramado para a eternidade”, por Vicente Cechelero. In: “Jorge Luis Borges” – Caderno especial dedicado exclusivamente ao autor).	Escritor cosmopolita, com dilemas metafísicos e distanciado da realidade.
	<b>Ensaio</b> (“O morto não requer atenções”, por Raúl Antelo. In: “Jorge Luis Borges” – Caderno especial dedicado exclusivamente ao autor).	Escritor erudito, mestre nos jogos intertextuais.
1987 –1988	----	----

ANO	TIPO DE TEXTO	ASPECTO ENFATIZADO
1989	<b>Comentário</b> (“Borges dissolve a memória de Shakespeare”, por Jesus de Paula Assis) e <b>Tradução</b> (Jesus de Paula Assis traduz “La memoria de Shakespeare”, do livro homônimo).	Escritor que refuta o tempo e a identidade literária e pessoal.
1990	<b>Comentário e Tradução</b> (Jesus de Paula Assis traduz “A fruição literária”, do livro <i>El idioma de los argentinos</i> ).	Ensaio demonstra uma das principais teses borgeanas: a de que toda glosa é inútil.
	<b>Resenha</b> (Em “Dicionário contrasta pior e melhor de Borges”, Jesus de Paula Assis resenha o livro <i>Dicionário de Borges</i> , de Carlos Storni).	“Um homem inteiramente entregue às letras” e alheio à realidade.
	<b>Resenha</b> (Em “Labirintos e a literatura da perplexidade”, Jesus de Paula Assis resenha o livro <i>Borges e a Arquitetura</i> , de Cristina Grau).	Autor de textos literários que ficam na fronteira com o ensaio filosófico. Possui o labirinto como um dos principais temas, tanto literários quanto como possibilidade de compreensão da existência.
	<b>Ensaio</b> (“Borges e a arquitetura”, por Cristina Grau).	Escritor labiríntico.
	<b>Ensaio</b> (“A Biblioteca de Babel é a mais absurda das construções”, por Nelson Ascher).	Escritor com preocupações metafísicas.
1991	<b>Resenha</b> (“Ensaio mostra afinidades entre Borges e a Cabala”, por Nelson Ascher).	Escritor erudito.
1992	----	----
1993	<b>Comentário</b> (“Jorge Luis Borges volta a sonhar o mundo”, por Marco Chiaretti).	Escritor que tem no sonho um de seus assuntos prediletos.
1994	----	----
1995	<b>Ensaio</b> ( em “O cânone de Bloom”, Arthur Nestrovski apresenta trecho da obra <i>O cânone ocidental</i> , de H. Bloom).	Escritor cuja arte é “muito cuidadosa” e onde “tudo é calculado”.
1996	----	----
1997	<b>Ensaio</b> (“Uma bússola para o labirinto”, por Harold Bloom).	Escritor centrado na “inteligência artificiosa de seus labirintos”, “crítico da fantasia, mas não um fantasista”.
1998	<b>Entrevista</b> (“Jorge Luis Borges fala de sua relação com o autor de ‘Papéis de um Recém-Chegado””, por Sueli Barros Cassal e Maria Tereza Marzilla).	Escritor revela sua admiração por Macedonio Fernández, atribuindo seu apreço por <i>Dom Quixote</i> às conversas que travavam.

<b>ANO</b>	<b>TIPO DE TEXTO</b>	<b>ASPECTO ENFATIZADO</b>
<b>1999</b>	<b>Resenha</b> (Roberto G. Echevarría, em “Conciso, irônico e niilista”, resenha a biografia de Borges, <i>O Homem no Espelho</i> , escrita por James Woodall).	Escritor cuja obra revela ambigüidade, desdém pela realidade e apreço pelo paradoxo.
	<b>Comentário</b> (Pesquisa realizada entre dez intelectuais brasileiros, elencando as cem maiores obras de não-ficção do século XX. <i>Otras Inquisiciones</i> ocupa a 79 <sup>a</sup> posição.).	Literatura fantástica, que tematiza o tempo e os labirintos.
<b>2000</b>	<b>Comentário</b> (“Felicidade obrigatória”, por Arthur Nastrovski, a respeito do livro <i>Borges Professor – conferências-</i> ).	Destaque para a “vivacidade” da erudição de Borges.
	<b>Resenha</b> (José Geraldo Couto, em “Elogio das sombras”, resenha o livro <i>Borges em/e/sobre cinema</i> , de Edgardo Cozarinski).	Escritor que via o cinema como uma espécie de laboratório de formas e técnicas narrativas.
<b>2001</b>	----	----
<b>2002</b>	<b>Ensaio</b> (“O escritor argentino em sua tradição”, por Juan José Saer).	Sua obra nutre-se, em muitos casos, “da política e particularmente da violência que as lutas políticas engendram”.
<b>2003</b>	<b>Tradução</b> (Sérgio Molina traduz a palestra inédita “Temas do Tango”).	Escritor via o tango como representação do “ser argentino”.
<b>2004</b>	<b>Resenha</b> (Juan José Saer, em “Repulsa ao excesso”, discorre sobre o livro <i>El hacedor</i> ).	Livro que sintetiza a busca de Borges por encontrar um equilíbrio, não apenas pessoal ou estético, mas no modo de conceber o próprio universo. As obras subseqüentes do autor seriam mera “imprecisão, inconsistência narrativa, banalidade”.

<p><b>Entrevista</b> (em “Histórias extraordinárias”, os escritores Ricardo Piglia e Roberto Bolaño debatem temas literários.).</p>	<p>Escritor influenciado por Macedonio Fernández (praticante de uma arte conceitual, interessada mais no projeto do que na própria obra), principalmente quanto à idéia de que seria inútil desenvolver um argumento que pode ser resumido e contado como se já houvesse sido escrito. “Borges aprendeu tudo dele”.</p>	
<p><b>Resenha</b> (David Foster Wallace, em “Borges no divã”, comenta o livro de Edwin Williamson, <i>Borges – uma vida</i>).</p>	<p>Autor de contos herméticos, dotados de um terror oblíquo, nos quais “a mente responsável por essas histórias é quase sempre uma mente que vive nos livros e por meio deles”.</p>	
<p><b>2005</b></p>	<p><b>Comentário</b> (“Ficções”, por Teixeira Coelho).</p>	<p>Escritor pós-moderno.</p>

Os dados coligidos permitem-nos a elaboração de um gráfico estatístico (fig. 2) muito semelhante ao que foi possível elaborarmos para os dados do suplemento cultural do jornal porto-alegrense *Correio do Povo*, revelando, novamente, a tendência crítica, quase que absoluta, em classificar a obra do escritor argentino apenas sob um aspecto determinado:



(Fig.2: Gráfico Folha de São Paulo)

O gráfico permite-nos verificar que, no intervalo de 28 anos, de um universo de 40 textos publicados, 26 (ou seja, 65%) abordam Borges como um escritor exclusivamente dedicado à elaboração de contos fantásticos, tematizando questões metafísicas, e/ou como um escritor extremamente erudito, dada a sua capacidade de transitar facilmente entre obras dos mais variados gêneros. Apenas seis textos (o que equivale a 15% do total) procuram reconhecer na obra de Borges aspectos referentes às questões de sua realidade e de seu tempo. Dentre estes se destaca “Borges, em busca de uma identidade”, de Suzi Sperber, publicado em 23 de janeiro de 1983.

Esse ensaio de Sperber (1983) é um dos poucos encontrados no qual nos deparamos com uma argumentação que questiona a preocupação metafísica e o rigor racionalista de Borges como valores absolutos de sua obra. Para tanto, a ensaísta analisa dois textos, que, conforme a visão crítica predominante, seriam completamente antagônicos, representativos de fases supostamente distintas do escritor: “Tlöm, Uqbar, Orbis Tertius”, conto publicado em *Ficciones*, de 1944, é um dos textos mais representativos do fantástico borgeano, podendo ser interpretado como cume da negação da realidade, pois, ao apresentar um planeta inventado, acaba desintegrando nosso mundo; em contrapartida, “Leyenda Policial”, publicado originalmente na revista *Martin Fierro*, em 1927, prefigura “Hombre de la Esquina Rosada”, constituindo-se em texto representativo do *criollismo* borgeano e, portanto, visto como texto sintomático de uma suposta fase nacionalista do

escritor – a qual se configuraria como incompatível com a suposta fase cosmopolita das décadas posteriores. No entanto Sperber atenta para as aproximações que podem ser realizadas entre textos aparentemente tão distintos, afinal, em todos os contos borgeanos encontra-se um *cá* - espaço sempre presente – e um *lá* – espaço aberto, geralmente preenchido com nomes como Ásia (Índia, Babel, Babilônia...), Europa (Noruega, Suécia, Londres...), América (Nova York), de modo que não se menciona “Espanha” e tampouco se vislumbra a noção de metrópole ou colônia. Assim, é a própria identidade cultural que é questionada por Borges, pois se a invenção de Tlön por uma sociedade seria a invenção de um novo mundo que não está no espaço, mas sim no tempo, “feito de memória e passado”, Borges está a falar de uma Argentina nova, não dependente, cuja cultura se reconheceria como diferente da cultura da metrópole: “Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön” BORGES apud SPERBER, 1983, p.11).

No caso de “Leyenda Policial”, relato que tematiza o enfrentamento de dois *compadritos*, um do norte e outro do sul de Buenos Aires, a ensaísta, ao reconhecer o imbricamento entre frases típicas do *criollismo* urbano de vanguarda e frases advindas do espanhol culto, aponta para a simbolização de um confronto cultural entre o (hemisfério) Sul e o (hemisfério) Norte, pois o representante do Sul, ao enfrentar o do Norte de peito aberto, “morre de pura pátria” (BORGES apud SPERBER, 1983). Ou seja, o enfrentamento, que ilustraria a defesa de uma cultura tipicamente nacional, levaria, pois, à morte, enquanto o reconhecimento de convergências entre Sul e Norte, propiciado pelo voltar-se à memória, possibilitaria que a busca por uma identidade cultural se desse a partir de um diálogo enriquecedor (entre tradição local e universal), e não através de um enfrentamento com vistas à exclusão e, por conseguinte, à legitimação de uma única verdade.

Passemos, agora, aos textos veiculados na revista cultural *Leia Livros*, os quais são apresentados no quadro subsequente (Tabela 6):

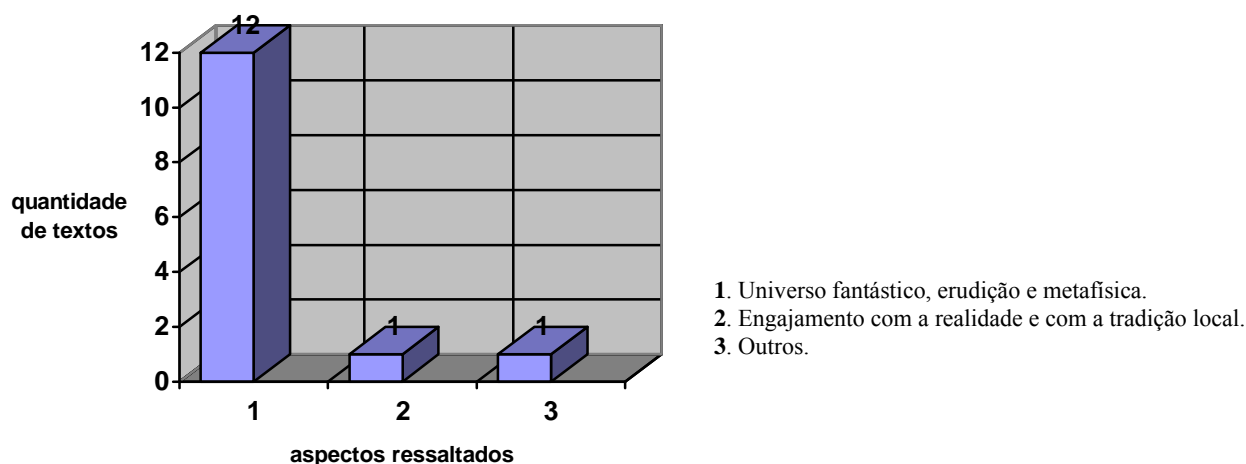
(Tabela 6: Revista Leia Livros)

ANO	TIPO DE TEXTO	ASPECTO ENFATIZADO
1979	<b>Ensaio</b> (“Uma nostalgia Argentina: Borges, eterno candidato ao prêmio Nobel”, por Ted Córdoba-laure).	Autor universal, de posições políticas conservadoras e de obras com pouco caráter psico-social.
	<b>Resenha</b> (Nogueira Moutinho, em “Borges vale um sonho”, resenha <i>Livro de sonhos</i> , de J.L.Borges).	Autor centrado no mundo onírico, realizando literatura do gênero fantástico.
1981	-----	-----
1982	<b>Tradução</b> (“Carta apócrifa de Borges a García Márquez”).	Em suposta carta escrita a Gabriel G. Márquez, Borges declara haver sonhado <i>Cem anos de solidão</i> muito antes de García Márquez escreve-lo.
1983	<b>Ensaio</b> (“Borges e eu”, por João Silvério Trevisan).	Escritor labiríntico e panteísta, que concebe a literatura como jogo de espelhos.
1984	-----	-----
1985	<b>Entrevista</b> (em “A literatura precisa da infelicidade”, Luis Bilbao transcreve e comenta entrevista com J.L. Borges).	Escritor preso em sua “torre de marfim”, mestre dos paradoxos.
1986	<b>Entrevista</b> (em “Os olhos amendoados de Borges”, Maria Kodama fala sobre sua convivência com o escritor).	“Monstro sagrado da literatura universal”, divertido e ávido por novidades.
	<b>Ensaio</b> (“Borges: a busca do absoluto”, por Luis Bilbao).	Escritor que nega a realidade e centra-se em temas filosóficos, tendo vivido exclusivamente para a literatura. “Não tinha opinião sobre nada”.
	<b>Tradução</b> (tradução do conto “O Fazedor” e de “Poema dos Dons”, realizada por Rolando Roque da Silva, extraída do livro <i>El Hacedor</i> ).	Tematização da anulação da individualidade, do tempo e do sonho.
1987	<b>Resenha</b> (em “Ver como Borges”, a redação comenta o livro <i>Textos cautivos</i> no qual Emir R. Monegal organiza ensaios e resenhas publicados por Borges na Revista <i>El Hogar</i> , entre os anos de 1936 a 1939.).	Escritor erudito.
1988	<b>Resenha</b> (Francisco Costa, em “Borges: a biblioteca pessoal”, resenha <i>Biblioteca Personal</i> , de J.L.Borges).	Escritor erudito que “se orgulhava não dos livros que escreveu, mas dos livros que leu”.



ANO	TIPO DE TEXTO	ASPECTO ENFATIZADO
1988	<b>Comentário</b> (Matéria especial dedicada ao gênero fantástico, na qual a redação indica e comenta uma lista dos dez grandes livros pertencentes ao gênero, dentre os quais, <i>El Aleph</i> ).	Mestre do “fantástico metafísico”, escritor erudito.
1989	<b>Comentário</b> (“Alô, aqui é Borges na linha”).	“Autor de fábulas enigmáticas, repletas de labirintos e espelhos”, confessasse um agnóstico por acreditar que todas as coisas são possíveis, “mesmo Deus”.
	<b>Entrevista</b> (em “Um cego fascinado por espelhos”, Maria Kodama fala sobre a personalidade e os hábitos do escritor, por Eduardo Montebello).	Embora enfatize sua vastíssima cultura, reconhece o envolvimento de Borges com a tradição local.
1990	<b>Tradução</b> (ensaio “Quando a ficção vive na ficção” publicado originalmente na revista <i>El Hogar</i> , em 1939, e editado por Enrique Sacerio-Garí e Emir R. Monegal em <i>Textos cautivos</i> , de 1986).	Construtor de labirintos verbais.
1991	----	----

Os dados coligidos permitem-nos, novamente, a elaboração de um gráfico estatístico (fig.3) capaz de nos auxiliar na visualização da tendência crítica, revelando resultados muito semelhantes aos apresentados pelos gráficos anteriores:



(Fig.3: Gráfico Leia Livros)

O gráfico permite-nos verificar que, no intervalo de 13 anos, de um universo de 14 textos publicados, 12 (ou seja, 85,7%) abordam Borges como um escritor exclusivamente dedicado à elaboração de contos fantásticos, tematizando questões metafísicas, e/ou como um escritor extremamente erudito, dada a sua capacidade de transitar facilmente entre obras dos mais variados gêneros. Apenas em um dos textos (o que equivale a 7% do total) há a tentativa de reconhecer na obra de Borges aspectos referentes às questões de sua realidade e de seu tempo. Trata-se de uma entrevista com Maria Kodama, publicada em dezembro de 1989.

Embora a entrevista priorize algumas curiosidades acerca da vida do escritor, tais como hábitos, opiniões pessoais e personalidade, um dos tópicos refere-se aos elementos “nativos” representados em sua obra, a respeito dos quais Kodama comenta que, embora Borges jamais os tenha negado, por outro lado também não os havia caricaturado. Borges levaria esses elementos em seu sangue, fazendo com que surgissem, naturalmente, em sua obra, tendo escrito, conseqüentemente, “páginas admiráveis de literatura ‘gauchesca’”, não representando, em seus livros, um estereótipo, mas “a essência do que ele sentia que era sua pátria”.

Essas poucas linhas são tudo o que encontramos a respeito da vinculação de Borges com a tradição literária argentina e com questões locais. Todos os demais textos (à exceção de outra entrevista com Kodama, de janeiro de 1986, centrada exclusivamente sobre curiosidades

relacionadas à vida do autor) enfatizarão sua suposta negação do mundo real, “inventando uma realidade sobre um sistema filosófico para provar determinada coisa que a ele não interessa provar”, bem como o fato de haver vivido “absolutamente para a literatura” (VASQUEZ apud BILBAO, 1986, p.23). Além disso, cabe destacar o fato de a edição de novembro de 1988, a qual elabora uma lista dos dez grandes livros dedicados ao gênero fantástico, utilizar como capa de seu caderno uma fotografia, de página inteira, na qual estão Borges e Maria Kodama (ver anexo I) e sobre a qual lê-se “O fantástico”. Trata-se de uma tradução semiótica, que acaba, novamente, reiterando o imbricamento, construído por grande parte da crítica, entre Borges e a não-realidade.<sup>133</sup>

Com relação à grande maioria dos textos críticos veiculados nos cadernos culturais em questão, nos quais Borges é apresentado, exclusivamente, sob o enfoque do fantástico e de suas preocupações metafísicas, cabe-nos, ainda, tecer algumas considerações. Primeiramente, é interessante a constatação de um esforço, por parte de muitos desses textos, em negar qualquer vínculo de Borges com a realidade, mesmo no que concerne aos textos apresentados pelo autor como “realistas”, a exemplo da maioria dos contos integrantes da obra *O informe de Brodie*. Realmente, interpretá-los nos moldes de uma estética da fotografia social seria um grande equívoco e faria com que o leitor mais “inocente” perdesse as ambigüidades constituintes de tais textos. No entanto, isso não nos permite postularmos a existência de uma antítese entre mundo real e onírico, ou entre tempo e eternidade, pois o que Borges parece buscar é o estabelecimento

---

<sup>133</sup> Outro aspecto interessante, revelado pela pesquisa bibliográfica realizada nos referidos periódicos, é o modo como a imprensa apropriou-se da imagem de Jorge Luis Borges a fim de reter a atenção do leitor para textos que pouco ou nada tinham a ver com o escritor. Esse é o caso, pois, de dois artigos publicados no suplemento cultural da Folha de São Paulo. Em “Uma biografia literária”, publicado em 1º de julho de 1988, Horácio Costa propõe-se discorrer sobre o livro *Borges: Uma Biografia Literária*, de Emir Rodríguez Monegal, mas acaba tratando exclusivamente de aspectos biográficos acerca do crítico. No entanto, o que causa maior estranhamento no leitor é o fato de o artigo veicular, em meia página, uma foto (ver anexo II) na qual estão Borges e Maria Kodama e sob a qual encontramos a seguinte descrição: “Jorge Luis Borges e sua mulher Maria Kodama em São Paulo, em 84”. Quase dez anos depois, na edição de 11 de janeiro de 1998, deparamo-nos com uma imensa foto, em página inteira, na qual Borges escreve debruçado sobre uma folha de papel (ver anexo III). Sobre a foto, o título, em gigantescas letras garrafais, “BORGES”. Obviamente o leitor prepara-se para ler algo acerca do escritor ou, então, algum texto a ele atribuído, no entanto, entre o grande título e a foto, deparamo-nos com o seguinte texto: “Leia um conto inédito do escritor chileno Antonio Skármeta, o autor de ‘O Carteiro e o Poeta’, de quem a Record lança neste ano o romance ‘Velocidade do Amor’” (p.9). Trata-se, pois, de uma estratégia, no mínimo, inusitada, haja vista que a fotografia de Borges não estabelece relação alguma com o texto. Não fica claro para o leitor se as letras garrafais “BORGES” referem-se ao título do conto. Mas, mesmo que esse seja o título, o conto aborda um episódio da vida de um escritor argentino que resolve viver em Paris, mencionando o nome de Borges apenas duas vezes, devido a uma espécie de “angústia da influência” sofrida pelo protagonista com relação ao escritor. Portanto, trata-se de um apelo enganoso, cujo objetivo, indubitavelmente, é o de reter a atenção do leitor. A imagem de Borges, portanto, acaba servindo para veicular mais facilmente outros nomes, outras obras e outros textos.

de uma permanente tensão entre esses conceitos. Tanto em *História Universal da Infâmia* quanto em *O Informe de Brodie*, estamos longe de uma preocupação delatativa das atrocidades sociais, ao contrário do que afirmara uma das ensaístas aqui comentadas – o que não deve ser interpretado como uma cisão com a realidade, afinal, muitos dos textos borgeanos são criados a partir de realidades históricas<sup>134</sup>. Logo, parece ser necessário efetuarmos uma inversão da ordem em que os termos costumam ser apresentados: não mais a realidade apresentada como um reflexo do mundo onírico (o que equivaleria a afirmar que apenas este último é valorado por Borges), mas vista, ela mesma, como algo fantástico. Assim, antes de ver a realidade como algo que deve ser retratado fielmente, Borges procura alertar-nos para a impossibilidade de tal tarefa, pois a complexidade do “real” é imensa para que um só homem ache-se em condições de descrevê-la, uma vez que o fato mais banal pode ser visto, interpretado e, por conseguinte, narrado dos mais diferentes pontos de vista.

O que parece ocorrer, freqüentemente, é a tendência de muitos críticos em interpretarem a ironia de Borges para com os textos e relatos que se pretendem verídicos como sintomático de sua negação da realidade e da história. Note-se, todavia, ser o empenho do autor direcionado para o questionamento de pretensas certezas, afinal qual pode ser a objetividade da história se, antes de tudo, a mesma constitui-se em uma narração formulada a partir de materiais (documentos e objetos) descontextualizados, necessitando, portanto, da interpretação do historiador para lograr um sentido? A questão proposta, conseqüentemente, seria até que ponto a história contada não seria também uma ficção. Afinal, se por um lado narrar a história requer um recorte por parte do historiador, fazendo-se necessária, muitas vezes, a ficcionalização de algumas lacunas, por outro Borges vale-se da própria história para criar muitas de suas ficções, procurando explicitar o profundo imbricamento de termos aparentemente antagônicos: ficção e história; sonho e realidade.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> A esse respeito consulte-se o livro de Daniel Balderston intitulado *Fuera de contexto?: referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Viterbo ed., 1996. Nesse livro, o autor apresenta aproximações entre os escritos borgeanos e as novas formas de escritura historiográfica postuladas por historiadores que se distanciam das grandes concepções de história universal hegeliana. Além disso, analisa, através de alguns contos do autor, o conhecimento que Borges tinha dos acontecimentos históricos, demonstrando como sua obra encontra-se intimamente marcada pelo conhecimento da história e da política argentinas, bem como pela experiência européia durante e depois da Primeira Guerra Mundial, realizando uma leitura contextualizada.

<sup>135</sup> Um bom exemplo de como Borges apregoa a ficcionalização e a parcialidade da história pode ser encontrado em seu ensaio “El pudor de la historia”, publicado em *Otras inquisiciones* (1952).

Nesse sentido, Borges parece ser um dos escritores mais realistas de nossa literatura, se tomarmos como sinônimo de realismo não a pretensão de abarcar “fidedignamente” uma realidade histórico-social, mas como escritor capaz de perceber um fato – nesse caso, a consciência da impossibilidade de que essa percepção seja a verdadeira, ou seja, o fato da existência do caráter textual e lingüístico da própria realidade porque estruturada pela linguagem. O realismo de Borges, no entanto, parece não poder ser aceito por não “estar no verdadeiro”<sup>136</sup>, ou, em outras palavras, por minar algumas certezas que regem nossa sociedade, dentre elas, segundo Herrera (1997) a de que supomos conhecer a linguagem em que a realidade está escrita, quando, na verdade, estamos na Biblioteca de Babel, deparados com uma realidade constituída por sentidos permanentemente móveis e por leituras necessariamente aproximativas.

O autor argentino, portanto, opta por instituir um jogo que visa à dissolução de fronteiras que costumam pautar o pensamento ocidental, tais como as disciplinares, as identitárias e as textuais – o que, talvez, dificulte sua compreensão entre aqueles cujas percepções pautam-se, justamente, pela habitual classificação entre o “ou é isto, ou é aquilo”. Logicamente, a presença do fantástico em Borges é inegável, mas também é necessário reconhecermos que essa não elimina o real. Suas inquietudes frente ao universo que o rodeia, à complexidade humana e à própria vida não repercutiriam na simples negação do termo que as ensejam – a realidade –, uma vez que a opção por adotar um termo oposto – o onírico, como sinônimo de irrealidade – apenas modificaria as respostas, quando uma das únicas certezas de Borges é a de que elas não existem ou, se existem, não estão ao alcance da compreensão humana. As respostas, portanto, podem ser apenas relativas, sem jamais se pretenderem absolutas. Assim, ao mesmo tempo em que emprega o fantástico para relativizar o desejo de verdade implícito no realismo, vale-se também do real para relativizar o caráter fantástico de certas narrativas, optando, claramente, pela riqueza e pela ambigüidade oriundas do jogo entre esses termos, capaz de proporcionar o adiamento infinito de verdades.

---

<sup>136</sup> Aproprio-me do termo empregado por M. Canguilhem (apud Michel Foucault, 2004). Foucault utiliza-se desse termo para explicar como o desejo da verdade constitui um sistema de exclusão e de coerção discursiva. Para tanto, vale-se do exemplo do biólogo Mendel que, embora dissesse a verdade ao trazer novos instrumentos conceituais e novos fundamentos teóricos, não estava “no verdadeiro” do discurso biológico de sua época. Assim, não é possível alguém se encontrar “no verdadeiro” senão obedecendo às regras de uma “polícia” discursiva que deve ser reativada em cada um de nossos discursos. Um dos reflexos dessa “vontade de verdade”, no que concerne à literatura, encontra-se no grande empenho demonstrado pela literatura ocidental em pautar-se “no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também”, porque reconhecidos como sendo o discurso verdadeiro (Veja-se Foucault, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2004. p. 18-35).

Nesse jogo, como já dissemos, o fantástico surgirá não apenas do sonho, mas da própria realidade, dada a complexidade da mesma. Sob essa perspectiva, o voltar-se constantemente à máxima do “eterno retorno” não pode mais se restringir a uma fuga metafísica calcada na anulação do tempo, da individualidade e em um total descrédito da história. Em muitos de seus contos, o escritor nos ensinou que as repetições e circularidades não estão a reiterar o mesmo, afinal pode-se repetir uma cena, mas seus protagonistas não são os mesmos – vivem em um outro tempo e em um outro espaço. Até mesmo a repetição de palavras já ditas é incapaz de cristalizar o mesmo sentido, pois nenhuma repetição ocorrerá no mesmo contexto (esse, por exemplo, é o argumento de *Pierre Menard, autor del Quijote* e de *El acercamiento a Almotásim*). Portanto Borges não nega o tempo:

negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho [...]. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (BORGES, 2004i, p.148-149)

E, ao afirmar a impossibilidade de negar o tempo, conseqüentemente, Borges não pode negar a história. O que nega, sim, é o desejo de verdade explícito na chamada “História Universal”, pois crê que a verdadeira história “es más pudorosa y que sus fechas esenciales pueden ser, asimismo, durante largo tiempo, secretas”, pois “los ojos ven lo que están habituados ver” (BORGES, 2004j, p.132). Por conseguinte, se a realidade é elaborada a partir do que dela conseguimos captar e compreender, talvez nos seja mais cômodo analisá-la a partir dos moldes fornecidos pelo passado, tendo, então, a impressão de que tudo está a repetir-se, quando, na verdade, os sentidos deslizam permanentemente. Note-se que a repetição da história, geralmente, surge em seus contos não para reiterar um passado, mas para iluminar fatos e personagens que até então se encontravam à margem de qualquer discurso historiográfico, demonstrando ser a história feita por homens de todos os tempos e lugares.

O *corpus* crítico aqui comentado, embora limitado a apenas três periódicos parece ser o suficiente para comprovar o quanto a crítica literária não-acadêmica pautou-se pela imagem do autor construída pela crítica euro-norte-americana, ressaltando sua erudição e sua vinculação com o mundo fantástico e, conseqüentemente, fechando os olhos para a sábia simplicidade de seu

diálogo com uma tradição literária menor e com a realidade – como se esses termos fossem impossíveis de serem conciliados. Todavia esse recorte torna-se compreensível já que, como vimos, para que um escritor possa ser integrado ao cânone ocidental, necessita ser traduzido conforme o gosto de uma língua literária central, tendo suas marcas de alteridade apagadas ou, ao menos, atenuadas. Institui-se, portanto, o paradoxo de que, embora tão próximos, os países sul-americanos só se dão a conhecer uns aos outros através do olhar eurocêntrico, visto ainda como legitimador de muitos de nossos discursos e de nossas práticas. Assim, continuamos a ler Borges sob a égide de sua “universalidade” propagada no Meridiano de *Greenwich*, olvidando ou, até mesmo, ignorando nossas idiosincrasias sul-americanas, dentre as quais a capacidade de fazermos nossas particularidades dialogarem com o mundo, seja através do *gaucho* platino e do *compadrito* dos arrabaldes bonaerenses, seja através do gaúcho dos pampas brasileiros. Todos tão próximos, mas, ao mesmo tempo, tão distantes; tão comentados, mas, ao mesmo tempo, incapazes de dialogarem entre si.

Sendo assim, na alternativa tradutória que apresentaremos no capítulo seguinte, procuramos respeitar, sempre que possível, as marcas de alteridade do texto borgeano, tentando recriá-las dentro das possibilidades do sistema-alvo; isto é, através de uma intermediação tradutória, de uma aproximação da linguagem e do estilo presentes no escritor sul-rio-grandense Simões Lopes Neto – como já discutido em capítulo precedente. Com isso, acreditamos que o leitor brasileiro irá se deparar, certamente, com um “novo” Borges, ou melhor, com um “outro” Borges para ele até então desconhecido, mas o qual, provavelmente, deverá revelar-se ainda mais “próximo” do que pudera imaginar.

## 7 DA TRADUÇÃO-TRANSCRIÇÃO DE BORGES AO SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO

O caminho reflexivo realizado até o momento fez-se com o objetivo de justificarmos a pertinência e, também, a necessidade de resgatarmos parte importante da obra de Jorge Luis Borges a fim de reintegrá-la ao todo ao qual pertence – a universalidade de uma produção artística e intelectual. Fez-se, também, com o objetivo de apresentar ao leitor deste estudo os possíveis interesses que afetam a maneira como um autor estrangeiro pode ser “traduzido” (intra-lingüisticamente, interlingüisticamente e intersemioticamente) em dado sistema-alvo e algumas das possíveis conseqüências aí envolvidas. Além disso, procuramos encontrar no sistema literário brasileiro algum autor que refletisse em sua obra um universo (lingüístico e temático) semelhante àquele narrado em alguns contos específicos do escritor argentino, justificando-se essa aproximação pelo desejo que tínhamos de encontrar uma nova possibilidade de tradução para os textos em questão.

O texto que segue é, portanto, uma proposta de tradução para o conto “Hombre de la Esquina Rosada” – ao nosso ver, o texto pertencente ao universo *orillero* de Borges que mais desafios apresenta ao tradutor, devido às suas especificidades lingüístico-estilísticas. Trata-se, na verdade, de uma “transcrição”, para usarmos o termo haroldiano, pois a nossa proposta de tradução realizou-se a partir do universo simoniano.

A fim de facilitar a contrastação entre o texto-fonte e o texto traduzido, optou-se por apresentá-los lado-a-lado. Assim, a coluna da esquerda corresponde ao texto em língua espanhola, enquanto a coluna da direita corresponde à nossa tradução. Observar-se-á a inserção, no corpo dos referidos textos, de algarismos arábicos, pospostos a algum sintagma ou a alguma unidade lexical destacados em negrito. Esses algarismos têm a função de sinalizar as expressões que serão, no subcapítulo seguinte, motivo de comentários explicativos.



## 7.1 Tradução de “Hombre de la Esquina Rosada”

### HOMBRE DE LA ESQUINA ROSADA (1)

A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real. Yo lo conocí, y eso que éstos no eran sus **barrios (2)** porque él sabía **tallar (3)** más bien por el Norte, por esos laos de la laguna de Guadalupe y la Batería. **Arriba de tres veces no lo traté (4)**, y ésas en una misma noche, pero es noche que no se me olvidará, como que en ella vino la Lujanera porque sí, a dormir en mi rancho y Rosendo Juárez dejó, para no volver, el **Arroyo (5)**. A ustedes, claro que les falta la debida experiencia para reconocer ese nombre, pero Rosendo Juárez el Pegador, era **de los que pisaban más fuerte (6)** por Villa Santa Rita. Mozo **acreditao para (7)** el cuchillo era uno de los hombres de don Nicolás Paredes, que era uno de los hombres de Morel. Sabía llegar **de lo más paquete al quilombo (8)**, en un **oscuro (9)**, con las prendas de plata; los hombres y los perros lo respetaban y las chinas también; nadie inoraba que estaba debiendo dos muertes; usaba un chambergo alto, de ala finita, sobre la melena grasienta; la suerte lo mimaba, como quien dice. **Los mozos de la Villa le copiábamos (10)** hasta el modo de escupir. Sin embargo, una noche nos ilustró la verdadera condición de Rosendo.

Parece cuento, pero la historia de esa noche rarísima empezó por un **placero (11)** insolente de ruedas coloradas, lleno hasta el tope de hombres, que iba a los barquinazos por esos calejones de barro duro, entre los hornos de ladrillos y los huecos, y dos de negro, **déle (12)** guitarriar y aturdir, y el del pescante que les **tiraba un fustazo (13)** a los perros sueltos que se le atravesaban al **moro (14)**, y un **empochado (15)** iba silencioso en el medio, y ése era el Corralero de tantas mentas, y el hombre iba a peliar y a matar. La noche era una bendición de tan fresca; dos de ellos iban sobre la capota volcada, como si la soledá juera un **corso (16)**. Ése jué el

### HOMEM DO BOLICHE DA ESQUINA (1)

Logo a mim virem falar do finado Francisco Real. Eu o conheci e isso que estes não eram seus **pagos (2)**, porque ele costumava **compadrear (3)** lá pelo Norte, por esses lados da lagoa de Guadalupe e de Bateria. **Cruzei com ele três vezes no mais (4)**, e isso numa mesma noite, mas é noite de que não me esquecerei, porque como que trouxe consigo a Lujanera, sem mais, para dormir em meu rancho, e Rosendo Juárez deixou o **Arroyo (5)** para não voltar. A vocês claro que falta a debida experiência para reconhecer esse nome, mas Rosendo Juárez, o Peleador, era um dos **manda-tudo (6)** de Vila Santa Rita. Moço **habilitado para (7)** o cuchillo, era um dos homens de Don Nicolas Paredes, que era um dos homens de Morel. Costumava chegar **mui fachudo na zona (8)**, num **pingaço negro (9)** com aperos de prata; os homens e os cães o respeitavam, e as chinas também; ninguém ignorava que estava devendo duas mortes; usava um chapéu alto, de aba fininha, sobre a melena oleosa. Como dizem, a sorte o favorecia. **Os moços da Vila copiávamos (10)** até mesmo seu modo de cuspir. Porém, uma noite nos revelou a verdadeira condição de Rosendo.

Parece um caso, mas a história dessa noite estranhíssima começou com um **carroção (11)** atrevido, de rodas vermelhas, transbordando de homens, que ia aos trancos por esses becos de barro duro, entre os fornos de tijolos e os buracos, e dois de preto **dê-le (12)** guitarrear e perturbar, e o da boléia que **dava com o chicote (13)** nos cães soltos que se atravessavam em frente ao **tordilho (14)**, e um **embuçado por um poncho (15)** que se ia silencioso no meio, e esse era o tão afamado Curraleiro que ia para pelejar e matar. A noite era uma benção de tão fresca; dois deles iam sobre a capota arriada, como se a solidão **desfilasse em um cortejo (16)**. Esse foi o

primer sucedido de tantos que hubo, pero recién después lo supimos. **Los muchachos estábamos (17)** dende temprano en el salón de Julia, que era un galpón de chapas de cinc, entre el camino de Gauna y el Maldonado. Era un local que **usté (18)** lo divisaba de lejos, por la luz que mandaba a la redonda el farol **siverguenza (19)**, y por el **barullo (20)** también. La Julia, aunque **de humilde color (21)**, era de lo más **conciente (22)** y formal, así que no faltaban musicantes, guen beberaje y compañeras resistentes pal baile. Pero la **Lujanera (23)**, que era la mujer de Rosendo, las sobraaba lejos a todas. Se murió, señor, y digo que hay años en que ni pienso en ella, pero había que verla en sus días, **con esos hojos (24)**. Verla, no daba sueño.

**La caña (25)**, la milonga, el hembraje, una condescendiente mala palabra de boca de Rosendo, una palmada suya **en el montón (26)** que yo trataba de sentir como una amistad: la cosa es que yo estaba lo más feliz. **Me tocó (27)** una compañera muy seguidora, que iba como adivinándome la intención. El tango hacía su voluntad con nosotros y nos **arriaba (28)** y nos perdía y nos ordenaba y nos volvía a encontrar. En esa diversión estaban los hombres, lo mismo que en un sueño, cuando de golpe me pareció crecida la música, y era que ya se entreveraba con ella la de los guitarreros del coche, cada vez más cercano. Después, la brisa que la trajo tiró por otro rumbo, y volví a atender a mi cuerpo y al de la compañera y a las conversaciones del baile. Al rato largo llamaron a la puerta con autoridad, un golpe y una voz. En seguida un silencio general, una pechada poderosa a la puerta y el hombre estaba adentro. El hombre era parecido a la voz.

primeiro acontecido dos tantos que houve, mas só depois soubemos disso. A **moçada estávamos (17)** desde cedo no salão da Júlia, que era um galpão com chapas de zinco, entre a estrada de Gauna e o Maldonado. Era um local que **o senhor (18)** podia ver de longe, pela luz que o lampião **assanhado (19)** mandava aos arredores e também pelo **entrevero (20)**. A Júlia, ainda que de **aspecto (21)** humilde, era um dos salões mais **sérios (22)** e formais, tanto que não faltavam músicos, boa bebida e companheiras resistentes para o baile. Mas a **bisca da Lujanera (23)**, que era a mulher de Rosendo, sobressaía, de longe, a todas. Ela morreu, senhor, e lhe digo que há anos em que nem penso nela, mas precisava vê-la naquele tempo, **com estes olhos (24)**. Ninguém se cansava de olhá-la.

A **canha (25)**, a milonga, o mulherio, um palavrão condescendente da boca de Rosendo, uma palmada sua **distribuída entre a multidão (26)**, que eu trataba de sentir como expressão de amizade: a verdade é que eu estava muito feliz. **Arreglei (27)** uma parceira que me acompanhava muito bem, como se fosse adivinhando minha intenção. O tango fazia o que queria com todos nós, e nos **arriava (28)** e nos perdia, e nos mandava, e fazia voltarmos a nos encontrar. Nessa diversão estavam os homens, como se num sonho, quando de golpe me pareceu que a música aumentara, e era porque com ela já se entreverava à dos violeiros do carroção, cada vez mais próximo. Depois, a brisa que a trouxe seguiu por outro rumo e voltei a atentar ao meu corpo e ao da companheira e às conversas do baile. Algum tempo depois bateram na porta com autoridade - uma batida e uma voz. Em seguida, um silêncio geral, um empurrão violento na porta, e o homem estava dentro. O homem era parecido com a voz.

Para nosotros no era todavía Francisco Real, pero sí un tipo alto, fornido, trajeado enteramente de negro, y una chalina de un color **como bayo (29)**, echada sobre el hombro. La cara recuerdo que era **aindiada (30)**, **esquinada (31)**.

Me golpeó la hoja de la puerta al abrirse. De puro atolondrado me le juí encima y le encajé la zurda en la facha, mientras con la derecha sacaba el cuchillo filoso que cargaba en la sisa del chaleco, junto al sobaco izquierdo. Poco iba a durarme la **atropellada (32)**. El hombre, para afirmarse, estiró los brazos y me hizo a un lado, como despidiéndose de un estorbo. Me dejó **agachado (33)** detrás, todavía con la mano abajo del saco, sobre el arma inservible. Siguió como si tal cosa, adelante. Siguió, siempre **más alto (34)** que cualquiera de los que iba despartando, siempre como sin ver. Los primeros – puro italianaje mirón – se abrieron como abanico, apurados. La cosa no duró. En el montón siguiente ya estaba el Inglés esperándolo, y antes de sentir en el hombro la mano del forastero, se la durmió con un planazo que tenía listo. Jué ver ese planazo y jué **venírselo ya todos al humo (35)**. El establecimiento tenía más de muchas varas de fondo, y lo arriaron como un cristo, casi de punta a punta, a pechadas, a silbidos y a salivazos. Primero le tiraron trompadas, después, al ver que ni se atajaba los golpes, **puras cachetadas a mano abierta (36)** o con el fleco inofensivo de las chalinas, como riéndose de él. También, como reservándolo pa Rosendo, que no se había movido para eso de la paré del fondo, en la que hacía espaldas, callado. Pitaba con apuro su cigarrillo, como si ya entendiera lo que vimos claro después. El Corralero fue empujado hasta él, firme y ensangrentado, con ese viento de **chamuchina pifiadora (37)** detrás. Silbado, chicoteado,

Para nós, não era ainda Francisco Real, mas sim um tipo alto, robusto, trajado inteiramente de preto e com uma manta de cor **como que baio (29)** jogada sobre os ombros. A cara, lembro que era **acaboclada (30)**, **esquinada (31)**.

Fui golpeado pela porta que se abriu. De aturdido que estava, me fui pra cima dele e acertei uma de esquerda na cara, enquanto com a direita pegava o cuchillo afiado que carregava na cava do colete, junto ao sovaco esquerdo. Pouco ia durar minha **agachada (32)**. O homem, para se firmar, esticou os braços e me enxotou para o lado, como quem se livra de um estorvo. Fiquei **abichornado (33)** lá atrás, ainda com a mão dentro do casaco, sobre a arma sem serventia. E seguiu do mesmo modo, avante. Seguiu sempre mais **altivo (34)** do que qualquer um dos que ia afastando, sempre como se nada visse. Os primeiros – pura italthanada curiosa – abriram-se em leque, apressados. A coisa não durou. No grupo seguinte o Inglês já o esperava e antes de sentir no ombro a mão do forasteiro, a fez adormecer com uma pranchada dada de jeito. Foi vermos essa pranchada e **fechou o salseiro (35)**. O estabelecimento tinha muitas varas de fundo e por ele o arrastaram como a um Cristo, quase duma ponta a outra, debaixo de trancos, assovios e cusparadas. Primeiro lhe deram uma tunda, depois, vendo que nem se defendia dos golpes, davam apenas **bofetadas com a mão aberta (36)**, ou com a franja inofensiva das mantas, como que se rindo dele. Também como se o estivessem reservando pro Rosendo, que não tinha se mexido da parede do fundo, onde estava encostado, calado. Pitava com pressa seu cigarro, como se já entendendo o que depois vimos claramente. O Curraleiro foi empurrado até ele, firme e ensangüentado, com esse ar de **povaréu ordinário (37)** atrás. Vaiado, chicoteado,

escupido, recién habló cuando se enfrentó con Rosendo. Entonces lo miró y se despejó la cara con el antebrazo y dijo estas cosas:

- Yo soy Francisco Real, un hombre del Norte. Yo soy Francisco Real, que le dicen el Corralero. Yo les he consentido a estos infelices que me alzarán la mano, porque lo que estoy buscando es un hombre. Andan por ahí unos **bolaceros (38)** diciendo que en estos **andurriales (39)** hay uno que tiene mentas de cuchilero, y de **malo (40)**, y que le dicen el Pegador. Quiero encontrarlo pa que me enseñe a mí, que soy naides, lo que es un hombre de coraje y **de vista (41)**.

Dijo esas cosas y no le quitó los ojos de encima. Ahora le relucía un cuchillón en la mano derecha, que en fija lo había traído en la mano. Alrededor se habían ido **abriendo (42)** los que empujaron, y todos los mirábamos a los dos, en un gran silencio. Hasta **la jeta (43)** del mulato ciego que tocaba el violín, acataba ese rumbo.

En eso, oigo que se desplazan atrás, y me veo en el marco de la puerta seis o siete hombres, que serían la barra del Corralero. El más viejo, un hombre **apaisanado (44)**, curtido, de bigote entrecano, se adelantó para quedarse como encandilado por tanto hembraje y tanta luz, y se descubrió con respecto. Los otros vigilaban, listos para **dentrar a tallar (45)** si el juego no era limpio.

¿Qué le pasaba mientras tanto a Rosendo, que no lo **sacaba pisotiando (46)** a ese **balaguero (47)**? Seguía callado, sin alzarle los ojos. El cigarro no sé si lo escupió o si se le cayó de la cara. Al fin pudo acertar con unas palabras, pero tan despacio que a los de la otra punta del salón no nos alcanzó lo que dijo. Volvió Francisco Real a desafiarlo y él a negarse. Entonces,

cuspidio, só falou quando se defrontou com Rosendo. Então o encarou, limpou a cara com o antebraço e disse estas coisas:

- Eu sou Francisco Real, um homem do Norte. Eu sou Francisco Real, que chamam de Curraleiro. Deixei que esses infelizes me botassem a mão porque o que estou procurando é um homem. Andam por aí uns **candongueiros (38)** dizendo que nesses **andurriais (39)** há um que tem fama de ser bom na faca, e de **maleva (40)**, e que chamam de Batedor. Quero encontrarlo pra que me mostre, a mim que sou um ninguém, o que é um homem corajoso e **vivaracho (41)**.

Disse essas coisas e não lhe tirou os olhos de cima. Agora reluzia um facão na sua mão direita, que sem dúvida havia trazido na manga. Ao redor, foram **abrindo cancha (42)** os que o haviam empurrado, e todos olhávamos para os dois, num grande silêncio. Até as **fuças (43)** do mulato cego que tocava violino seguiam esse rumo.

Nisso, ouço que se mexem lá atrás e vejo no batente da porta seis ou sete homens, que deviam ser a turma do Curraleiro. O mais velho, um homem **acampeirado (44)**, curtido, de bigode grisalho, se aproximou para ficar como que admirado por tanto mulherio e tanta luz, e descobriu-se com respeito. Os outros vigiavam, prontos para **empeçar a talhar (45)** se o jogo não fosse limpo.

Enquanto isso, que se passava com Rosendo que não deixava esse **ganjento (47)** de **rédea no chão (46)**? Seguia calado, sem alçar-lhe os olhos. O cigarro, não sei se o cuspiu ou se lhe caiu da boca. Ao fim, conseguiu encontrar algumas palavras, mas foram ditas tão baixo que aos que estavam na outra ponta do salão não nos chegou o que disse. Francisco Real voltou a desafiarlo e ele, a negar-se. Então,

el más muchacho de los forasteros silbió. La Lujanera lo miró aborreciéndolo y se abrió paso con la **crencha (48)** en la espalda, entre el **carreraje (49)** y las chinas, y se jué a su hombre y le metió la mano en el pecho y le sacó el cuchillo desenvainado y se lo dio con estas palabras:

- Rosendo, creo que lo estarás precisando.

A la altura del techo había una especie de ventana alargada que miraba al arroyo. Con las dos manos recibió Rosendo el cuchillo y lo filó como si no lo reconociera. Se empinó **de golpe (50)** hacia atrás y voló el cuchillo derecho y fue a perderse ajuera, en el Maldonado. Yo sentí como un frío.

- De asco no te carneo – dijo el otro, y alzó, para castigarlo, la mano. Entonces la Lujanera se le prendió y le echó los brazos al cuello y lo miró con esos ojos y le dijo con ira:

- Dejalo a ése, que nos hizo creer que era un hombre.

Francisco Real se quedó perplejo un espacio y luego la abrazó como para siempre y les gritó a los musicantes que le metieran tango y milonga y a los demás de la diversión, que bailáramos. La milonga corrió como un incendio de punta a punta. Real bailaba muy grave, pero sin ninguna luz, ya pudiéndola. Llegaron a la puerta y gritó:

- ¡Vayan abriendo cancha, señores, que **la llevo dormida (51)!**

Dijo, y salieron sien con sien, como en la marejada del tango, como si los perdiera el tango.

Debí ponerme colorao de verguenza. Di unas vueltitas con alguna mujer y **la planté (52)** de golpe. Inventé que era por el calor y por la

o mais jovem dos forasteiros assobiou. A Lujanera o olhou com ódio e se foi abrindo caminho, com a **melena (48)** caída nas costas, entre a **cancheirada (49)** e as chinas; achegou-se ao seu homem, meteu a mão em seu peito e daí tirou a faca desembainhada que lhe deu com estas palavras:

- Rosendo, creio que estás precisando disto.

Na altura do teto havia uma espécie de janela estendida que dava para o arroyo. Com as duas mãos, Rosendo recebeu a faca e a mirou como se não a reconhecesse. Jogou-se **num repente (50)** para trás e o cuchillo voou direto, indo perder-se lá fora, no Maldonado. Senti como que um frio.

- Não te carneio de asco - disse o outro, e alçou a mão para castigá-lo. Então, a Lujanera lhe segurou, passou os braços em volta do seu pescoço, olhou-o com aqueles olhos, e disse com raiva:

- Deixa aí esse que nos fez acreditar que era um homem.

Francisco Real ficou atordoado por um tempo e em seguida a abraçou como se para sempre, e gritou aos músicos que mandassem tango e milonga, e aos demais da festa que dançassemos. A milonga correu como um incêndio de ponta a ponta. Real dançava muito compenetrado, mas sem empolgação, já tendo direito a ela. Ao chegarem na porta, gritou:

- Abram cancha, senhores, **que eu a conduzo na dança (51)!**

Disse isso e saíram de rostos colados na agitação do tango, como se nele se perdessem.

Devo ter ficado vermelho de vergonha. Dei uns rodopios com alguma mulher e **deixei plantada (52)** de repente. Inventei que era pelo calor e pelo

apretura y jui orillando la paré hasta salir. Linda la noche, ¿para quién? A la vuelta del callejón estaba el placero, con el par de guitarras derechas en el asiento, como cristianos. Dentré a amargarme de que las descuidaran así, como si ni pa **recoger changangos (53)** serviéramos. Me dio coraje de sentir que no éramos naidés. Un manotón a mi clavel de atrás de la oreja y lo tiré a un charquito y me quedé un espacio mirándolo, como para no pensar en más nada. Yo hubiera querido estar de una vez en el día siguiente, yo me quería salir de esa noche. En eso, me pegaron un codazo que jue casi un alivio. Era Rosendo, que se escurría solo del barrio.

- Vos siempre has de servir de estorbo, **pendejo (54)** – me rezongó al pasar, no sé si para desahogarse, o ajeno. Agarró el lado más oscuro, el del Maldonado; no lo volví a ver más.

Me quedé mirando esas cosas de la vida – cielo hasta decir basta, el arroyo que se emperraba solo ahí abajo, un caballo dormido, el callejón de tierra, los hornos – y pensé que yo era apenas otro **yuyo (55)** de esas orillas, criado entre las **flores de sapo (56)** y las osamentas. ¿Qué iba a salir de esa basura sino nosotros, gritones pero blandos para el castigo, **boca y atropellada (57)** no más? Sentí después que no, que el barrio cuando más aporriao, más obligación de ser **guapo (58)**. ¿Basura? La milonga déle loquiar, y déle bochincar en las casas, y traía olor a madre selvas el viento. Linda **al ñudo (59)** la noche. Había de estrellas como para marearse mirándolas, unas encima de otras. Yo forcejaba por sentir que a mí no me representaba nada el asunto, pero la cobardía de Rosendo y el

aperto, e fui beirando a parede até sair. Linda a noite – para quem? Na curva do beco estava o carroção, e o par de violas direitinhas no assento, como dois cristãos. Comecei a amargar-me por as deixarem tão descuidadas assim, como se nem pra **passar a mão numas violinhas (53)** servissemos. Senti raiva ao perceber que não éramos ninguém. Com um safanão no cravo que tinha detrás da orelha atirei-o num pequeno charco, e fiquei por um tempo olhando-o, como que para não pensar em mais nada. Quisera estar de uma vez no dia seguinte, queria sair dessa noite. Nisso me deram uma cotovelada que foi quase um alívio. Era Rosendo, que debandava sozinho do vilarejo.

- Sempre haverás de servir de estorvo, **frangote (54)** - resmungou ao passar, não sei se por desabafo ou indiferença. Tomou o lado mais escuro, o do Maldonado; não voltei a vê-lo mais.

Fiquei olhando essas coisas da vida – céu até dizer chega, o arroio que persistia solito ali embaixo, um cavalo dormindo, o beco de terra batida, os fornos – e pensei que eu era somente outro **inço (55)** desses arrabaldes, crescido entre as **ervas-santas (56)** e as ossadas. O que iria sair desse lixo se não nós, bons de grito, mas moles para o castigo, **garganta e agachada (57)**, nada mais? Senti depois que não, que o vilarejo, quanto mais apanha, mais obrigação tem de ser **taura (58)**. Lixo? A milonga dê-le louquejar e dê-le bochincar pelas casas, e o vento trazia cheiro de madressilvas. **Inutilmente (59)** linda a noite. Havia tantas estrelas que até enjoava de olhar, umas em cima das outras. Eu me esforçava pra sentir que o assunto não significava nada pra mim, mas a covardia de Rosendo e

coraje insufrible del forastero no me querían dejar. Hasta de una mujer para esa noche se había podido aviar el hombre alto. Para ésa y para muchas, pensé, y tal vez para todas, porque la Lujanera era cosa seria. Sabe Dios qué lado agarraron. Muy lejos no podían estar. A lo mejor ya se estaban empleando los dos, en cualesquier cuneta.

Quando alcancé a volver, seguía como si tal cosa el bailongo.

**Haciéndome el chiquito (60)**, me entreveré en el montón, y vi que alguno de los nuestros había rajado y que los norteros tanguaban junto con los demás. Codazos y encontrones no había, pero sí recelos y decencia. La música parecía dormilona, las mujeres que tanguaban con los del Norte, no decían esta boca es mía.

Yo esperaba algo, pero no lo que sucedió.

Ajuera oímos una mujer que lloraba y después la voz que ya conocíamos, pero serena, casi demasiado serena, como si ya no fuera de alguien, diciéndole:

- Entrá, m'hija – y luego otro llanto. Luego la voz como si empezara a desesperarse.

- ¡ Abrí te digo, abrí **guacha (61)** arrastrada abrí, perra! – Se abrió en eso la puerta tembleque, y entró la Lujanera, sola. Entró mandada, como si viniera **arreándola (62)** alguno.

- La está mandando un ánima – dijo el Inglés.

- Un muerto, amigo – dijo entonces el Corralero. El rostro era como de borracho. Entró, y en la cancha que le abrimos todos, como antes, dio unos pasos mareados – alto, sin ver – y se fue al suelo de una vez, como poste. Uno de los que vinieron con él, lo acostó de espaldas y le

a coragem intragável do forasteiro não me deixavam em paz. Até uma mulher para essa noite o homem alto havia conseguido arranjar. Para essa e para muitas, pensei, e talvez para todas, porque a Lujanera era coisa séria. Só Deus sabe que lado tomaram. Muito longe não podiam estar. Talvez os dois já estivessem se atracando em alguma sarjeta.

Quando consegui voltar, seguia do mesmo modo o baileco.

**Chegando d'espacito (60)**, me enfiei no meio da gentama e vi que alguns dos nossos tinham debandado e que os do Norte tanguavam junto com os demais. Cotoveladas e empurrões não havia, mas sim desconfiança e decência. A música parecia sonolenta, as mulheres que tanguavam com os do Norte não abriam a boca.

Eu esperava algo, mas não o que aconteceu.

Lá fora, ouvimos uma mulher que chorava e depois a voz que já conhecíamos, mas serena, quase serena demais, como se já não fosse de alguém, dizendo-lhe:

- Entra, minha filha – e logo outro choro. Em seguida a voz como que começou a desesperar-se:

- Abre, estou dizendo, abre, **guacha (61)** desgraçada, abre, cadela! Nisso a porta bamba se abriu, e entrou a Lujanera, solita. Entrou mandada, como se alguém a estivesse **fustigando (62)**.

- Está sendo mandada por uma alma penada – disse o Inglês.

- Um morto, amigo – disse então o Curraleiro. O rosto era como o de um borracho. Entrou, e na cancha que lhe abrimos todos, como antes, deu uns passos cambaleantes – altivo, sem enxergar -, e se foi por terra de uma vez, como um poste. Um dos que vieram com ele, deitou-o de costas e lhe acomodou

acomodó el ponchito de almohada. Esos ausilios lo ensuciaron de sangre. Vimos entonces que traiba una herida juerte en el pecho; la sangre le encharcaba y ennegrecía un lengue punzó que antes no le oservé, porque lo tapó la chalina. Para la primera cura, una de las mujeres trujo caña y unos trapos quemados. El hombre no estaba para esplicar. La Lujanera lo miraba como perdida, con los brazos colgando. Todos estaban preguntándose con la cara y ella consiguió hablar. Dijo que luego de salir con el Corralero, se jueron a un campito, y que en eso cae un desconocido y lo llama como desesperado a pelear y le infiere esa puñalada y que ella jura que no sabe quién es y que no es Rosendo. ¿Quién le iba a creer?

El hombre a nuestros pies se moría. Yo pensé que no le había temblado el pulso al que lo **arregló (63)**. El hombre, sin embargo, era duro. Cuando golpeó, la Julia había estao **cebando unos mates y el mate dio la vuelta redonda (64)** y volvió a mi mano, antes que falleciera. “Tápenme la cara”, dijo despacio, cuando no pudo más. Sólo le quedaba el orgullo y no iba a consentir que le curiosearan los visajes de la agonía. Alguen le puso encima el **chambergo (65)**, sin queja. Cuando el pecho acostado dejó de subir y bajar, se animaron a descubrirlo. Tenía ese aire fatigado de los difuntos; era de los hombres de más coraje que hubo en aquel entonces, dende la Bateria hasta el Sur; en cuanto lo supe muerto y sin habla, le perdí el odio.

- Para morir no se precisa más que estar vivo – dijo una del montón, y otra, pensativa también:

- Tanta soberbia el hombre, y no sirve más que pa juntar moscas.

Entonces los norteros jueron

o poncho como travesseiro. Esses cuidados o sujaram de sangue. Vimos então que trazia uma ferida profunda no peito; o sangue lhe encharcava e enegrecia o lenço encarnado, que antes não observei porque estava coberto pela manta. Para um primeiro curativo, uma das mulheres trouxe canha e uns trapos queimados. O homem não estava para explicações. A Lujanera o olhava como se estivesse perdida, com os braços dependurados. Todos tinham a cara indagativa, e, por fim, ela conseguiu falar. Disse que assim que saiu com o Curraleiro, se foram a um campinho e nisso surge um desconhecido e o chama, como um desesperado, a pelear, e lhe enfia essa punhalada, e que ela jura não saber quem é e que não é o Rosendo. Quem iria acreditar?

O homem aos nossos pés morria. Pensei que não havia tremido o pulso daquele que lhe havia **arreglado as contas (63)**. O homem, no entanto, era duro. Quando se golpeou no chão, a Júlia estava **cebando mate, e a cuia deu a volta na roda de chimarrão (64)** e voltou à minha mão antes que ele falecesse. “Tapem-me a cara”, disse devagar, quando não pôde mais. Só lhe restava o orgulho e não ia permitir que lhe bisbilhotassem as visagens da agonia. Alguém lhe colocou em cima o **chambergo (65)**, sem que houvesse queixa. Quando o peito deitado deixou de subir e descer, animaram-se a descobri-lo. Tinha aquele ar fatigado dos defuntos; era dos homens de mais coragem que houve naquele tempo, desde a Bateria até o Sul; quando percebi que estava morto e sem fala, deixei de lhe ter ódio.

- Pra morrer, basta estar vivo – disse uma da gentarada; e outra, também, pensativa:

- Tanta soberba do homem, e agora não serve mais do que pra juntar moscas.

Então os norteros passaram a



diciéndose una cosa despacio y dos a un tiempo la repitieron juerte después:

- Lo mató la mujer.

Uno le gritó en la cara si era ella, y todos la cercaron. Yo me olvidé que tenía que prudenciar y me les atravesé como luz. De atolondrado, casi pelo el fiyindo. Sentí que muchos me miraban, para no decir todos. Dije como con sorna:

- Fijensén en las manos de esa mujer. ¿ Qué pulso ni qué corazón va a tener para **clavar una puñalada (66)**?

Añadí, **medio desganado de guapo (67)**:

- ¿ Quién iba a soñar que el finao, que asegún dicen, era **malo (68)** en su barrio, juera a concluir de una manera tan bruta y en un lugar tan enteramente muerto como éste, ande no pasa nada, cuando no cae alguno de ajuera para distraírnos y queda para la escupida después?

El **cuero no le pidió biaba a ninguno (69)**.

En eso iba creciendo en la soledá un ruido de jinetes. Era la policía. Quien más, quien menos, todos tendrían su razón para no buscar ese trato, **porque (70)** determinaron que lo mejor era traspasar el muerto al arroyo. Recordarán ustedes aquella ventana alargada por la que pasó en un brillo el puñal. Por ahí pasó después el hombre de negro. Lo levantaron entre muchos y de cuanto centavo y cuanta zoncera tenía, lo aligenaron esas manos y alguno le hachó un dedo para **refalarle (71)** el anillo. Aprovechadores, señor, que así se animaban a un pobre dijunto indefenso, después que lo arregló otro más hombre. Un envión y el agua correntosa y **sufrida (72)** se lo llevó. Para que no sobrenadara, no sé si le arrancaron las vísceras, porque preferí no mirar. El de bigote gris no me

conversar pouco a pouco alguma coisa entre si, e dois deles, ao mesmo tempo, repetiram-na, depois, em voz alta:

- A mulher o matou.

Um deles lhe perguntou, aos berros, se tinha sido ela, e todos a cercaram. Eu me esqueci que tinha de ser prudente e me atirei entre eles como um raio. De aturdido, quase saco a faca. Sentí que muitos deles me olhavam, para não dizer todos. Disse quase que com deboche:

- Mirem as mãos desta mulher. Que pulso ou que coração pode ter para **cravar uma punhalada (66)**?

E acrescentei, **com jeito de guapo aplastado (67)**:

- Quem ia imaginar que o falecido, que, segundo dizem, era **maleva (68)** em seu bairro, fosse acabar dum jeito tão bruto e num lugar tão morto como este, onde não acontece nada, não fosse aparecer alguém de fora pra nos distrair, servindo pra lhe cuspirmos em cima depois.

O **couro não comeu pra ninguém (69)**.

Nisso ia crescendo, na solidão, um ruído de cavalos. Era a polícia. Alguns mais, outros menos, todos tinham sua razão para evitar o trato com ela e **por isso (70)** decidiram que o melhor era atirar o corpo no arroyo. Vocês devem lembrar daquela janela estendida pela qual passou, num clarão, o punhal. Por aí passou, depois, o homem de preto. Ergueram-no com a ajuda de muitos, e essas mesmas mãos o aliviaram de quantos centavos e quanta ninharia trazia, e um lhe decepou um dos dedos pra lhe **carchear (71)** o anel. Aproveitadores, senhor, que assim encorajavam-se diante de um pobre defunto indefeso, depois que outro mais homem o arreglou. Um empurrão e a água caudalosa e **lodacenta (72)** o levou. Para que não boiasse, não sei se lhe arrancaram as vísceras, pois preferi não olhar. O de bigode grisalho não tirava os olhos de mim.

quitaba los ojos. La Lujanera aprovechó el apuro para salir.

Cuando echaron su vistazo los de la ley, el baile estaba medio animado. El ciego del violín le sabía sacar unas habaneras de las que ya no se oyen. Ajuera estaba queriendo clariar. Unos postes de **ñandubay (73)** sobre una lomada estaban como sueltos, porque los alambrados finitos no se dejaban divisar tan temprano.

Yo me fui tranquilo a mi rancho, que estaba a unas tres cuadras. Ardía en la ventana una lucecita, que se apagó en seguida. De juro que me apuré a llegar, cuando me di cuenta. Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre.

A Lujanera aproveitou o tumulto para sair.

Quando os da lei vieram dar uma olhada, o baile ainda estava um tanto animado. O cego do violino sabia tirar dele umas habaneras dessas que já não se escutam mais. Lá fora, estava querendo clarear. Uns postes de **inhanduvá (73)**, sobre uma lombada, pareciam soltos, porque os arames fininhos não se deixavam avistar tão cedo.

Me fui tranqüilo pro meu rancho, que ficava há umas três quadras. Ardia, na janela, uma luzinha, que logo se apagou. Juro que me apressei em chegar quando me dei conta. Então, Borges, voltei a pegar o cuchillo curto e afiado que eu costumava carregar aqui, no colete, junto ao sovaco esquerdo, e lhe dei outra examinada, devagar, e estava como novo, inocente, e não restava nem um pinguinho de sangue.

## 7.2 Das escolhas tradutórias

A discussão de algumas escolhas tradutórias que julgamos relevantes serem compartilhadas com o leitor deste estudo será feita por meio do sistema de numeração interposto nos textos fonte e alvo, apresentados anteriormente. Os vocábulos ou sintagmas destacados assim o foram ora porque apresentaram divergências de tradução nas versões já existentes para o sistema brasileiro, ora porque tais versões apresentaram equívocos de interpretação, ora porque, mesmo as versões existentes tendo sido coerentes quanto ao sentido, acabaram, em nome deste, sacrificando algum traço estilístico.

Notas da tradução:

1. Nossa primeira limitação tradutória já surge no título do conto. “Esquina Rosada”, no contexto bonaerense, remete o leitor argentino aos antigos botecos de esquina dos bairros periféricos da capital (popularmente chamados de “boliches<sup>137</sup>”), os quais geralmente recebiam pintura cor-de-rosa. Portanto, para o leitor argentino, é muito clara a relação do título com o enredo narrado; ou seja, é evidente, para esse leitor, que “hombre de la esquina rosada” refere-se ao narrador do conto que dá a conhecer a história aos seus interlocutores, dentre os quais se encontra Borges. De certo modo, poderíamos dizer que o sintagma em questão seria equivalente, para o leitor argentino, a “hombre del boliche”. Se o tradutor brasileiro dispusesse do recurso das notas de rodapé, não haveria maior desafio além de acrescentar essa explicação entre as notas.

No entanto, como já referido neste trabalho, a editora argentina Emecé não permite que as traduções lancem mão desse tipo de acréscimo textual, devendo limitar-se ao espaço do texto propriamente dito (talvez porque a nota de rodapé tornaria demasiadamente evidente ao leitor o fato de o mesmo encontrar-se diante de um texto traduzido).

Então, cabe perguntarmos: o que o título “Homem da Esquina Rosada” sugere ao leitor brasileiro? Ainda que este procurasse atribuir sentido ao título após realizar a leitura de todo o conto, certamente não lograria atingir maiores resultados, pois não encontraria sentido

---

<sup>137</sup> “Nombre que se le daba antiguamente a los comercios de baratijas, modestos y escasamente surtidos y que luego pasó a designar a los almacenes que tenían despacho de bebidas y un lugar destinado al juego de barajas. (...) En general, casa de comercio al por menor o de poca importancia en que se venden comestibles y bebidas.” (In: ESPÍNDOLA, Athos. *Diccionario del lunfardo*. Buenos Aires: Planeta, 2002. p.69)

equivalente no contexto brasileiro. Não podendo se valer de notas de rodapé, resta ao tradutor arriscar-se na busca por um sintagma capaz de atingir ao menos um sentido aproximado ao do texto primeiro. Não havendo equivalente semântico para “esquina rosada” no português, restamos encontrar uma solução que faça sentido para o leitor e que, além disso, lhe permita estabelecer a unidade semântica existente entre título e texto – unidade que se perde se mantivermos uma tradução literal.

Assim, para “Hombre de la Esquina Rosada” propusemos “Homem do Boliche da Esquina”. Embora pudéssemos optar por traduzi-lo apenas como “Homem do Boliche”, parecemos bastante apropriado manter “da esquina” devido à importância que essa designação de lugar pode ter na compreensão do universo borgeano: a esquina como lugar de passagem e de encontro, lugar no qual se cruzam diferentes pessoas e, conseqüentemente, diferentes discursos.

Cabe destacar, ainda, o fato de o termo “boliche” também ser empregado pelo escritor Simões Lopes Neto<sup>138</sup> na mesma acepção argentina<sup>139</sup>.

2. A opção de traduzir “barrios” por “pagos” justifica-se na medida em que Borges divide os bairros arrabaldeiros em duas categorias: os do sul e os do norte, vislumbrando-os, assim, como “patrias chicas”. Podem ser enquadrados, portanto, sob o conceito de “pagos”<sup>140</sup> – termo também muito empregado por Simões Lopes Neto<sup>141</sup>.

Cabe observar que Vera Mascarenhas de Campos, em tradução proposta no seu livro *Borges e Guimarães* (obra comentada na introdução deste estudo), também opta por empregar

<sup>138</sup> “No barulho das saúdes e das caçadas, quando todos se divertiam, foi que apareceu aquele negro excomungado, para aguar o pagode. Esbarrou o cavalo na frente do boliche [...]” (In: *O negro Bonifácio*, p.134); “Era mesmo uma pena lhe digo... casar uma brasileira mimosa com um pé-de-chumbo, como aquele desgraçado daquele ilhéu... só porque ele tinha um boliche em ponto grande!...” (In: *Melancia-côco verde*, p.189).

<sup>139</sup> “Pequenina casa de negócio: bodega, tabernina” (HOLANDA, Aurélio Buarque de. Glossário. In: NETO, Simões Lopes. *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*. 5ª ed. Rio de Janeiro;Porto Alegre; São Paulo: Globo, [s.d], p. 368.). “esp. *boliche* (1599) 'rede, pequena rede de pesca', do cat. *bolitx*, ligado ao gr. *bolídion*, dim. não doc. do gr. *bólos* 'rede, rede de pesca'; por infl. de *bola* (do lat. *bullā* 'bolha, borbulha, objeto redondo, bola'), o voc. passa a designar p.meton. 'casa onde se jogava com bolas' e depois 'tipo de jogo com bolas', referência (sXVII) a 'cantina, ger. militar, onde o proprietário ganhava ("pescava") o dinheiro de quem ali praticava o jogo *boliche*; o voc. passa ao port. com essa 1ª acp. e p.ext. toma tb. no Sul do Brasil o sentido de *boliche* 'taverna pobre, bodega', usual (sXIX) na América espanhola (*Dicionário Houaiss de Língua Português*, 2001, CD-room).

<sup>140</sup> “PAGOS, s. m. pl. Lugar onde se nasceu; o rincão, a querência, o povoado, o município donde se é natural e onde se reside(...)” (HOLANDA, *op. cit.*, p.393.).

<sup>141</sup> “Por entre as minhas lágrimas, como um sol cortando um chuvisqueiro, passou-me na lembrança a toada dum verso lá dos meus **pagos**(...)” (In: *Trezentas onças*, p. 128); “Trazia para o brigadeiro Machado uma carta que devia ser de gente pesada, porque o brigadeiro tratou-o muito bem e decerto foi com o seu consentimento que ele aboletou-se aqui nos **pagos** (...)” (In: *No manantial*, p. 64).

“pagos”, embora sua proposta seja aproximar o conto borgeano a *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Seu argumento é o de que nosso termo “bairro” não possui a mesma conotação que o espanhol “barrios” – argumento que encontra respaldo no dicionário Houaiss de língua portuguesa, no qual encontramos como uma das acepções<sup>142</sup> para o termo a seguinte definição: “porção de território povoado nas cercanias de uma cidade; povoado, arraial, distrito”. No entanto segue uma nota explicativa que informa ser essa acepção reconhecida, ainda, apenas no estado de Minas Gerais.

3. Optamos por traduzir o verbo “tallar” pelo verbo português “compadrear”, termo também empregado por Simões Lopes Neto<sup>143</sup> e que se encontra dicionarizado, além do fato de o mesmo estar dicionarizado. “Tallar” é empregado por Borges não em seu significado formal (o mesmo que “talhar”, em português), mas sim da forma como é empregado em situações familiares, nas quais o indivíduo que “sabe tallar” é aquele que se destaca dos demais, dominando e impondo-se aos outros, atuando com personalidade (cf. ESPÍNDOLA, 2002, p.461). Trata-se, portanto, de um significado muito próximo ao do verbo argentino “compadrear”, definido como “alardear, fanfarronear, jactarse, bravuconear” (2002, p.146). Logo, a solução mais adequada nos pareceu ser aproveitar a existência, em nossa língua, desse verbo de significado próximo ao do verbo empregado no texto-fonte para realizar a tradução. Ainda que o termo seja de emprego mais restrito à região sul do Brasil, é possível encontrá-lo em dicionários de língua portuguesa com o mesmo significado que recebe no país vizinho<sup>144</sup>.

<sup>142</sup> As demais acepções para o termo são: “2 (1611) cada uma das partes em que se divide uma cidade ou vila, para facilitar a orientação das pessoas e possibilitar a administração pública mais eficaz; 3 área urbana ger. ocupada por pessoas de uma mesma classe social”.

<sup>143</sup> ‘Nem lhe falo nas cousas divertidas do serviço, como rodadas, algum matungo riscado de aspa de brasino, as **compadradas** da peonada e outras que sempre alegram um campeiro’ (In: *Juca Guerra*, p.232).

<sup>144</sup> Definições para “compadrear” ou “compadrada”: “Regionalismo: Rio Grande do Sul; fazer compadrada; fanfarrar, fanfarronar”(HOUAISS, 2001). “Mostrar-se superior; fanfarronar; exhibir-se”(BOSSLE, Batista. *Dicionário Gaúcho Brasileiro*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003. p.162). “Bazófia, gabolice, fanfarronada, gauchada”(HOLANDA, *op.cit.*, p.374). Definição de “fanfarrice” fornecida pelo dicionário *Houaiss de Língua portuguesa*: “pretensão de coragem ou grandes méritos e conquistas; atitude de quem é dado a bravatas”. Sinônimos: “agalhas, alarde, balandronada, bazófia, bizzaria, bizzarice, blasonaria, bravata, bufonaria, chibança, chibantaria, chibantice, chibantismo, **compadrada**, dom-quixotismo, emboança, espanholada, fanfarra, fanfarrada, fanfarria, fanfarronada, fanfarronice, fanfarronismo, farelice, farfalhice, farfância, farofa, farofada, farolagem, farrambamba, farroma, farromba, farronca, farruma, gabarolice, gabarrice, gabolice, gasconada, gauchada, gauchagem, gaucharia, gaucheria, gauchismo, goga, goma, imodéstia, jactância, mariquinha, ostentação, pabulagem, pacholice, pacholismo, paparrotada, paparrotagem, paparrotice, parada, parrança, patacoada, pavonada, pavulagem, pimponice, presepada, presunção, prosa, prosápia, quixotada, quixotice, quixotismo, rabularia, rebolaria, rodamontada, roncaria, vaidade, vanglória, vaniloquência”. [grifos meus].

4. Ao traduzir, procuramos seguir a máxima haroldiana de que, na tradução da poesia, vige a lei da compensação: quando um efeito não pode ser exatamente obtido pelo tradutor em seu idioma, cumpre-lhe compensá-lo com outro, no lugar onde couber (CAMPOS, 1976, p.39). Ao acrescentar, na tradução, a expressão “no mais”<sup>145</sup>, inexistente no texto-fonte, objetivamos compensar a marca da oralidade expressa através da supressão da “d” intervocálica em “laos” – supressão que não ocorre na fala brasileira. Essa locução adverbial é característica do Rio Grande do Sul, tendo sido utilizada também por Simões Lopes Neto<sup>146</sup>.

5. Optamos por não traduzir todos os nomes próprios trazidos pelo texto-fonte, já que não há a intenção de criar no leitor a ilusão de não estar diante de um texto traduzido. Os nomes próprios preservados contribuem para sinalizar o caráter de alteridade do texto em questão. Além disso, em alguns casos, como, por exemplo, “Arroyo”, a tradução do nome próprio poderia provocar um deslizamento de sentido, fazendo com que o leitor brasileiro associasse o termo próprio do texto-fonte (a localidade de Arroyo Maldonado) ao significado de um termo genérico em português (arroio).

6. “Pisar más fuerte” é expressão que qualifica determinado indivíduo como detentor de poder e autoridade. As traduções já realizadas para o português brasileiro optam por traduzir essa locução como “era dos que mais se impunham” (Globo, 1975, p.45), “era dos que falavam mais alto” (Globo, 2001, p.77) e “era dos que faziam o pessoal andar manso” (CAMPOS, 1988, p.113). A primeira tradução proposta soa demasiadamente formal para o universo do conto em questão; a segunda propõe uma locução que se distancia da real carga semântica de “pisar más fuerte”<sup>147</sup>; a terceira consegue aproximar-se mais do sentido do texto-fonte, mas parece distanciar-se um pouco do leitor do sistema-alvo ao empregar uma expressão pouco utilizada e

<sup>145</sup> “NO MAIS, *loc. adv.* Não mais; simplesmente, unicamente, tão somente. [Às vezes a locução assume caráter expletivo. Embora *não mais* exista no Português antigo com aquele mesmo significado, o seu uso no Rio Grande do Sul vem, seguramente, do platinismo *no más*]” (HOLANDA, *op. cit.*, p.392).

<sup>146</sup> “[...]Vamos, parceiro. Até logo. Como é a sua graça?

- João Antônio, seu criado... E a sua, inda que mal pergunte?

- Juca, patrício... Juca **no mais** [...]”.(In: *Os cabelos da china*, p.181).

<sup>147</sup> Segundo o Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa, “falar mais alto” significa “revelar maior importância; prevalecer. Ex: queria despedir o empregado, mas a compaixão falou mais alto”.

não dicionarizada. Simões Lopes Neto oferece-nos uma locução perfeitamente adequada à do texto argentino: “manda-tudo”<sup>148</sup>.

7. O adjetivo espanhol “acreditado” pode ter como seus equivalentes, em português, “provado”/“comprovado”, “prestigiado” ou “credenciado”<sup>149</sup>. O contexto do conto poderia nos colocar em dúvida quanto à escolha de uma entre as duas últimas possibilidades, no entanto a preposição “para” (em “acreditao para”) indica-nos a última acepção como preferencial. Evitamos, porém, o emprego de “credenciado” – dada a sua maior formalidade – e optou-se por empregar “habilitado”. Não é o que ocorre nas traduções já realizadas do referido texto, nas quais encontramos “afamado de ser bom na faca” (Globo, 1975, p.45); “afamado por ser bom na faca” (Globo, 2001, p. 77) e “achado bom de faca” (CAMPOS, 1988, p.112), esta última empregada no sentido de “ser considerado” bom de faca.

8. “Sabía llegar de lo más paquete al quilombo” é uma expressão carregada de forte coloquialismo, necessitando, portanto, de uma recriação através do princípio da equivalência. Optamos, portanto, por traduzir “paquete”<sup>150</sup> por “fachudo”, e “quilombo”<sup>151</sup> por “zona”. Ambos os termos fazem parte da linguagem popular argentina, devendo o tradutor fugir de formas mais cultas da língua portuguesa quando empregadas para esses referentes. No entanto, observe-se o que ocorre nas traduções já realizadas: a tradução de 1975 optou por “sabia aparecer com muita pimponice nos bordéis”; a revisão de 2001 optou por “costumava aparecer muito alinhado nos bordéis”; enquanto Vera Mascarenhas de Campos emprega “vinha todo almofadinha à tabulagem”. Nos dois primeiros casos as opções são demasiadamente formais; já no último, ocorre um equívoco ao interpretar-se “quilombo” como significando casa de jogatina

<sup>148</sup> “Pessoa de grande influência; mandachuva” (HOLANDA, *op.cit.*, p.389). Veja-se o exemplo da ocorrência em Simões Lopes Neto: “Por esse entrementes, no Estado Oriental, andava gangolina grossa entre Oribe e Rivera, que eram os dois que queriam o penacho de **manda-tudo**. Volta e meia as partidas deles se pechavam e sempre havia entrevero” (In: *Duelo de Farrapos*).

<sup>149</sup> Veja-se as acepções fornecidas pelo dicionário de língua espanhola *Señas* (2000, p. 21): “**acreditar** 1 *tr.-prnl.* [algo, a alguien] Demostrar o probar la \*identidad, una realidad o un valor: *el solicitante debe ~ estar en posesión de los permisos pertinentes; el banco tiene que ~ tu firma.* □ **abonar, provar** 2 Dar o consentir fama: Salomón se acreeditó por su gran juicio. □ **ganhar prestígio** 3 *tr.* [a alguien] Autorizar a una persona para representar a otras u obrar en su nombre: *el Rey acredita a los embajadores y a otros representantes diplomáticos.* □ **credenciar**

<sup>150</sup> “Elegante, bien vestido, acicalado. (...) Hombre que va muy compuesto y sigue la última moda” (ESPÍNDOLA, 2002, p.359).

<sup>151</sup> “Prostíbulo. Burdel. Lupanar” (ESPÍNDOLA, *op.cit.*, p.416).

(“tabulagem”). Ao optar por “fachudo”<sup>152</sup> e “zona”<sup>153</sup>, consideramos o fato de serem palavras de cunho mais coloquial, que auxiliam na recriação de uma narrativa que traz consigo fortes traços de oralidade, além do fato de estarem dicionarizadas. Em Simões Lopes Neto não encontramos precisamente o adjetivo “fachudo”, mas, sim, a locução verbal “fazer um fachadão”<sup>154</sup> – empregada com o mesmo sentido do adjetivo. No entanto, por não ser uma expressão dicionarizada, optamos apenas pelo adjetivo “fachudo”.

9. “Oscuro” denota “cavalo de pelagem negra ou quase negra” (*Diccionario del habla de los argentinos*, 2003, p.423). Como não possuímos, em língua portuguesa, um substantivo de igual carga semântica, faz-se necessário que o tradutor utilize o recurso da expansão; mais especificamente, da amplificação<sup>155</sup>. Não podendo se valer de notas de rodapé, é necessário encontrar uma forma de transmitir a totalidade da informação (forma/significante popular e conteúdo/significado que se refere a um substantivo que traz consigo sua própria adjetivação) no corpo do próprio texto. Optamos, assim, pelo emprego de “pingaço” (cavalo muito bonito e vistoso; aumentativo de “pingo”) por se tratar de substantivo também empregado por Simões Lopes Neto<sup>156</sup> e por estar dicionarizado<sup>157</sup>. Acrescentamos, então, o adjetivo negro a fim de completarmos a informação do referente “oscuro”. Na seqüência do período, ver-se-á que o cavalo negro é apereado com objetos de prata; com luxo, portanto - o que corrobora nossa opção por “pingaço”, ao invés de empregarmos, simplesmente, “cavalo”. Poderíamos também ter optado pelo emprego de “pingo”, mas devido ao fato de o mesmo ser mencionado apenas em dicionários especificamente regionais (sul-rio-grandenses), a escolha feita pareceu-nos mais adequada, visto ter maior alcance entre leitores brasileiros das mais distintas regiões.

<sup>152</sup> “que tem bela aparência; airoso; bonito; garboso”(HOUAISS, 2001); “Garboso; elegante; distinto”(HOLANDA, *op. cit.*, p.381); “ (...)Lindo, belo, airoso; garboso, elegante, distinto, trajado com requinte”(BOSSLE, 2003, p.238).

<sup>153</sup> “Regionalismo: Brasil. Uso: informal. Área delimitada de uma cidade (bairro, trechos de rua etc.) onde se localiza o meretrício” (HOUAISS, 2001).

<sup>154</sup> “FAZER UM FACHADÃO, loc. verb. Fazer ótima figura, pela boa aparência, pela beleza ou elegância. [Não dicionarizado. Cf. *fachudo* e o sentido de ‘presença, semblante, aparência’, que tem a palavra *fachada*.]” (In: HOLANDA, *op. cit.*, p.382). Em Simões Lopes Neto, temos exemplos da expressão em casos como os seguintes: “A Maria Altina **fez um fachadão** entre a moçada” (In: *No manantial*, p. 140); “(...) Velha é um dizer, porque a sia Fermina ainda **fazia um fachadão**...” (In: *O negro Bonifácio*, p. 132).

<sup>155</sup> Trata-se de uma expansão obrigatória, empregada geralmente quando a língua-fonte mostra-se estruturalmente mais econômica do que a língua-alvo. (Veja-se LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel; WILKINSON, Jacqueline M. *Manual de traducción inglés/castellano. Teoría y práctica*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001.p.282).

<sup>156</sup> “E tanto que atirou o seu **pingaço**, de pechada feita (...)” (In: *Juca Guerra*, p.233).

<sup>157</sup> Veja-se o *Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa*, 2001.



10. Não cabe ao tradutor corrigir a concordância verbo-nominal que fôra empregada incorretamente de modo proposital pelo autor. Mantivemos, portanto, o sujeito em terceira pessoa do singular e o verbo em primeira pessoa do plural.

11. Optamos por traduzir “placero” como “carroção”, dadas algumas especificidades do vocábulo argentino. Já que “placero” refere-se às carroças de praça, puxadas por animais, utilizadas na cidade e que levavam passageiros (cf. ESPÍNDOLA, 2002, p.396), “carroção” é o substantivo do português brasileiro que mais se aproxima dessa acepção (cf. *Houaiss*, 2001, “grande carroça puxada por bois, com cobertura de proteção, que era usada para transporte de pessoas”). O substantivo “carroça”, empregado nas traduções da Editora Globo, não corresponde à carga semântica do termo a ser traduzido, eis que “carroça”, embora também se sirva de tração animal, é empregada para o transporte de cargas e não de pessoas.

12. As traduções da Editora Globo, bem como a tradução proposta por Vera Mascarenhas de Campos, suprimem a tradução da expressão “déle”. Entendemos que a supressão de tal expressão não se justifica, pois encontramos seu equivalente no sistema-alvo brasileiro, mais especificamente na região sul. A expressão sul-rio-grandense “dê-le” constitui uma simplificação de “dê-lhe”, sugerindo uma ação continuada<sup>158</sup>.

13. Ao empregar o sintagma “que dava com o chicote”, optamos por respeitar, além do sentido, a sintaxe do texto-fonte (“que les tiraba un fustazo”). As traduções da Editora Globo bem como a proposta por Vera Mascarenhas de Campos, substituem o sintagma em questão pelo verbo “fustigavam”, o qual, embora tenha a mesma denotação, soa demasiadamente formal para o universo do texto traduzido.

14. A tradução de 1975 empregou o sintagma “cavalo mouro” como tradução do vocábulo “moro”<sup>159</sup>. Entretanto, no Brasil, o adjetivo “mouro” costuma designar o cavalo que possui pequenas pintas brancas sobre o fundo preto, ou seja, o contrário do que o mesmo termo determina em língua espanhola. O equivalente, em língua portuguesa, para o argentinismo

<sup>158</sup> Veja-se Bossle (2003, p.189).

<sup>159</sup> “Yeguarizo de pelaje blanco entremesclado con negro” (Cf. *Diccionario del habla de los argentinos*, 2003, p. 407).

“moro” seria “tordilho”<sup>160</sup> - justamente o termo utilizado pela tradução de 2001 e o qual optamos por manter. Já Vera Mascarenhas de Campos (1988) opta simplesmente pelo substantivo “cavalo”, sem especificar o tipo de pelagem do equino. O leitor pode muito bem se perguntar qual é a relevância da pelagem do cavalo na tradução, no entanto, cabe considerarmos que tal nível de detalhamento não é apenas uma opção estilística de Borges – que poderia ter elegido simplesmente “caballo” ao invés de “moro”-, mas sim uma escolha consciente para determinar o universo do conto, quem são suas personagens, qual o estilo de vida das mesmas e o espaço que habitam. Para um cidadão certamente bastaria dizer “cavalo”, já que este provavelmente é incapaz de diferenciar uma raça de outra, sendo ainda mais improvável que saiba das diferentes designações que um cavalo recebe conforme seu tipo de pelagem (mouro, tordilho, baio, colorado, picaço, zaino etc.). Todavia, para um homem que vive diariamente o universo rural, ou mais especificamente no caso do *compadrito*, que se encontra em um espaço fronteiriço entre campo e cidade, esse tipo de conhecimento é partilhado pela comunidade, sendo, portanto, de domínio comum.

15. Optamos por traduzir o adjetivo “emponchado”<sup>161</sup> pelo sintagma “embuçado por um poncho” dado o sentido que o coloquialismo argentino traz por extensão; isto é, “emponchado” designa, em um primeiro momento, o homem que está coberto por um poncho, e, por analogia, também um homem passível de suspeitas, porque está quase todo coberto, tornando difícil seu reconhecimento pelos demais, e porque tal vestimenta facilita o porte de armas, as quais não são possíveis de serem percebidas sob o poncho. Não temos como saber se Borges utilizou o vocábulo com apenas um desses sentidos ou, o que é mais provável, tendo em mente tanto o sentido referencial quanto o sentido anafórico. Obviamente que o universo dos arrabaldes portenhos de fins do século XIX e início do século XX permite-nos inferir que convinha a tentativa de disfarce e dissimulação de seus integrantes imersos em um mundo de poucas palavras e muita violência, no qual as desavenças resolviam-se “na faca”.

<sup>160</sup> “diz-se de ou cavalo cujo pêlo lembra a cor do tordo, isto é, de fundo branco-sujo salpicado de pequenas manchas” (Cf. HOUAISS, 2001).

<sup>161</sup> “**Se dice de quien está cubierto con el poncho (...). 2. P. ext., embozado, sospechoso.** M. Gálvez, Maestra, 1914, 369: Y señalaba hacia diversos sitios de la plaza individuos de siniestra catadura, emponchados, con facón al cinto. (...)”. (Cf. *Diccionario del habla de los argentinos*, 2003, p. 288-289).

Assim, “embuçado<sup>162</sup> por um poncho” remete o leitor do sistema literário brasileiro à idéia de disfarce e, por extensão, de quanto pode ser passível de suspeição o sujeito que assim está vestido. Poderíamos ter optado por traduzir a expressão argentina pelo gauchismo de igual grafia e significado “emponchado”, porém, por essa expressão não figurar nos dicionários de língua portuguesa, mas apenas em dicionários de regionalismos (sul-rio-grandenses), nos pareceu melhor optar pelo recurso da expansão lingüística.

16. A analogia que Jorge Luis Borges faz ao comparar a solidão a um *corso* exige grande cuidado por parte do tradutor. As traduções de 1975 e 2001 traduzem o sintagma literalmente, visto que o termo também é encontrado no sistema-alvo. O problema de tal opção está nos vários sentidos que a expressão apresenta em língua portuguesa<sup>163</sup>, podendo gerar confusão ao leitor que recorra ao dicionário. Já a tradução proposta por Campos (1988) propõe a comparação “como se a solidão desfilasse corso”, o que nos parece um tanto tautológico de acordo com as definições fornecidas pelo dicionário; afinal, “corso” já pressupõe a idéia de um desfile. No caso da América de língua espanhola, corso costuma designar, especificamente, desfiles de carruagens que ocorrem durante o carnaval – uma das acepções, portanto, que o termo apresenta em português (cf. nota de rodapé 163), mas que, conforme explicado anteriormente, pode confundir o leitor dessa língua uma vez que apresenta outros significados. Recorremos

<sup>162</sup> Cf. Houaiss (2006): “que se embuçou

1 com o rosto tapado, deixando de fora apenas os olhos

2 Derivação: por extensão de sentido.  
coberto com capa, capote ou similar

3 Derivação: por analogia.  
que está disfarçado; encoberto, oculto  
Ex.: tristeza e. por enormes óculos escuros.”

<sup>163</sup> Cf. Houaiss (2001), *corso* apresenta as seguintes definições:

“ 1 Rubrica: história, termo de marinha.

tipo de guerra irregular em que um comandante de navio mercante armado ou de guerra recebe autorização do Estado para atacar o tráfego marítimo do inimigo e suas instalações

1.1 Rubrica: termo de marinha. Diacronismo: obsoleto.

tipo de operação naval de guerra em que navios de superfície ou submarinos atacam esporadicamente, de forma isolada ou em grupo, o tráfego mercante do inimigo

2 Derivação: por extensão de sentido.

modo de vida errante que caracteriza alguns povos chamados bárbaros

3 (1679)

cortejo, desfile de carros, carruagens; préstito

3.1 Diacronismo: obsoleto.

no carnaval, desfile de carros enfeitados com serpentinas, fitas etc., em que iam os foliões fantasiados; préstito

4 cardume de sardinhas; espicha”.

novamente à expansão lingüística, tentando aproximar o leitor da metáfora empregada pelo autor do texto-fonte, transformando a idéia da tradução literal (“como se fosse um corso”) no sintagma “como se a solidão desfilasse num cortejo”, ou seja, resgatam-se de “corso” os conceitos de “desfile” e de “cortejo”<sup>164</sup> (séquito).

17. Optamos por traduzir a locução verbal “los muchachos estábamos” pela locução “a moçada estávamos” – mesma solução dada por Campos (1988) – pois o substantivo “muchachos” delimita seu referente a um grupo de pessoas jovens. Não houvesse, por parte de Borges, a pretensão de sinalizar para uma suposta faixa etária característica do grupo de compadritos, poderia o mesmo ter usado termos menos específicos (tais como “ los hombres” ou “el personal”). Obviamente que, a fim de designarmos um grupo de homens jovens, temos vários adjetivos possíveis de serem utilizados: (nós, os) rapazes, (nós, a) rapaziada, (nós, a) moçada, (nós, os) moços, (nós, os) jovens, (nós, os) garotos etc. Moçada parece ser mais apropriado se primarmos pela coerência à proposta desse trabalho (traduzir Borges com base em Simões Lopes Neto), afinal encontramos, nos contos pertencentes a *Contos Gauchescos*, o adjetivo “moçada”<sup>165</sup>.

18. Enquanto as traduções de 1975 e de 2001 optaram por utilizar a partícula apassivadora (“lugar que *se* podia ver de longe”), marcando com um caráter de impessoalidade o período em questão, optamos por utilizar a expressão “o senhor” – recurso que Simões Lopes Neto também emprega em vários de seus textos<sup>166</sup>. Aliás, é interessante notar que, reiteradamente, quando o velho Blau Nunes está se dirigindo a seu interlocutor para lhe contar um caso, trata-o por *vancê*, mas quando nos remete a alguma fala sua no contexto de uma de suas histórias ou, ainda, quando alguma personagem de suas narrativas fala com alguém a quem teme ou deve respeito, encontramos o emprego de “o senhor”. Assim, optamos por utilizá-lo

<sup>164</sup> “conjunto das pessoas que acompanham outra(s); cortejo que acompanha uma pessoa, ger. distinta, para servi-la ou honrá-la; comitiva; 2 Diacronismo: antigo. ação ou efeito de seguir; seguimento” (Cf. HOUAISS, 2001).

<sup>165</sup> “apesar dos arrastados de asa daquela **moçada** e sobretudo do Nadico” (p.137); “(...)Maria Altina fez um fachadão entre a **moçada**; mas de todos ela tomou-se de camote com um tal André”(p.140); “Havia um que era barão e comandava um regimento, que era mesmo uma flor; tudo **moçada** parelha e guapa”(p.171);

<sup>166</sup> “Por que não disse antes, **senhor** ?” (In: *Chasque do Imperador*) ; “Obrigado! Não **senhor**, respondi, não é doença; é que sucedeu-me uma desgraça: perdi uma dinheirama do meu patrão...” (In: *Trezentas onças*); “A rapariga tinha-lhe quase tanto medo como raiva. Uma vez ele pediu-lhe uma muda da roseira, e ela, sem negar, para não fazer desfeita, disse-lhe que tirasse o que quisesse. — Mas eu quero é dada pela senhora!...— Ah! não!...: Tire o **senhor** mesmo, a seu gosto...” (In: *No manantial*).

como possibilidade de tradução do pronome espanhol “usted”. Note-se que, inúmeras vezes, no texto, temos a marcação da segunda pessoa do singular (tu) ou, então, a utilização do *voseo* (emprego do pronome *vos*, realizando uma conjugação que mescla as desinências verbais da 2ª pessoa do singular e do plural, eliminando a ditongação que costuma marcar a primeira sílaba do verbo conjugado na 2ª pessoa do singular) – o que marca certa informalidade, típica da oralidade. Logo, a inserção do pronome “usted” é empregada de forma proposital por Borges, a fim de chamar a atenção do leitor para a mescla de linguagem (ora empregando termos cultos, ora termos coloquiais) que o narrador de seu conto apresenta quando do contar. O traço semântico gerado pelo pronome “usted”, no contexto da narrativa em questão, não poderia ser obtido através do emprego de seu equivalente literal em língua portuguesa (você) e, tampouco, através da solução dada pelas traduções da Editora Globo.

19. Enquanto as edições da Globo optaram por traduzir literalmente “siverguenza” por “desavergonhado”, a solução proposta por Campos (1988), ao empregar o adjetivo “assanhada” (“luz assanhada da lanterna”, p.113) nos pareceu pertinente, pois que nesse vocábulo encontramos uma carga semântica muito mais coerente com a do adjetivo empregado no texto-fonte e, principalmente, com o contexto no qual o mesmo é utilizado. O fato de mencionar que o galpão de baile podia ser visto à distância, devido à luz “assanhada” do lampião, sugere à mente do leitor um pouco da atmosfera efusiva do ambiente – o qual não é descrito em detalhes, mas revela-se através de pequenos elementos, tal como esse simples adjetivo empregado que tanta capacidade tem de transportar mentalmente seu leitor para o espaço e o tempo em que os fatos ocorrem. Note-se que o adjetivo “desavergonhado” (empregado nas traduções de 1975 e 2001) denota descaramento, indignidade e impudícia (conforme mostram os dicionários de língua portuguesa), enquanto “assanhado” costuma ser empregado informalmente, no Brasil, denotando animação, agitação e excitação – características que parecem ser mais conformes ao local sugerido pela narrativa.

20. A opção de traduzirmos “barullo” por “entrevero” deve-se ao fato de que o substantivo espanhol refere-se a algazarra e tumulto, sentidos que se perdem com as traduções para o mercado editorial brasileiro, as quais parecem ter traduzido o termo influenciadas pela quase homografia do mesmo com relação ao substantivo da língua portuguesa “barulho”.

Campos (1988) opta por “alvorço” como alternativa de tradução – escolha adequada e plausível com o universo narrado. No entanto, como nossa proposta, aqui, é traduzir o texto borgeano por meio de uma aproximação ao universo simoniano, obedecendo à lei da compensação, optamos por incluir um termo mais marcadamente coloquial e com traços de oralidade, valendo-nos, assim, do substantivo “entrevero” – termo dicionarizado e cuja acepção refere-se à mistura de coisas ou pessoas, desordem, confusão e disputas; coerente, portanto, com tudo que se passa no salão da Júlia<sup>167</sup>.

21. Aqui nos deparamos com um equívoco de interpretação por parte das traduções já existentes. Tanto as duas edições analisadas, publicadas pela Editora Globo quanto a tradução proposta por Campos (1988) interpretam o referente “La Julia” como se tratando de uma pessoa que tem por nome *Julia*. Na tradução de 1975, temos o seguinte sintagma: “Julia, embora fosse de *condição* humilde, era *consciente* e formal (...)” (p. 46). Em 2001, “Júlia, embora de *cor* humilde, era *consciente* e formal (...)” (p. 78) e em Campos (1988, p.113) “A Júlia, embora de humilde *cor*, era de *fino trato* (...)”. Nos três textos fica evidente para o leitor que o sujeito da oração é Júlia, a qual tem como características: possuir uma cor humilde (o que pode causar estranhamento ao leitor, afinal o que equivaleria a uma cor humilde?), ou uma condição humilde (pobreza, provavelmente); ser uma pessoa consciente (embora não saibamos do quê), formal ou de fino trato (delicada, educada). No entanto, a narrativa borgeana refere-se ao salão (La Julia) e não a uma pessoa específica. A confusão talvez tenha sido provocada pelo substantivo espanhol “color”, o qual pode, dentre as suas acepções, ser utilizado como forma figurativa para designar determina aparência, determinado caráter particular ou figurado. Assim sendo, optamos por deixar isso claro ao leitor brasileiro empregando o substantivo “aspecto” e retomando o referente (salão) na oração: “A Júlia, ainda que de *aspecto* humilde, era *um dos salões* mais sérios e formais”.

<sup>167</sup> Vejam-se os exemplos retirados do livro *Contos Gauchescos*, de Simões Lopes Neto, nos quais encontramos o referido substantivo: “Tendo farra estão eles como querem... E enquanto estiverem descuidados, eu caio-lhes em cima com a nossa gente. Agora... quando fechar o **entrevero** só quero que tu te botes ao comandante... e que lhe passes os maneadores... quero-o amarrado...; entendes?(...)” (In: *Os Cabelos da China*); “E foi mesmo no meio da carga, entre gritos, juras, palavrões, tiros, pontações de espadas e coriscos de lanças, pechadas de cavalos, foi nesse berzabum do **entrevero** que o Costinha industriou o chiru (...)” (In: *Melancia – Coco Verde*); “Um dia, dezembro, sol de rachar, com trovoadas armadas, andara o guri ninhando numas restingas que havia sobre o fundo da roça, por detrás das casas. O chapéu estava já abarrotado de ovos de tico-tico, de alma-de-gato, de corruíras, canarinhos, sabiás...; era um **entrevero** bonito de cores e feitios diferentes.” (In: *Penar de velho*).

22. A confusão ocorrida com o substantivo espanhol “color” também parece ter ocorrido quando da interpretação do adjetivo “conciente”, o qual recebeu uma tradução literal para as edições em língua portuguesa brasileira – e, provavelmente, esse adjetivo também tenha sido a causa da confusão, por parte dos tradutores, quando da identificação do sujeito do período em questão (conforme discutimos na nota de tradução 21), sendo exclusivamente associado a uma característica humana. No entanto, em se tratando de um salão de baile, estamos, obviamente, nos deparando com a acepção de algo que é “tratado ou executado com conhecimento crítico, cuidado, honestidade; responsável, sério”(Cf. HOUAISS, 2001). Daí, portanto, nossa opção por “sério” ao invés do homógrafo “consciente”.

23. Um dos maiores problemas para a tradução desse conto para o português ocorre, justamente, quando nos deparamos com o nome “Lujanera”. Nenhuma das traduções aqui comentadas o traduzem – o que é extremamente pertinente, pois não teríamos um equivalente em português. Contudo, esse nome carrega consigo uma imensa carga semântica para o leitor do sistema literário argentino e que se perde totalmente quando inserido no sistema literário brasileiro. Se o tradutor pudesse utilizar o recurso de notas de rodapé para fornecer as devidas explicações ao leitor, simplesmente manter-se-ia o nome tal qual no texto-fonte, explicando todos os seus desdobramentos semânticos à margem do texto. Sabemos, porém, da exigência da editora argentina Emecé acerca de que as traduções realizadas no Brasil não se valessem de tal recurso, deixando ao encargo do tradutor brasileiro encontrar estratégias de tradução que compensassem, no corpo do próprio texto, as resistências da língua a ser traduzida. O que constatamos é que as traduções brasileiras (tanto as da Editora Globo quanto a tradução proposta na pesquisa de Vera Mascarenhas de Campos) tratam “Lujanera” como se fosse um simples nome próprio, quando, na verdade, as coisas não são tão simples assim. Primeiramente, Lujanera não é um nome próprio e sim uma espécie de gentílico vulgar que designa a mulher oriunda da cidade de Luján, situada na província de Buenos Aires. Essa localidade teve sua história marcada pela tradição *criolla*, isto é, por uma economia que se desenvolveu quase que exclusivamente no bojo das estâncias de gado. A designação “La Lujanera” ainda é utilizada entre a população argentina quando a mesma refere-se à Nossa Senhora de Luján (espécie de Nossa Senhora de Aparecida, no Brasil), padroeira do país. Em uma terceira acepção, “La Lujanera” também foi expressão utilizada entre os *gauchos* argentinos, quando dos jogos de baralho, designando uma carta específica que

simbolizava a perda do jogo por aquele que tivesse o azar de retirá-la no decorrer da partida – carta de azar, portanto – constituindo-se em objeto de trapaça por parte de muitos jogadores, ao ser colocada pelo encarregado do corte (*lo que talla el barajo*) em alguma posição estrategicamente calculada entre as demais cartas do baralho, por exemplo, a fim de que um determinado participante do jogo fosse o “azarado” da vez e perdesse o dinheiro apostado para a carpeta<sup>168</sup>. Qual a intenção de Borges, então, ao escolher esse nome/apelido para a amante de Rosendo Juárez? A resposta a essa pergunta encontramos muito bem elaborada por Marta Spagnuolo (2003), em seu artigo intitulado *Ascasubi, Borges y La Lujanera*:

El nombre “Lujanera” (en sentido llano “mujer oriunda de Luján”) es ya una metáfora en el juego de naipes. Pero en Ascasubi no representa la derrota en el juego concreto sino en el juego tomado como metáfora de la guerra entre unitarios y federales durante el sitio de Montevideo, o de la trabada más tarde entre Buenos Aires y la Confederación, donde la salida de la Lujanera provoca la derrota de soldados y ejércitos. Siempre con mayúscula en Ascasubi, acentuando la prosopopeya, es la Helena criolla capaz de perder al más guapo e incluso, en los versos sobre el sitio, a la Nueva Troya. Pero su destino no lo gobiernan los dioses sino los hombres hábiles. La traslación de la metáfora al cuento de Borges es evidente: la Lujanera es la mujer fatídica, la mujer-carta que le hace perder la suerte a Francisco Real cuando la cree muy segura. [...] Su “salida” es deliberada y tiene por objeto “hacer perder la suerte” al Corralero, ese naipe de otro mazo que se cree tan seguro por haber hecho irse a baraja al Pegador. El motivo: vengarse de este aborrecido nortero que la ha humillado a través de Rosendo, sobre quien no tuvo ascendiente ni habiéndole puesto ella misma el cuchillo en la mano. Su jugada: agujonear con el aditamento de los celos a alguno de los presentes –ya caldeados por la humillación infligida al barrio de Santa Rita–, a aquel que más la codicie, hasta que, “colorao de vergüenza”, resuelva matar a Francisco Real. Por eso, conseguido su propósito, encubre al matador y duerme con él esa noche. Y, lo más importante, queda claro que mintió sobre el presunto duelo. La puñalada, aunque asestada de frente, fue traperera. De haber muerto al Corralero en buena ley, el vengador habría pasado a ser el nuevo hombre de la Lujanera. “Porque la Lujanera era cosa seria” –él mismo lo reconoce–; si el forastero se había podido aviar de semejante mujer “para esa noche”, sería “para esa y para muchas...y tal vez para todas.” En cambio con él duerme una sola noche. Y no porque haya demostrado ser “un hombre” que la merezca, sino para pagarle la deuda con lo que sabe que él más desea, tal como quien paga a un asesino a sueldo el trabajo encargado. Sobre este asunto al menos, habrá que crearle años más tarde a Rosendo Juárez. Aunque la parte de su “Historia” donde

---

<sup>168</sup> O primeiro escritor argentino a registrar a expressão *Lujanera* relacionada ao jogo de cartas foi Hilario Ascasubi (1807 – 1875), autor de redondilhas e narrativas, dentre as quais destacam-se *El gaucho Jacino Cielo* (1843) e *Paulino Lucero* (1846). Jorge Luis Borges dedica alguns poemas ao escritor, bem como o refere em alguns ensaios e reconhece a sua influência em sua autobiografia (veja-se BORGES, Jorge Luis. *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.).



se autojustifica resulte dudosa, dirá la verdad cuando le cuente a Borges que esa misma noche al Corralero “lo mataron a traición”.<sup>169</sup>

Percebemos, dessa forma, que, embora o nome em questão possua sentidos ambíguos – mero gentílico, referência a uma santa católica e, por fim, uma carta que tem o poder de decidir um jogo –, é nesse último sentido que Borges o emprega. Nada mais coerente em se tratando de um autor que vê a literatura também como um jogo. Entretanto, a questão ainda não está resolvida, pois embora saibamos em que sentido “Lujanera” está sendo empregado no texto, não encontramos na língua portuguesa o seu equivalente. Resta-nos, então, recorrer novamente à expansão lingüística (veja-se nota de rodapé 21), agregando ao nome um epíteto capaz de fornecer ao leitor uma idéia, pelo menos aproximada, do caráter e da representatividade dessa personagem. Por isso, em vez de traduzir literalmente “A Lujanera”, optou-se pela locução “A bisca da Lujanera”, dado que o adjetivo “bisca”, além de estar associado ao universo do jogo de cartas<sup>170</sup>, também serve para designar pessoas dissimuladas e de mau caráter, bem como prostitutas. É fácil percebermos que esses três traços semânticos estão presentes na personagem da Lujanera: ela é a mulher-carta que muda de mãos conforme a situação porque consciente do seu poder de manipular o sexo oposto; é a mulher dissimulada que encoberta a real circunstância em que ocorrera um assassinato, bem como o seu quociente de participação no mesmo; e, por fim, é a mulher prostituta que, embora não venda seu corpo por dinheiro, oferece-o como pagamento ao homem que aceita assassinar o forasteiro para vingar a vergonha que lhe infligira ao desafiar seu amante, Rosendo, para um duelo e o mesmo não o aceitar.

24. As traduções de 1975 e 2001 omitem-se de traduzir a locução adverbial “com esos ojos”, enquanto Mascarenhas (1988) a traduz como “com aqueles olhos”. No primeiro caso, não se compreende o motivo da omissão, enquanto no segundo muda-se completamente o referente

<sup>169</sup> Ensaio originalmente publicado na revista Variaciones Borges, 16/ 2003, p. 16-78 (The J. L. Borges Center for Studies and Documentation, University of Aarhus, Denmark). Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh26borges.htm>>. Acesso em 21 jul. 2008.

<sup>170</sup> “ substantivo feminino

**1** Rubrica: ludologia.

denominação genérica de diversas modalidades de jogo para duas ou quatro pessoas, em que se usa um baralho de 52 cartas

**1.1** a carta de número sete, quando trunfo, nesses jogos” (Cf. HOUAISS, 2006).

em questão no texto borgeano. Ora, quando o narrador afirma “había que verla en sus días, con esos hojos”, claramente está querendo enfatizar que, embora esteja compartilhando uma história de vida com seu interlocutor, há coisas que não podem ser partilhadas, afinal, foi o narrador quem conheceu a Lujanera pessoalmente, em seus áureos tempos, “com seus próprios olhos” – e é essa experiência que sempre faltará a seu interlocutor. Este terá de fazer dos olhos do narrador os seus próprios olhos, para tentar construir mentalmente as imagens do que lhe é contado. Mas cabe observar que os olhos do narrador referem-se aos “olhos de sua memória”, parafraseando Marcel Proust (1995), e é justamente essa idéia de divagação pelas lembranças do narrador que parece ser reiterada com a afirmação cuja tradução está aqui sendo discutida e a qual optamos por traduzir como “precisava vê-la naquele tempo, com **estes olhos**”; isto é, com os “meus olhos” – de narrador - que a viram. Além disso, o pronome demonstrativo na segunda pessoa reforça o caráter dialógico e os traços de oralidade do texto, marcando uma situação de interlocução.

25. Optamos por traduzir o substantivo espanhol “caña” pelo substantivo português “canha”, embora também se pudesse empregar o seu sinônimo “cana”. A opção deve-se ao fato de que “canha”, além de estar dicionarizado, também conota um aspecto mais coloquial e pode ser encontrado em Simões Lopes Neto<sup>171</sup>.

26. Caso deveras interessante é a tradução realizada do substantivo espanhol “montón” para o português, no caso das traduções já realizadas do conto em questão. As três traduções que aqui estamos analisando traduzem-no por “queixo”: “uma palmada dele no meu queixo” (Globo, 1975, p. 46); “uma palmada sua em meu queixo” (Globo, 2001, p. 78); “uma palmada sua no queixo” (CAMPOS, 1988, p. 113). No entanto, se Borges estivesse referindo-se ao substantivo “queixo”, teria registrado, no lugar de “montón”, “mentón” ou “barbilla”. Haveriam os tradutores pressuposto que o autor cometera um equívoco ao escrever seu texto, trocando a letra “e” pela “o”? Ainda que fosse esse o caso, como o saber? Até que ponto é permitida a liberdade de “inferências” de um tradutor? Indagações a parte, os dados lexicográficos fornecidos pelos dicionários de fala argentina ou de lunfardo não registram ocorrência alguma de o vocábulo

---

<sup>171</sup> “O que ele queria era gente, peonada, andantes, vagabundos, carreteiros, para poder vender **canha** e comida e doces;” (In: *Jogo do Osso*, p. 212); “(...) levavam baeta, que vinha da Baía, e algum porção de **canha**” (In: *Contrabandista*, p. 208).

“montón”<sup>172</sup> já haver sido empregado como sinônimo de “mentón” (isto é, “queixo” em português). O termo “montón” é registrado pelos dicionários de língua espanhola culta como expressão figurativa para expressar um número ou uma quantidade grande de coisas<sup>173</sup>; teria como seu equivalente em língua portuguesa o substantivo “montão”, cuja acepção remete-nos, justamente, a “grande quantidade de pessoas ou coisas (concretas ou abstratas); acúmulo, amontoamento” (Cf. HOUAISS, 2001) – justificando, assim, nossa opção por traduzir o termo como “multidão”.

27. Seguindo o preceito haroldiano da compensação (cf. nota de tradução 4, neste capítulo), em vez de traduzirmos literalmente a expressão “me tocó una compañera” por sintagmas como “arrumei uma parceira” (Globo, 1975, p. 46; 2001, p.79) ou “a mim, coube uma parceira[...]” (CAMPOS, 1988, p.113), optamos pelo emprego do verbo “arreglar” – que é dicionarizado não apenas em compêndios de expressões regionais, tendo sido incorporado ao português por meio de sua transposição da língua espanhola –, a fim de procurar compensar a marca da oralidade expressa em palavras nas quais se suprimem vogais, no texto borgeano. Essas supressões não ocorrem na fala brasileira e, portanto, não temos como respeitá-las ao traduzir. O verbo “arreglar” e suas derivações são característicos do Rio Grande do Sul, tendo sido utilizado também por Simões Lopes Neto.

28. As traduções existentes para o conto em questão traduzem o verbo “arriava”, presente no texto-fonte, como “estimulava” (Globo, 1975 e 2001) ou “arrastava” (CAMPOS, 1988). A primeira opção reflete um provável equívoco de interpretação, no qual o tradutor, provavelmente, tenha confundido os verbos “arrear” (3<sup>a</sup> p.s.: *arreava*) e “arriar” (3<sup>a</sup> p.s.: *arriava*). Em se tratando do primeiro, caberia a tradução “estimulava”, mas esse não é o verbo em questão no texto borgeano, e sim o segundo, que significa “baixar”, “descer”, “derrubar” [uma bandeira ou uma vela]. Ou seja, trata-se claramente de um emprego metafórico do termo no sentido de que o tango estafava a todos, “derrubando-os”, e, portanto, na tradução aqui proposta, optamos por

---

<sup>172</sup> Segundo o *Diccionario del Lunfardo* (2002, p. 329), o termo equivale a “mucho”. “También expresa la reunión de cualidades que exaltan a una persona o cosa. *Mi amigo es un montón*. (...) Aplicase con el significado de muy bien, muy bueno, excelente, etc. *¡Estuviste un montón, Daniel!* (...). Es voz relativamente nueva”. Já o *Diccionario del habla de los argentinos* (2003, p. 406) registra o termo como “Ser alguien físicamente muy atractivo”.

<sup>173</sup> Veja-se a entrada do termo no dicionário *Señas*, p. 406.

aproveitar o fato de esse mesmo verbo existir em língua portuguesa – arriar<sup>174</sup> – e com igual carga semântica.

29. Nas traduções existentes, encontramos o sintagma “chalina de un color como bayo” tendo como equivalentes: “manta amarela”(Globo, 1975, p.46); “manta branco-amarelada” (Globo, 2001, p.79) e “manta cor de cavalo baio” (CAMPOS, 1988, p. 114). Primeiramente, na tradução aqui proposta, optamos por não suprimir a carga semântica de imprecisão quanto ao fornecimento da informação acerca da cor da manta usada pelo forasteiro, expressada através do advérbio “como”, o qual, no sintagma em questão, assume o papel de um advérbio comparativo (a manta possuía uma cor como – se fosse – baia; isto é, uma cor parecida com baia, diferentemente da interpretação possibilitada pela afirmação feita sem o uso do advérbio). Preferimos empregar a locução adverbial “como que” (baia) e mantivemos o adjetivo “bayo”, traduzindo-o pelo adjetivo português “baio”. O uso desse adjetivo contribui para a composição do cenário e da personagem da narrativa por parte do leitor, visto que o mesmo costuma ser

---

<sup>174</sup> Cf. Dicionário Houaiss:

“□ verbo

transitivo direto

- 1 abaixar, fazer descer (o que estava no alto, suspenso ou levantado)

Ex.: a. a bandeira

transitivo direto

- 2 fazer pousar (objeto) no chão ou em qualquer superfície plana

Ex.: a. o cesto cheio de compras

transitivo direto

- 3 depor (armas); entregar-se, render-se, abaixando (os apetrechos de guerra)

Ex.: perdida a batalha, os sobreviventes arriaram os armamentos

intransitivo

- 4 cair, desabar ou vergar-se por algum tipo de pressão ou por falta de sustentação

Ex.: a prateleira arriou

intransitivo

- 5 cair ou tombar por perda das energias; ficar exausto, prostrando-se

Ex.: o cavalo arriou no final da reta

intransitivo e pronominal

- 6 cair ou deixar-se cair em repouso, por cansaço, lassidão etc.

Ex.: arriou(-se) na poltrona e lá ficou

intransitivo

- 7 Derivação: sentido figurado.

desistir por perda de ânimo ou cansaço; entregar os pontos

Ex.: ele resiste, não é homem de a.

empregado por pessoas familiarizadas à lida com gado<sup>175</sup>. Há ocorrências do adjetivo em questão em Simões Lopes Neto<sup>176</sup>.

30. A adjetivação espanhola “aindiada” fez com que os tradutores que já se debruçaram sobre esse conto de Borges trouxessem-na para o sistema-alvo simplesmente aportuguesando-a; assim, deparamo-nos com construções tais como “cara de índio” (Globo, 1975, p.46 e 2001, p.79) e “cara [...] indiada” (CAMPOS, 1988, p. 114). Essa última emprega um adjetivo inexistente em língua portuguesa (indiada), já que tal expressão pode ser encontrada apenas enquanto substantivo em nossa língua, assumindo, assim, sentido completamente distinto do pretendido pelo tradutor.<sup>177</sup> Nas três traduções existentes ocorre uma restrição da carga semântica presente no adjetivo do texto-fonte; isto é, associa-se o adjetivo à qualidade de apresentar traços indígenas. Essa é realmente a definição do adjetivo, fornecida por dicionários de língua espanhola, porém é preciso também considerarmos que o termo geralmente acaba nos remetendo a outras expressões – mais amplas do que a caracterização indígena –, tais como “chino(a)” (pessoa do povo, com traços indígenas, mestiça) e “mestizo(a)”<sup>178</sup>. Por isso, optamos por traduzir o adjetivo espanhol “aindiado” por “acabocado”, haja vista que o mesmo designa aquele que tem origem, feição, cor ou modos de caboclo<sup>179</sup> – sendo este o mestiço de indígena e

<sup>175</sup> Cf. Dicionário *Houaiss*, baio encontra as seguintes acepções:

“1 que tem a cor castanha ou amarelo-torrado

Ex.: égua b.

2 diz-se dessa cor

Ex.: égua de cor b.

(...)

□ substantivo masculino

4 gado eqüino de pelagem baia”

<sup>176</sup> “Um se chamava Dourado, era **baio** (...)” (In: *Boi velho*, p. 159).

<sup>177</sup> O português brasileiro registra o léxico “indiada” apenas enquanto substantivo de emprego, no sentido de “grupo de índios; indiaria” ou, por extensão de sentido, no estado do Rio Grande do Sul, como “gauchada” ou “grupo de pessoas” (Cf. HOUAISS, 2001).

<sup>178</sup> Veja-se a esse respeito, os dados disponíveis no sítio eletrônico do grupo de Ciências da Linguagem da Universidade de Madrid:

<Madridhttp://www.diccionariosdigitales.net/diccionario%20de%20panhispanismos%20de%20las%20americas/diccionario%20de%20americanismos%20-%20chinaste-chirga.htm>. Acesso em 30 dez. 2008.

<sup>179</sup> Cf. Dicionário *Houaiss* (2001), caboclo define-se, entre outras, da seguinte maneira:

“Regionalismo: Brasil.

1 **Diacronismo: antigo.**

selvagem brasileiro que tinha contato com os colonizadores

2 indivíduo nascido de índia e branco (ou vice-versa), fisicamente caracterizado por ter pele morena ou acobreada e cabelos negros e lisos

3 (...)

4 qualquer mestiço de índio; tapuío

branco. Essa opção deve-se, principalmente, não ao fato de discordar com a escolha feita por duas das traduções analisadas, as quais propuseram a tradução do adjetivo “aindiada” pela locução adjetiva “de índio”, mas, sim, à intenção de respeitar a aliteração existente no texto-fonte (“[...] era **aindiada**, **esquinada**”), que marca o estilo da fala empregada, apresentando uma sonoridade que, ao nosso ver, também precisa ser traduzida, na medida do possível, pois caracteriza um ritmo presente na fala, quando do emprego da linguagem dialogada.

31. Provavelmente, trata-se, aqui, de um arcaísmo espanhol, assim como o é em língua portuguesa, originado do particípio do verbo “esquinar”. Nesse sentido, optamos por traduzir o termo “esquinado” por seu equivalente gráfico e semântico da língua portuguesa – *esquinado* – designando, assim, um rosto anguloso, com ossos salientes<sup>180</sup>. No entanto cabe ressaltar que os dicionários de língua espanhola registram o termo como tendo por significado preferencial a adjetivação de uma pessoa mal-intencionada, mal-humorada, de difícil trato. Isso nos coloca em dúvida quanto a qual dos sentidos privilegiarmos na tradução, pois não encontramos um equivalente em língua portuguesa que abarque os dois. Como pode o tradutor resolver a ambigüidade presente no texto-fonte e que não lhe permite decidir, pela análise do contexto, qual dos sentidos priorizar? Considerando o modo como Francisco Real nos é apresentado pelo narrador, poder-se-ia inferir que as duas acepções do termo “esquinado”, em língua espanhola, são perfeitamente possíveis e não excludentes. Não podendo nos valer do recurso da nota de rodapé, poderíamos ter optado por acrescentar ao adjetivo português “esquinado” o sentido que lhe falta, se contraposto ao mesmo adjetivo espanhol; assim, já que o sintagma está descrevendo características atribuídas ao rosto do personagem (“la cara recuerdo que era *aindiada*, *esquinada*”), seria possível empregar a locução adverbial “(cara) de poucos amigos”, a qual poderia ser incorporada de modo a respeitar o paralelismo sintático do sintagma em questão (“A cara, lembro que era *acaboclada*, *esquinada*, de poucos amigos”). Entretanto, a fim de respeitar o ritmo do período em questão e o efeito que o mesmo visava a produzir, em língua espanhola, decidimos sacrificar uma das propriedades do termo, porque, como diz Umberto Eco (2007, p.96) “explicitando-se todas, corre-se o risco de fornecer uma definição de dicionário, perdendo-se o ritmo” e, já que o narrador se serve do período em questão para descrever o rosto de Francisco

---

5 indivíduo (esp. habitante do sertão) com ascendência de índio e branco e com físico e os modos desconfiados, retraídos

<sup>180</sup> Cf. entrada de “esquinado” no dicionário *Houaiss*.

Real, começando por identificar nele seus traços tapuios, o adjetivo português “esquinado” vem de encontro às características físicas esperadas de tal ascendência.

32. As traduções existentes para o conto em questão traduzem “atropellada”<sup>181</sup> como “precipitação ou “entusiasmo”. Todavia, por tratar-se de uma expressão coloquial, optamos pelo emprego do substantivo “agachada”, o qual, além de apresentar carga semântica semelhante a do substantivo empregado no texto-fonte – ataque repentino, investida, arremetida –, também conserva o tom informal da interlocução, o traço de oralidade, contribuindo, por conseguinte, para a composição da imagem do narrador na tela mental do leitor. Ademais, ressalte-se que Simões Lopes Neto também emprega a expressão em alguns de seus contos<sup>182</sup>.

33. “Me dejó agachado detrás” aparece traduzido como “deixou-me agachado atrás” (Globo, 1975, p.47), “deixou-me escondido atrás” (Globo, 2001, p. 79), ou, ainda, como “fiquei agachado lá atrás” (CAMPOS, 1988, p. 114) – resultado de uma tradução literal do adjetivo espanhol “agachado”, cuja significação, no âmbito do espanhol culto, seria uma derivação do verbo “agachar” que significa, em português, “abaixar” ou “agachar”; por extensão, chega-se a “agachado” em dois textos do sistema-alvo (1975 e 1988). Trata-se, entretanto, de um lunfardismo utilizado por Borges, uma derivação do sentido primeiro, dicionarizado, que o transforma em metáfora para representar alguém que fora humilhado, subjugado, posto em posição de inferioridade<sup>183</sup>. Assim, convém que seja traduzido por meio de uma expressão do sistema receptor que provoque efeito semelhante no leitor; isto é, que marque o caráter

<sup>181</sup> **Atropellada.** 1. p. Acontecimento, ataque. Embestida física o verbal de una persona contra outra. *Se me vino encima, de atropellada, acusándome a los gritos.* // En un duelo a cuchillo, atacar decididamente al rival, buscando definir el lance. *El negro me atropelló como a quererme comer.* (...) // Acción de enfrentar resueltamente a alguien para hacerle un pedido o un reclamo. *Los obreros, de atropellada, encararon al capataz.* (In: ESPÍNDOLA, op. cit, p. 43).

<sup>182</sup> “O imperador gabou muito a força, e aí no mais o barão já lhe largou esta **agachada**: - Que vossa majestade está pensando?... Tudo isto é indiada coronilha, criada a apôjo, churrasco e mate amargo... Não é como essa cuscada lá da Corte, que só bebe água e lambe a ... barriga!(...)” (In: *Chasque do Imperador*, p. 171).

<sup>183</sup> “**Agachado/da.** 1. p. Sumiso, obsecuente, chupamedias, servil.” (Cf. ESPÍNDOLA, 2002, p. 21)

circunstancial do termo. Optamos, então, pelo emprego do adjetivo “abichornado”<sup>184</sup>, também registrado em Simões Lopes Neto<sup>185</sup>, de carga semântica aproximada à do texto-fonte e que, embora seja mais conhecida na Região Sul do Brasil, se encontra nacionalmente dicionarizada.

34. Novamente, deparamo-nos com um caso em que a tradução é feita literalmente, traduzindo-se a expressão “Siguió, siempre más alto que cualquiera (...)” como “Continuou, sempre mais alto do que qualquer um” (Globo, 1975, p. 47; 2001, p. 79) ou, então, “Seguia, sempre mais alto que qualquer (...)” (CAMPOS, 1988, p. 114) – dando-nos a impressão de que o narrador está falando do quanto Francisco Real possuía mais altura (relativa a tamanho) do que qualquer outro presente no salão. Porém, trata-se, novamente, de uma derivação de sentido, ocorrida na língua espanhola, que permite interpretar esse advérbio também como sinônimo de altivez. Na tradução aqui proposta, optamos por empregar o advérbio português “altivo”, na acepção daquele sujeito que se encontra dominado pela arrogância, pela soberba; que é intolerante, presunçoso (veja-se HOUAISS, 2001).

35. A expressão “y jué venirse ya todos al humo” é vertida para o português brasileiro como “e vi que caíram todos em cima dele” (Globo, 1975, p. 47), “e os ânimos se exaltaram” (Globo, 2001, p. 80), ou “e todos lhe caíram na pele”(CAMPOS, 1988, p. 114). Todavia, como a expressão “venirse al humo” – cujas acepções podem ser de “abalanzarse decididamente contra alguien para atacarlo” (cf. ESPINDOLA, p.266), “enfrentar rápida y directamente a una persona” (cf. *Diccionario del habla de los argentinos*, p.347) – não se encontra registrada em dicionários de língua espanhola, mas sim naqueles dedicados à fala argentina ou ao registro de expressões lunfardas, optamos, na tradução, por nos afastar um pouco do sentido da letra e nos aproximarmos do efeito que o texto-fonte poderia produzir, tentando

---

<sup>184</sup> Cf. Dicionário Houaiss:

“□ **adjetivo**

**Regionalismo: Sul do Brasil.**

que se abichornou

1 que se tornou abafado, sufocante; abochornado

2 que se tornou abatido, desanimado

3 que se vexou ou envergonhou

4 que se acovardou ou intimidou”

<sup>185</sup> “ O arranchamento farto e alegre foi desaparecendo... o feitio da mão da gente foi-se gastando, tudo foi mingando; as carquejas e as embiras invadiram; o gravatá lastrou; só o umbu foi guapeando, mas **abichornado**, como viúvo que se deu bem em casado...; foi ficando tapera... a tapera... que é sempre um lugar tristonho onde parece que a gente vê gente que nunca viu (...).” (In: *No manantial*, p. 150).



compensar, através do emprego de uma expressão informal, a marca no âmbito fonético – que também caracteriza a personagem que narra –, mas que não pode ser reproduzida em português, como no caso da substituição da letra “f” pela letras “j” no verbo “jué”. Optamos, assim, pelo emprego da expressão “fechou o salseiro”, utilizada por Simões Lopes Neto<sup>186</sup> e que tem a acepção de “briga”, “conflito”, estando, também, nacionalmente dicionarizada<sup>187</sup> e não limitada a dicionários regionalistas.

36. Aqui, optamos por conservar a redundância presente no sintagma do texto-fonte “cachetadas a mano abierta”, uma vez que o substantivo “cachetada”, por si só, já explicita um golpe dado no rosto com a mão aberta. Justifica-se, desse modo, o emprego de “bofetada” (substantivo da língua portuguesa cuja acepção é a de “tapa no rosto aplicado com a mão aberta”) acrescido do tautologismo “à mão aberta”. Uma outra possibilidade seria empregar o substantivo “tapa”, em vez de “bofetada”, mas não o fizemos pelo fato de o segundo apresentar a mesma desinência do substantivo empregado no texto-fonte (-ada).

37. “Chamuchina<sup>188</sup> pifiadora<sup>189</sup>” recebe como traduções no mercado editorial brasileiro “populaça estúpida” (Globo, 1975, p. 47), “ralé estúpida” e “pífia sarandalha” (CAMPOS, 1988, p. 114). Visto que os termos que integram a referida expressão do texto-fonte somente encontram referência em dicionários de lunfardo ou de língua falada, procuramos conservar a sua circunstancialidade empregando termos que, apesar de registrados em dicionários de escopo nacional, soem mais coloquiais ao leitor. Novamente foi possível nos aproximarmos

---

<sup>186</sup> “**Fechou o salseiro.** O Nadico mandou a adaga e atravessou a pelanca do pescoço do negro (...); o major tocou-lhe fogo de pistola (...)” (In: *O Negro Bonifácio*, p. 135); “O ilhéu, do outro lado da mesa sampou-lhe com uma botija de bebida, que acertou bem entre o queixo e o ouvido do chiru... **Fechou o salseiro**, nem se sabia bem com quem” (In: *Melancia – coco verde*, p. 197).

<sup>187</sup> Na entrada do substantivo “salseiro”, o dicionário Houaiss registra como significado do mesmo, entre outros: “**2 Regionalismo: Brasil.** conflito, briga, desordem, escândalo”.

<sup>188</sup> “Gente de condición humilde” (cf. *Diccionario del habla de los argentinos*, 2003, p. 203); “populacho” (cf. ESPINDOLA, 2005, p. 117)

<sup>189</sup> “Persona que pífia”; “**Pífia.** [...] Broma, burla” (ESPINDOLA, 2005, p. 389).

de Simões Lopes Neto para propormos como alternativa de tradução a expressão “povaréu<sup>190</sup> ordinário”<sup>191</sup>. O primeiro termo equivale a “ralé”, e o segundo, a “mediocre”, “vulgar”, “reles”, “grosseiro”.

38. O adjetivo “bolacero”, empregado por Borges, trata-se de um lunfardismo cuja acepção está em designar alguém como mentiroso, farsante, que gosta de dizer disparates ou coisas insensatas<sup>192</sup>. Novamente o tradutor depara-se com uma expressão de emprego circunstancial, a qual foi traduzida no Brasil como: “andam por aí uns *boateiros*” (Globo, 1975, p. 47 e 2001, p.80); e “corre por aí um *falaço* que[...]” (CAMPOS, p. 114). Embora estejamos de acordo com a opção feita nas traduções de 1975 e 2001, a qual respeita a carga semântica do adjetivo empregado no texto-fonte, optamos por respeitar, também, o efeito pejorativo aí presente empregando o adjetivo “candongueiro”, que possui como uma de suas acepções a designação daquele que arma intrigas, que é mexeriqueiro (Cf. HOUAISS, 2001). Esse adjetivo pode ser encontrado nos contos de Simões Lopes Neto<sup>193</sup> como qualidade do animal que é manhoso, que foge com a cabeça quando se lhe quer pôr freio ou bucal, estendendo-se, como termo figurativo, às pessoas consideradas manhosas, arteiras, esquivas. No entanto, como tal sentido encontra-se circunscrito apenas ao estado do Rio Grande do Sul, sendo no restante do Brasil compreendido no sentido de “mexeriqueiro”, pareceu-nos adequado o emprego de “candongueiro”, uma vez que estamos primando pela utilização de expressões que, embora marquem a oralidade, sejam passíveis de compreensão em todo território nacional – ainda que para isso seja necessário o uso de um dicionário. O referido adjetivo parece contemplar tanto a tradução da carga semântica quanto o efeito de coloquialismo suscitado pelo emprego de “bolacero” no texto-fonte.

---

<sup>190</sup> Cf. Dicionário Houaiss:

“substantivo masculino

1 Uso: pejorativo.

a camada mais baixa da sociedade; ralé

2 m.q. *povão* ('grande quantidade')

<sup>191</sup> “Estava tudo na estica, sim senhor: fardas novas, bairas de espada, alumando; regingotes verdes ou azuis com botões amarelos, padres com as suas bairas saidinhas; um estado! E famílias, muita moçada fuchuda, **povaréus**, e até uma música” (In: *Duelo de Farrapos*, p. 219).

<sup>192</sup> Veja-se a entrada em Athos Espíndola, 2008, p. 68.

<sup>193</sup> “A Tudiha era a chinoca mais **candongueira** que havia por aqueles pagos. Um cajetilha da cidade duma vez que a viu botou-lhe uns versos mui lindos [...]. E o sujeito quis retouçar, porém ela negou-lhe o estribo[...]” (In: *O negro Bonifácio*, p. 131).

39. O substantivo espanhol “andurrial” (*andurrialies* – pl.) encontra-se amplamente dicionarizado enquanto vocábulo pertencente ao espanhol culto, não marcando nenhum traço de especificidade espaço-temporal, e possui seu equivalente gráfico e semântico em língua portuguesa – “andurrial” (*andurriais* – pl.) – definindo um lugar afastado, geralmente ermo e de difícil acesso (cf. HOUAISS, 2001).

40. As traduções já existentes para o conto borgeano em questão traduzem a locução “[mentas] de malo” como: “[fama] de ter coragem” (Globo, 1975, p. 47) “[fama] de ser durão” (Globo, 2001, p. 80) e “[tem fumaças de] ter pêlos nas ventas” (CAMPOS, 1988, p. 115). Todavia, optamos por uma aproximação ao universo simoniano, pois em vez de traduzirmos a locução “[mentas] de malo” simplesmente por aquilo que seria seu equivalente literal, “[fama] de malvado”, empregou-se o adjetivo português “maleva”<sup>194</sup> ([fama] de maleva), o qual possibilitou respeitar a sintaxe do texto-fonte, a sua carga semântica, bem como compensar alguns efeitos estilísticos, nele constantes, que não foram possíveis de ser recriados no contexto-receptor.<sup>195</sup>

41. A locução adjetiva “de vista”, presente no texto-fonte, encontra como tradução para o português “de boa vista”(Globo, 1975, p. 47) e “de olho vivo” (CAMPOS, 1988, p. 115), sendo que a edição de 2001 simplesmente isenta-se de traduzi-la, suprimindo-a. É evidente o equívoco semântico que a primeira delas comete, talvez por não encontrarmos essa locução dicionarizada em âmbito do espanhol culto, sendo desnecessário nos estendermos em comentá-la. Já a proposta trazida pela segunda, respeita a sintaxe e a carga semântica da locução matriz. Contudo, por tratar-se de expressão novamente circunstancial – dado o fato de não a encontrarmos dicionarizada – transformamos a locução em simples adjetivo e preferimos empregar um que, além de ter igual carga semântica, também trouxesse consigo o traço da

<sup>194</sup> Cf. Dicionário Houaiss, “malevo” encontra as seguintes acepções:

“□ **adjetivo e substantivo masculino**

**Regionalismo: Rio Grande do Sul. Uso: informal.**

1 que ou aquele que é malévolo, mal-intencionado; mau  
2 que ou aquele que é rancoroso, irritadiço; irascível  
3 que ou o que é indócil, que corcoveia gratuitamente (diz-se de cavalgada)  
4 que ou aquele que pratica atividades criminosas; malfeitor, bandido”.

<sup>195</sup> Veja-se o exemplo da ocorrência desse adjetivo em Simões Lopes Neto: “Se o negro era **maleva**? Cruz! Era um condenado![...]” (In: *O negro Bonifácio*, p.131).

oralidade. Simões Lopes Neto, mais uma vez, fornece-nos uma alternativa – o adjetivo “vivaracho”<sup>196</sup>, de cunho regional, mas nacionalmente dicionarizado<sup>197</sup>.

42. As traduções existentes vertem o sintagma “se habían ido abriendo” por “foram abrindo caminho”(Globo, 1975, p. 47-48; 2001, p. 80) e “abriram clareira”(CAMPOS, 1988, p. 115). Na proposta aqui apresentada, optamos pelo emprego do sintagma “foram abrindo cancha”, expressão de sentido figurado, cuja acepção é “dar lugar ou passagem, franquear, desimpedir” (Cf. HOUAISS, 2001), mas que deriva do substantivo “cancha” (pista para carreira de cavalos; lugar; local); isto é, a expressão carrega consigo o traço campeiro, condizente com o universo arrabaldeiro do conto borgeano.

43. As edições existentes no mercado brasileiro traduzem o substantivo espanhol “jeta” por “grossos beiços”(Globo, 1975, p. 48); “beiços” (Globo, 2001, p. 81) e “beijaria”, quando a sua definição, dicionarizada em âmbito do espanhol culto, fornece-nos o sentido de “parte inferior de la cabeza, en la que están la boca, la nariz y los ojos” (veja-se dicionário *Señas*, p. 732), ou seja, “cara” (face). O dicionário da Real Academia Española registra, além dessa acepção para o termo, o de “boca saliente por su configuración o por tener los labios muy abultados”<sup>198</sup>, assim justificando a opção dos tradutores precedentes. Porém, cabe observar que tanto no *Diccionario del habla de los argentinos* (2003, p.355), quanto no *Diccionario del Lunfardo* (2005, p. 271), não encontramos essa última acepção<sup>199</sup>, mas sim a primeira, relativa a “cara”, o que nos faz respeitar, na tradução aqui proposta, esse significado, optando por dar a ele um tom mais coloquial, como o pede o adjetivo “jeta”, empregado no texto-fonte. Daí a nossa opção pelo adjetivo português “fuças”<sup>200</sup>.

<sup>196</sup> “Algun mais **vivaracho** botava tenda e vendia mechiflarias ou prendas de ouro... Nalguns trocava-se uns quantos couros por um pão de açúcar, e pipote de cana por qualquer meia dúzia de vacas” (In: *Melancia – coco verde*, p. 191); “Agora, qual dos dois, pra disfarçar dos caramurus o chasque, mandou, em vez dum homem, aquela **vivaracha**, qual dos dois foi, não pude sondar” (In: *Duelo de farrapos*, p. 221).

<sup>197</sup> Cf. Houaiss, “vivaracho” recebe a seguinte definição:

“ **adjetivo e substantivo masculino**

**Regionalismo: Brasil.**

que ou aquele que é muito esperto; sagaz”.

<sup>198</sup>In: *Diccionario de la Real Academia Española*.

Disponível em: <[http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=jeta](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=jeta). Acesso em 02 jan. 2009.

<sup>199</sup> “**jeta. f. vulgar. Enojo, mala cara**”(Diccionario del habla de los argentinos); “**jeta**. 1.p. Cara, semblante, rostro. Del esp. **jeta**: labios gruesos y abultados.// p. ext. Fam. Cara” (ESPÍNDOLA, 2005).

<sup>200</sup> Cf. Dicionário Houaiss: “ **substantivo feminino**

44. As traduções existentes optam por traduzir a locução “hombre apaisanado” por “homem com ar de camponês” (Globo, 1975, p. 48; 2001, p.81) e “homem amatutado” (CAMPOS, 1988, p. 115), sendo que o substantivo espanhol “paisano” define aquele que vive e trabalha no campo. Note-se, todavia, que, ao passo que “paisano” encontra referência na língua espanhola culta, “apaisanado” aparece como um neologismo, não se encontrando dicionarizado nem mesmo em compêndios de lunfardismos ou argentinismos. Daí a liberdade que tomamos em também acrescentar um prefixo inexistente no adjetivo escolhido em língua portuguesa – “campeiro”<sup>201</sup> – transformando-o em “acampeirado”, e respeitando, além da semântica do termo, o seu papel sintático no texto-fonte.

45. “Dentrar a tallar” recebe como traduções, em português, “entrar em ação” (Globo, 1975, p. 48; 2001, p. 81) e “a ponto de atalhar”(CAMPOS, 1988, p. 115). Na tradução aqui proposta, optamos pelo emprego do sintagma “empeçar a talhar<sup>202</sup>”, o qual, além de respeitar a carga semântica do texto-fonte, mantém sua sintaxe, sua sonoridade e seu tom coloquial expresso pela supressão da vogal “a” que compõem o verbo espanhol “adentrar” (visto que o verbo

1 focinho, a parte anterior da cabeça de determinados animais

2 **Uso: pejorativo.**

rosto, cara, fisionomia de alguém (mais us. no pl.)”.

201 Cf. *Dicionário Houaiss*: “**□ adjetivo**

1 relativo ao campo; campestre

**Ex.: frio c.**

2 que vive habitualmente nos campos

**Ex.: indivíduo c.**

**□ adjetivo e substantivo masculino**

3 **Regionalismo: Brasil.**

diz-se de ou indivíduo que trabalha no campo, esp. o que sabe cuidar do gado e monta bem”.

Veja-se exemplos do emprego de “campeiro” em Simões Lopes Neto: “[...] o Mariano e uma das velhas foram para o Triste, para dar um auxílio. Os **campeiros**, como de costume, para os seus serviços, uns de campo, outros lenhar”(In: *No manantial*, p. 143); “[...]Conforme boleava um animal e ele caía, o **campeiro** chegava-se e passava-lhe o ligar em cima do garrão e apertava, acochava, à moda velha [...]” (In: *Correr eguada*, p. 165); “[...] entrou nos homens a sedução de ganhar barato: bastava ser **campeiro** e destorcido” (In: *Contrabandista*, p. 209); “E no meio daquele bolo de **campeiros**, sobre as macegas pisadas, ao lado do touro arquejando e do cavalo gemente, os dois homens se abraçaram e beijaram-se, chamando-se irmãos [...]”(In: *Juca Guerra*”, p. 233).

<sup>202</sup> Cf. *Dicionário Houaiss*, dentre as acepções do verbo “talhar” estão: “**□ verbo**

1 dar ou fazer talho(s) em; cortar, golpear

[...]

6 abrir sulcos em; fender

[...]

12 abrir fenda(s) em ou rachar(-se) [...]”.

“empeçar” constitui um regionalismo na língua portuguesa<sup>203</sup>, embora nacionalmente dicionarizado).

46. A expressão “lo sacaba pisotiando” é empregada na acepção de expulsar [o forasteiro] de forma humilhante, pois o verbo espanhol “pisotear” refere-se ao ato de pisar repetidamente em algo ou alguém, maltratando-o; humilhar; tratar algo ou alguém sem respeito e com violência. As traduções do conto, já existentes em português, optam pelo emprego de “expulsava a pontapés” (Globo, 1975, p. 48; 2001, p. 81) e “punha às carreiras” (CAMPOS, 1988, p. 115), ambas afastando-se da real carga semântica expressa pelo verbo “pisotear”, isto é, “humilhação”, “submissão”. Preferiu-se, então, empregar a locução adverbial “de rédea no chão”, também utilizada por Simões Lopes Neto<sup>204</sup>, e que tem o significado de deixar-se ficar inteiramente manso, fiel, submisso a outrem, vencido (cf. HOLANDA, s./d., p. 377).

47. Embora as traduções existentes respeitem a carga semântica do argentinismo “balaquero”<sup>205</sup>, traduzindo-o como “fanfarrão” (Globo, 1975, p.48; 2001, p.81) ou “bravateiro”(CAMPOS, 1988, p.115), novamente nos deparamos com o emprego de um termo circunstancial, pois Borges, podendo utilizar-se do adjetivo “fanfarrón” – registrado pela norma culta da língua espanhola – não o faz, e opta por empregar o adjetivo “balaquero”, registrado apenas em dicionários específicos – no caso, dicionários de argentinismos.

Procuramos, então, utilizar o princípio da reversibilidade, tanto no plano do conteúdo quanto no plano do estilo; isto é, a possibilidade de que o texto traduzido no sistema-alvo, ao ser vertido novamente para sua língua-fonte, chegue o mais próximo possível do texto “original”. Umberto Eco (2007, p. 77-78) fala de um *continuum* de gradações entre reversibilidades, de modo que seríamos levados a definir como tradução aquela que procura otimizar a

<sup>203</sup> Cf. Dicionário Houaiss, “empeçar” recebe a seguinte designação: “**□verbo**  
Regionalismo: Rio Grande do Sul, Minho, Trás-os-Montes.  
transitivo direto e intransitivo  
iniciar, principiar”.

Simões Lopes Neto utiliza-se desse verbo em: “[...] e todos de mãos postas, todos **empeçaram** um – Salve-Rainha – que foi alteando e subindo no descampado” (In: *No manantial*, p. 150).

<sup>204</sup> “Mas, não senhor, era um homem de carne e osso, igual aos outros... mas como quera... uma cara tão séria... e um jeito ao mesmo tempo tão sereno e tão mandador, que deixava um qualquer **de rédea no chão!**...” (In: *Chasque do Imperador*, p. 170).

<sup>205</sup> O *Diccionario del habla de los argentinos* (2003, p.120), fornece a definição de “balaca” como um substantivo em desuso cuja acepção é de “baladronada”, “fanfarronada”. “Balaquero”, portanto, seria aquele que comete “balaca” (isto é, “fanfarronada”), equivalendo a qualidade de “fanfarrão”.

reversibilidade. Reconhecendo que quanto mais artístico o texto, mais deve ser revisto o critério de otimização da reversibilidade, afirma que um razoável princípio dessa exigiria que os modos de dizer e as frases idiomáticas fossem traduzidos não literalmente, mas escolhendo o equivalente na língua de chegada. Propõe, então, o que chama de critério de otimização prudente, segundo o qual poderíamos afirmar que é ótima a tradução que permite manter como reversíveis o maior número de níveis do texto traduzido e não necessariamente o nível meramente lexical que aparece na manifestação linear.

Sendo assim, optamos por empregar, na tradução aqui proposta, o adjetivo “ganjento”, o qual possui sentido equivalente ao de “fanfarrão” ou “bravateiro”, mas que também reflete a circunstancialidade que diz respeito ao seu emprego; ou seja, trata-se de um adjetivo que, embora nacionalmente dicionarizado, conota a simplicidade e o espaço em que vive aquele que o utiliza, dado o fato de corresponder a uma expressão regional<sup>206</sup>, a qual também aparece em contos simonianos<sup>207</sup>. Valendo-nos do princípio da reversibilidade, se quiséssemos traduzir o adjetivo “ganjento” para o sistema literário argentino, provavelmente encontraríamos em “balaquero” a alternativa mais adequada, afinal,

“o uso de um sinônimo em vez de um outro pode conotar educação e extração social diversas, de modo que [...] atribuir a um personagem um uso de preferência a um outro pode contribuir para desenhar seu perfil intelectual e, portanto, incidiria sobre o sentido global da história contada”. (ECO, 2007, p. 33).

48. O substantivo espanhol “crencha” designa a raia que divide o cabelo em duas partes ou, ainda, cada uma das partes em que o cabelo está dividido<sup>208</sup>. No entanto, as traduções para o português realizam uma tradução literal, haja vista que na língua portuguesa o substantivo “crencha” também pode ser encontrado, porém não com o mesmo sentido; trata-se de um diacronismo antigo do português, cujo significado é “trança de cabelo”. Daí nos depararmos com “cabeleira solta” (Globo, 1975 e 2001) e “trança” (CAMPOS 1988, p. 115). Em nossa proposta

<sup>206</sup> Cf. Dicionário Houaiss, “ganjento” recebe a seguinte definição: “□ adjetivo  
Regionalismo: Brasil. Uso: informal.

cheio de soberba; vaidoso, presumido, enganjento  
Ex.: ele anda todo g. por ter conquistado uma garota

<sup>207</sup> “O chiru ficou todo **ganjento** [...]” (In: *Melancia – coco verde*, p. 139).

<sup>208</sup> Cf. definição do *Diccionario de la Real Academia española*, disponível em <  
<http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta>>. Acesso em 03 jan. 2009.

tradutória empregamos o adjetivo “melena”, por ter entre as suas acepções a de “porção de cabelos, mexa<sup>209</sup> ou madeixa<sup>210</sup>”.

49. As edições existentes no mercado brasileiro traduzem o substantivo espanhol “carreraje”<sup>211</sup> por “homens” (Globo, 1971, p.48; 2001, p. 81) e “carreirame” (CAMPOS, 1988, p. 115), esse último sem registro nos principais dicionários de português brasileiro. Optamos pelo emprego do substantivo “cancheirada”, por derivação do substantivo “cancheiro” (substantivo de uso informal que designa aquele que tem ou revela experiência, segundo dicionário *Houaiss*), o qual mantém a carga semântica do adjetivo empregado no texto-fonte, bem como o traço de informalidade.

50. Optamos por empregar a locução “num repente” como tradução da locução adverbial do texto borgeano “de golpe” para compensar a perda do traço coloquial expresso pelo verbo “filar” (“filó” – 3ª p.s), presente no período anterior do texto, - lunfardismo para o qual não encontramos, no português brasileiro, um verbo que, além de expressar o sentido literal do espanhol, também reproduzisse seu tom de informalidade. Encontramos a locução “num repente” presente em Simões Lopes Neto<sup>212</sup>.

51. O sintagma do texto borgeano “que la llevo dormida” recebeu como traduções para o português brasileiro “que ela já vai dormindo” (Globo, 1975, p. 48; 2001, p.82) e “que esta ninguém tasca” (CAMPOS, 1988, p.116); a primeira, vertendo literalmente o advérbio “dormida”, e a segunda, ao nosso ver, sobrepujando interpretativamente as possibilidades de reescrita que a expressão do texto-fonte possibilita ao tradutor. A expressão empregada no texto borgeano só pôde ser encontrada em um sítio eletrônico dedicado à linguagem do tango<sup>213</sup>, referindo-se ao fato de um homem saber conduzir sua parceira de dança, a qual, por conseguinte, acaba fechando seus olhos enquanto dança porque se deixa levar completamente pelo parceiro.

<sup>209</sup> “porção de cabelos que se destaca do todo da cabeleira por seu posicionamento, forma ou cor”; “madeixa” (cf. Dicionário *Houaiss*, 2001).

<sup>210</sup> “feixe de cabelos da cabeça, encaracolados ou trançados; mecha” (cf. Dicionário *Houaiss*, *op. cit.*).

<sup>211</sup> Não encontramos dicionarizado o substantivo “carreraje”, mas sim “carrero”, cuja definição é: “Canhero. Hombre de experiencia, que las sabe todas [...]” (ESPINDOLA, *op. cit.*, p.109). Por extensão, derivamos “carreraje” de “carrero”; isto é, um grupo de “cancheros” (em português, “cancheiros”, cujo emprego na forma coletiva seria “cancheirada”).

<sup>212</sup> “Ah!... E **num repente** lembrei-me bem de tudo”(In: *Trezentas onças*, p. 126).

<sup>213</sup> Disponível em <<http://www.malena-tango.com/2006/12/18/lenguaje-tanguero-2/>>, acesso em 03 jan. 2009.



Não havendo expressão equivalente em língua portuguesa, fez-se necessário, portanto, tentar parafrasear a carga semântica da expressão do texto-fonte. Sendo a perda inevitável, optou-se por evitar a perda referencial, abrindo-se mão da forma estilística que denotava coloquialismo, e empregou-se, então, o sintagma “que eu a conduzo na dança”.

52. As traduções do conto borgeano em questão, para o português brasileiro, vertem a expressão “la planté de golpe” como “deixei-a de repente”(Globo, 1975, p.49), “larguei-a de repente”(Globo, 2001, p.82) e “a larguei de chofre”(CAMPOS, 1988, p.116), ambas respeitando o sentido da expressão original, eis que “plantar” equivale a dar um corte definitivo naquilo que se está fazendo. Considerando-se o fato de se tratar de um lunfardismo, optamos pela utilização de uma expressão em língua portuguesa que também conotasse informalidade e coloquialismo, empregando, então, o sintagma “a deixei plantada”, o qual apresenta o sentido de “deixar alguém parado em determinado lugar”ou “deixar alguém esperando”. Simões Lopes Neto emprega o verbo “plantar” nessa acepção<sup>214</sup>.

53. O sintagma “como si ni pa recoger changangos serviéramos” recebe como tradução em português “como se não servissemos para guardar porcaria alguma”(Globo, 1975, p.49), “como se a gente não servisse nem para tomar conta das guitarras mais ordinárias”(Globo, 2001, p.82), “como se nem para afanar guitarras prestássemos”(CAMPOS, 1988, p.116). O substantivo “changangos” constitui um lunfardismo utilizado na Argentina a fim de designar, de forma depreciativa, “guitarra” ou, em português “viola”. Trata-se, provavelmente, de uma derivação do substantivo espanhol “charango” (viola típica da região andina), o qual teria como seu equivalente, em português brasileiro, também, “charango”. Todavia o emprego do substantivo “charango” – tanto em língua espanhola quanto em língua portuguesa – não carrega consigo o traço de menosprezo conotado pelo uso argentino de “changangos”. Procuramos, então, recriar a carga semântica desse – denotativa e conotativamente –, e empregamos a locução “umas violinhas”, já que a indeterminação presente em “umas” reforça a significação atenuada presente no sufixo *-inha*, de “violinha”. Quanto ao restante do sintagma do texto-fonte, concordamos com a interpretação feita por Campos (1988), a qual entende que a idéia do texto borgeano parece ser

<sup>214</sup> “[...] Foi então, que, sem saber como, já de a cavalo, enquanto sem eu sentir as lágrimas caíam-me e rolavam sobre o bichará, os olhos **se me plantaram** sobre o tordilho salino... sobre o coto da spada... sobre um boné galoado”. (In: *O Anjo da Vitória*).

a de que os homens de Rosendo foram considerados, pelos forasteiros, como imprestáveis até mesmo para furtar violas e não incapazes de tomar conta das mesmas, como sugerem as traduções de 1975 e 2001 – o que não faria sentido no contexto do conto. Ademais, valemo-nos da locução “passar a mão”, cujo sentido é o de “apanhar, furtar, carregar”, próximo à carga semântica do verbo espanhol “recoger”.

54. A expressão espanhola “pendejo” recebeu como tradução “porcaria” (Globo, 1975, p.49), “idiota” (Globo, 2001, p.82) e “fedelho” (CAMPOS, 1988, p.116). Observe-se, porém, que se trata de um lunfardismo, o qual significa “pebete”, “chico”, “púber”, “jovencito inmaduro” (veja-se ESPÍNDOLA, 2005, p.377); trata-se de uma derivação de sentido do espanhol “pendejo” – termo que serve para designar os pequenos pêlos que nascem na virilha. As duas primeiras traduções desconsideraram o contexto portenho do conto e interpretaram o termo “pendejo” como simples coloquialismo espanhol, cujas acepções são as de “covarde”, “idiota”, “estúpido”. Optamos, no entanto, pelo adjetivo “frangote”, uma vez que o mesmo designa não apenas o rapaz de pouca idade, mas, também, o jovem presunçoso, como parece ser o caso do narrador da história.

55. O substantivo espanhol “yuyo”, no contexto argentino, designa a “hierba mala”, “inútil” (cf. *Diccionario del habla de los argentinos*, p.571), tendo sido traduzido como “capim”(Globo, 1975, p.49; 2001, p.83) ou como “saramago” (CAMPOS, 1988, p.116). Optamos pelo emprego do substantivo “inço”, de caráter coloquial/informal, o qual possui entre as suas acepções a erva-daninha que brota entre plantas cultivadas.

56. As três traduções existentes para o conto no Brasil elegem a locução em língua portuguesa “flores de brejo” como equivalente para o substantivo espanhol “flores de sapo”. Trata-se, aqui, de um grande equívoco de tradução, já que “flor de sapo” é o nome vulgar recebido pelo tabaco, na Argentina. Trata-se, especificamente, da espécie *nicotiana longiflora*, que, além de poder ser processada pela indústria fumageira, também é conhecida como planta ornamental de jardins, cujas flores são muito apreciadas<sup>215</sup>. Optamos, na tradução aqui proposta,

<sup>215</sup> A esse respeito, veja-se o artigo de Luis Berbadello e Leonardo Galetto intitulado “Nectar: la realidad del mito”. In: *Ciencia Hoy – Revista de divulgación científica y tecnológica de la asociación Ciencia Hoy*, v.5, n.30. Buenos Aires, s/d. Disponível em <[www.cienciahoy.org.ar/hoy30/nectar02.htm](http://www.cienciahoy.org.ar/hoy30/nectar02.htm)>, acessado em 05 jan. 2009.

por empregar um sinônimo de cunho vulgar para a referida planta e, em vez de utilizarmos o substantivo “tabaco” – o qual também poderia ter sido empregado por Borges – nos valem do substantivo “erva-santa”, nome popular dado ao tabaco ainda quando da época da colonização portuguesa, devido às propriedades curativas atribuídas à planta<sup>216</sup>. Embora no Brasil também encontremos uma planta denominada “flor-de-sapo”, trata-se de uma espécie completamente distinta (*Asclepias curassavica*)<sup>217</sup> do referente designado por seu homônimo espanhol.

57. A expressão “boca y atropellada”, empregada por Borges, foi traduzida ora como “conversadores e impulsivos” (Globo, 1975, p.49; 2001, p.83), ora como “na boca valentes” (CAMPOS, 1988, p.116). Pelo contexto em que aparece, interpretamos o emprego de “boca” como termo figurativo para qualificar aquele que costuma falar demais, contando vantagem a qualquer custo, jactanciando-se de algo – por isso nossa opção em empregar “garganta” em seu uso pejorativo, designando metaforicamente, mentiras e bravatas. Já o substantivo “atropellada”, cuja acepção é a de investida física ou verbal de uma pessoa contra outra, teve como tradução aqui proposta o coloquialismo “agachada”, com igual sentido de ataque/investida, mas também com a devida carga de informalidade expressa pelo vocábulo empregado no texto-fonte.

58. Enquanto as traduções existentes para o conto em questão empregam os adjetivos “valente” (Globo, 1975, p.49), “valentão”(Globo, 2001, p.83) e “cabra-macho” como equivalentes do espanhol “guapo”, optamos pelo coloquialismo expresso pelo adjetivo “taura”<sup>218</sup>, o qual também é empregado por Simões Lopes Neto<sup>219</sup>.

<sup>216</sup> A esse respeito, veja-se o estudo realizado por Maria Lucília Barbosa Seixas, “Da erva santa ao lucrativo tabaco”, capítulo de sua dissertação de mestrado intitulada *A natureza brasileira nas fontes portuguesas do século XVI*. Universidade Católica de Portugal: Viseu, 2001. Disponível em <<http://dited.bn.pt/30739/1726/2174.pdf>>, acessado em 05 jan. 2009.

<sup>217</sup> Para maiores informações, consultar o sítio eletrônico de cadastro de plantas medicinais *Plantas que curam*, disponível em <<http://celtic.bighost.com.br/ervas/oficial-da-sala.html>>, acessado em 15 dez 2008.

<sup>218</sup> O Dicionário Houaiss de língua portuguesa fornece a seguinte definição para “taura”:

“adjetivo e substantivo de dois gêneros

Regionalismo: Rio Grande do Sul.

1 que ou quem é perito em qualquer assunto

2 que ou aquele que é forte, destemido, valente

3 que ou quem é desembaraçado, expansivo, folgazão”.

<sup>219</sup> “Se o negro era maleva? Cruz! Era um condenado!... mas, **taura**, isso era, também!” (In: *O negro Bonifácio*, p.131); “O major Bento Gonçalves formando a cavalaria, aguentava como um **taura** as cargas do inimigo, para ir entreterendo, e dar tempo à nossa gente de quadrar-se, unida.” (In: *O anjo da vitória*, p.201).

59. Esse é um caso em que os recursos lingüísticos e estilísticos disponíveis no sistema-alvo não possibilitam ao tradutor ampliar o escopo de sua tradução para além da equivalência de sentido; isto é, não nos é possível recriar o coloquialismo conotado pelo advérbio lunfardo “al ñudo”, o qual significa “em vão”, “inultimente”<sup>220</sup>.

60. O coloquialismo expresso pela locução verbal “haciéndome el chiquito”, a qual define o sujeito que dissimula aquilo que sabe ou que é capaz de realizar, recebe como traduções “disfarçadamente” (Globo, 1975, p.50; 2001, p.83) e “passando de fininho” (CAMPOS, 1988, p.117). Optamos pelo emprego da locução “chegando d’espacito” (isto é, devagar, pouco a pouco), sendo o advérbio nela empregado uma adaptação portuguesa do espanhol “despacio”. Embora não tenhamos exatamente a mesma significação da expressão empregada no texto-fonte, temos uma semelhança sonora com relação à mesma e restituímos o traço de informalidade aí presente, tendo nossa opção corroborada pelo emprego que dela fez Simões Lopes Neto, em alguns de seus contos<sup>221</sup>.

61. A locução “guacha arrastrada”, empregada no texto borgeano, recebe as seguintes traduções: “mulher nojenta” (Globo, 1975, p.50), “sua nojenta” (Globo, 2001, p.84) e “guincha<sup>222</sup> velhaca” (CAMPOS, 1988, p.117). Considere-se que o adjetivo espanhol “guacha (o)” originou-se do quéchua, designando o animal que foi criado sem sua mãe, e, por derivação de sentido, acaba sendo utilizado para referir a pessoa órfã, desamparada, solitária<sup>223</sup>. Equivale em português, portanto, ao adjetivo “guacho”<sup>224</sup>.

<sup>220</sup> “Es um modismo originado em el interior del país y adoptado pronto por el lenguaje urbano, que compara la inutilidad del esfuerzo por concretar o solucionar algo imposible (*es al ñudo reclamar contra la injusticia social*) con la de desatar un nudo difícil de deshacer. Proviene del esp. **ñudo**: nudo, lazo hecho de tal forma que cuanto más tiene de tire de sus cabos, más se aprieta y se cierra” (In: ESPINDOLA, 2005 p.343).

<sup>221</sup> “E **d’espacito** vim subindo a barranca [...]” (In: *Trezentas onças*, p.130); “**D’espacito... d’espacito...** o missionário foi estendendo o braço, como esperando que as almas subissem... depois riscou uma cruz na claridade do dia [...]” (In: *No manantial*, p.149).

<sup>222</sup> O adjetivo brasileiro “guincha” significa égua, potranca; portanto, não abarca a carga semântica expressa pelo americanismo “guacha”.

<sup>223</sup> Veja-se ESPINDOLA (2005, p.253) e *Diccionario de la Real Academia Espanhola*, 22<sup>a</sup> ed., disponível em <<http://busconrae.es/draeI/SrvltConsulta>> .

<sup>224</sup> Cf. Dicionário *Houaiss*, “guacho” recebe, entre as possíveis definições, “Regionalismo: Brasil.

1 que ou o que é criado por outro que não a própria mãe (diz-se de animal)

2 Derivação: por extensão de sentido.

que ou quem é amamentado com leite que não é o materno (diz-se de criança) [...]”

62. O verbo espanhol “arrear” designa a ação de açodar, de excitar um animal para que comece a andar ou para que siga mais rapidamente. Figurativamente, equivale ao ato de apressar determinada pessoa para que faça algo com rapidez<sup>225</sup>. Enquanto as traduções existentes empregam o verbo português “empurrar”, preferimos “fustigar”, verbo frequentemente associado à lida com animais, os quais são “fustigados” para que andem com maior velocidade.

63. O verbo “arreglar” é aqui empregado por Borges enquanto um argentinismo no sentido de “ajustar as contas” (Cf. ESPÍNDOLA, 2005, p.37). As traduções existentes valem-se de “que o liquidou” (Globo, 1975, p.50; 2001, p.84) e “ que o despachou”(CAMPOS, 1988, p.117), enquanto nossa proposta procurou aproximar-se tanto do significado literal quanto da circunstancialidade conotada pelo verbo do texto-fonte. Mantivemos, então, o verbo argentino “arreglar”, uma vez que o mesmo também existe em língua portuguesa enquanto expressão de cunho regional – mais especificamente de uso sul-rio-grandense –, mas nacionalmente dicionarizada, e a transformamos na locução “lhe arreglou as contas”, também empregada por Simões Lopes Neto<sup>226</sup>.

64. O sintagma do texto borgeano “ había estao cebando unos mates y el mate dio la vuelta redonda” é aqui traduzido como “estava cevando mate, e a cuia deu a volta na roda de chimarrão”. Na língua espanhola utiliza-se o mesmo substantivo, *mate*, para designar dois referentes distintos: a bebida que é preparada com erva-mate e o recipiente no qual é servida. Contudo, trazendo a cena narrada para a realidade do sistema receptor – no caso, o Brasil –, encontramos o hábito de tomar a bebida preparada com a infusão das folhas de mate entre os habitantes do estado do Rio Grande do Sul, entre os quais a bebida recebe o nome de *chimarrão* ou *mate*, sendo servida em um recipiente chamado de *cuia*, a qual é passada de mão em mão, no que se designa como “roda de chimarrão”.

65. As traduções existentes definem “chambergó” como um chapéu preto de abas finas; no entanto, conforme nos informa o dicionário de lunfardo de Athos Espíndola (p.117),

<sup>225</sup> Veja-se “arrear” no dicionário *Señas*, p.108; considere-se, ainda, a definição fornecida pelo *Diccionario del habla de los argentinos* (2003, p.110): “llevarse violenta o furtivamente ganado ajeno”.

<sup>226</sup> “Desfrutou a novilhada que pôde, no verão, **arreglou as suas contas** e mandou avisar e convidar o vizindário para correr a bagualada no veranico de maio [...]” (In: *Correr eguada*, p.164).

trata-se da corrupção de “Schömberg”, sobrenome do marechal alemão que foi chefe do regimento criado em 1669 pela guarda de Carlos II, da Espanha, e que adotou um uniforme especial no qual se destacava um chapéu de abas longas, recolhidas de ambos os lados, ao qual se deu o seu nome. Sendo um substantivo também existente em língua portuguesa, optamos por mantê-lo tal qual, em vez de parafraseá-lo. Aplicamos novamente o princípio da reversibilidade, afinal, se Borges nos fornecesse a definição do que viesse a ser um “chambergo”, teríamos justificadas as escolhas tradutórias feitas até o momento (“chapéu preto, de copa alta”, “chapéu negro, de copa altíssima”). Mas isso não é o que ocorre no texto-fonte.

66. Embora “cravar uma punhalada” possa soar redundante ao leitor, haja vista que o ato de apunhalar equivale a provocar um ferimento profundo, mantivemos a tautologia também presente no texto-fonte, quando da utilização do sintagma “clavar una puñalada”.

67. A locução “medio desganado de guapo”, empregada por Borges, designa aquele que aparenta ter perdido a vontade ou o gosto de ser valente, e recebe como traduções “com o enframento de um homem corajoso” (Globo, 1975, p.51), “com jeito aparentemente entediado de ser valentão”(Globo, 2001, p.85) e “meio com bazófia, fazendo de cabra-macho”(CAMPOS, 1988, p.118). A tradução aqui proposta opta pelo emprego da locução “com jeito de taura aplastado”. O adjetivo “taura” já havia sido empregado como alternativa de equivalência para o espanhol “guapo”, conforme nota de tradução nº 58; quanto ao adjetivo espanhol “desganado”, procuramos encontrar um equivalente na língua-alvo que trouxesse consigo o traço de informalidade, daí optarmos pelo emprego de “aplastado”<sup>227</sup>, também encontrado em Simões Lopes Neto<sup>228</sup>.

---

<sup>227</sup> Cf. *Houais*, “aplastado” é definido como:

“■ **adjetivo**

**Regionalismo: Sul do Brasil.**

1 esfalfado, fatigado (diz-se de cavalo)

2 **Derivação: por extensão de sentido.**

muito cansado; fatigado (diz-se de pessoa)”.

<sup>228</sup> “[...] na culatra ia ficando uma estiva de potrilhos, de flacos, de **aplastados**, dos que morriam pisoteados por aquela massa cerrada de cascos”(In: *Correr equada*, p.166); “Ah! Patrãozinho!... Olhe que às vezes, na luz das velas bentas, se passam cousas de deixar um golpeado qualquer mais, mais **aplastado** que mancarrão reiúno em mão de recruta...”(In: *O “menininho” do presépio*, p.257).

68. O adjetivo espanhol “malo” (empregado na acepção de atribuir a alguém a qualidade de ser malvado, mal-intencionado) recebe como equivalente, por parte das três traduções aqui comentadas, o adjetivo “bravo”. Optamos, porém, pelo emprego do coloquialismo “maleva”, forma corrompida de “malevo”<sup>229</sup>, já empregado na acepção comentada pela nota de tradução de nº 40 e registrado em alguns dos contos de Simões Lopes Neto.

69. O sintagma “el cuero no le pidió biaba a ninguno” recebe como traduções “não havia por que brigar com ninguém” (Globo, 1975, p.51), “o corpo não pediu surra a ninguém” (Globo, 2001, p.86) e “ninguém queria esquentar o lombo”(CAMPOS, 1988, p.118). Embora não tenhamos encontrado outro registro dessa expressão que não fosse o texto borgeano, não a traduzimos literalmente, mas, sim, buscamos um equivalente para a mesma na língua-alvo. Literalmente, o sintagma empregado por Borges afirma que “o couro não pediu surra para ninguém”. Pelo contexto do conto, podemos depreender que após a argumentação do narrador, os ânimos se acalmaram e ninguém se achou no direito de acertar contas com outrem. Portanto, a tradução aqui proposta optou por empregar a locução “o couro comeu” (“o couro não comeu pra ninguém”).

70. Interpretamos o “porque” aí empregado como uma conjunção adverbial final, ou seja, que indica uma motivação, uma finalidade, e não como uma conjunção causal ou explicativa. A fim de que essa relação ficasse clara para o leitor brasileiro, optou-se pelo emprego da locução “por isso”, enquanto as traduções já existentes valeram-se da conjunção explicativa “pois” (Globo, 1975, p.51; 2001, p.86) ou da locução “tanto que” (CAMPOS, 1988, p.118).

71. O verbo “refalar” constitui um lunfardismo empregado por Borges, tendo o sentido de roubar, furtar ou tomar algo de alguém (veja-se ESPÍNDOLA, 2005 p.427). Optamos por traduzi-lo pelo verbo regional, mas nacionalmente dicionarizado, “carchear”, o qual é empregado

---

<sup>229</sup> Cf. Dicionário *Houaiss*, “malevo” é definido como: “□ adjetivo e substantivo masculino Regionalismo: Rio Grande do Sul. Uso: informal.

1 que ou aquele que é malévolo, mal-intencionado; mau

2 que ou aquele que é rancoroso, irritadiço; irascível [...]

4 que ou aquele que pratica atividades criminosas; malfeitor, bandido”.

na acepção de furtar pertences de um adversário, também havendo sido utilizado por Simões Lopes Neto<sup>230</sup>.

72. O adjetivo espanhol “sufrida” recebeu como traduções “teimosa” (Globo, 1975, p.52; 2001, p.86) ou “paciente” (CAMPOS, 1988, p.118). No entanto o adjetivo espanhol “sufrida”, em uma de suas acepções, traz consigo, sub-repticiamente, o substantivo “cor”; isto é, refere-se à qualidade de uma cor que disfarça a sujeira<sup>231</sup> e portanto interpretou-se seu emprego como qualificador de uma água cuja cor não permite identificar o que nela está submerso. Assim, empregou-se o adjetivo “lodacenta” como alternativa de tradução para o referido adjetivo espanhol.

73. O substantivo próprio “ñandubay” recebeu como tradução “nhanduba” (CAMPOS, 1988, p.119), provavelmente mera tentativa de adaptação da palavra espanhola à fonética e à ortografia da língua portuguesa, uma vez que a mesma (nhanduba) é inexistente na língua-alvo. Já as duas edições da Editora Globo (1975 e 2001) optaram por manter o substantivo espanhol “ñandubay” no texto brasileiro. A partir de pesquisas em sítios eletrônicos da internet foi possível descobrir, todavia, o nome científico dado ao “ñandubay” – *prosopis algarobilla*<sup>232</sup> – e, através dele, chegamos ao seu nome vulgar no Brasil – Inhanduvá<sup>233</sup> (árvore típica do pampa argentino e brasileiro, cuja madeira costuma ser usada para a edificação de postes de luz e alambrados, bem como para a obtenção de lenha e carvão).

<sup>230</sup> “Os mirones se entreolharam, boquejando, alguns; eles bem viam que o gaúcho estava sem liga, que já tinha perdido tudo, o dinheiro, o cavalo, as botas, um rebenque com argolão de prata; e agora, o outro, o Osoro, para completar o **carcheio**, ainda tinha topado a última parada, que era a china...”(In: *Jogo do osso*, p.214); “Os caselhanos, mui arditos, logo que aqueitou o sol tocaram fogo nos macegais onde estava o carretame; o vento ajudou, e enquanto eles **carcheavam** a seu gosto, uma fumaça braba tapou tudo, do nosso lado!...”(In: *O anjo da vitória*, p.202).

<sup>231</sup> “(color) Que disimula la suciedad: el color blanco en los coches es muy sufrida” (*Diccionario Señas*, p.1194).

<sup>232</sup> Veja-se a tabela disponibilizada pelo Instituto Nacional de Tecnologia Industrial da Argentina em <[www.inti.gov.ar/maderas/pdf/densidad\\_cientifico.pdf](http://www.inti.gov.ar/maderas/pdf/densidad_cientifico.pdf)> . Acesso em 05 dez. 2008.

<sup>233</sup> Veja-se o artigo de SIMAS, et al. *Vegetação arbórea fanerógama ocorrente em área de nidificação de Atta Vollenweideri (FOREL, 1893)*. Disponível em:

<[www.revistaseletronicaspucrs.br/ojs/index.php/fzva/article/viewfile/2147/1656](http://www.revistaseletronicaspucrs.br/ojs/index.php/fzva/article/viewfile/2147/1656)>. Acesso em 05 dez. 2008.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta pesquisa, tivemos dois desafios: o primeiro deles foi o de repensar clichês impostos por uma tradição crítica que, por se constituir em espaço legitimador do discurso alheio, acaba, muitas vezes, “engessando” o exercício do pensamento analítico e comparativo, canonizando fórmulas interpretativas que acabam servindo como garantia de aceitação do discurso daquele que a emprega. No entanto essa postura, muitas vezes cômoda, transforma-se em um risco para a credibilidade e relevância dos estudos realizados no âmbito literário, levando-os a um estado de estagnação do conhecimento, pois parece que não mais dialogamos, e, sim, simplesmente repetimo-nos na segurança que o já dito e aceito nos outorga. Tal estagnação do exercício crítico reflete-se, conseqüentemente, na estagnação da Teoria Literária e, por conseguinte, de todas as práticas que a refletem, como, por exemplo, a tradução literária.

Tornou-se praxe, contemporaneamente, ouvirmos falar na “crise” que envolve os estudos literários, dada a impossibilidade de definirmos, em tempos de pós-modernidade, a natureza e a função de seu objeto. Mas até que ponto essa “crise” é fruto de um contexto externo à literatura, isto é, fruto de uma concorrência cada vez mais “dura” que outras “disciplinas” e outros sistemas e suas novas formas discursivas estabelecem com o sistema literário, ameaçando o posto de forma discursiva privilegiada ocupado, durante séculos, pela “alta literatura”? Não seria essa “crise” inerente aos estudos literários?

A “crise da literatura” parece ser antes de mais nada, a crise do discurso que sobre ela se constrói contemporaneamente, porque muitas vezes limitamos nossa tarefa a um exercício de erudição ou, então, de confirmação acrítica do que algum sujeito “legitimado” e/ou “legitimador” desse espaço discursivo tenha pensado. Essa atitude, nós a encontramos em todas as esferas do discurso: passando pela amplitude dos cursos de Letras; por uma crítica literária que toma a parte de um autor pelo todo de sua obra, encarregando-se de construir discursivamente, junto ao público leitor, essa imagem – ou “miragem” – fragmentada, como vimos acontecer com Jorge Luis Borges; e, até mesmo, por uma prática tradutória, a qual, como vimos, se limita,

muitas vezes, à confirmação de uma poética e, por conseguinte, de uma ideologia vigente. Trata-se, então, de uma espécie de círculo vicioso, porque em vez de se formarem leitores especializados e instrumentalizados, por meio do conhecimento teórico, para exercerem a tarefa crítica, privilegia-se aquele que não ousa discordar daqueles que integram o cânone da crítica literária, limitando-se a repeti-los. Conseqüentemente, através dessa prática, condena-se a existência do exercício teórico, sem o qual também a crítica e a historiografia literárias empobrecem e, logo, todas as práticas discursivas que por elas são afetadas, dentre as quais, principalmente, a tradução.

Foi tentando ir contra essa tendência que o estudo aqui realizado percorreu a obra borgeana, procurando compreender as nuances de seus deslizamentos de sentido conforme os contextos envolvidos: tanto seu contexto de origem quanto o contexto dos sistemas alheios que a receberam, pois acreditamos que compreender os elementos envolvidos quando da recepção de determinada obra ou de determinado autor nos faz colocar em jogo vários outros aspectos. Ou seja, faz-nos trabalhar interdisciplinarmente, mas, sobretudo, comparativamente, voltando nossa atenção para o importante papel que os “intermediários” literários cumprem nesse espaço sistêmico. Procuramos, assim, evidenciar o poder que tais intermediários são capazes de exercer – o que significa, também, apontar indiretamente para os “perigos” implícitos na aparente segurança que o discurso já canonizado carrega consigo. A crítica e a tradução literária possibilitam o trânsito da literatura e, portanto, exercem um papel fulcral na construção de imaginários e de critérios de valoração e, conseqüentemente, na preservação de um determinado cânone crítico, tradutório e literário, ditando não apenas *quem* merece integrá-lo, mas, principalmente, *como* integrá-lo.

Esforçamo-nos, assim, por demonstrar como o discurso proferido pela crítica literária influenciou a maneira como Jorge Luis Borges foi lido e traduzido nos mais diferentes contextos – de forma paradoxalmente semelhante em todos eles. Procuramos focar aspectos pouco explorados do autor, como visto, aclamado por seu cosmopolitismo e por sua erudição, mas, muitas vezes, ignorado em seu proficuo diálogo com sua terra e tradição. Essa dicotomia é resultante não de uma opção consciente do autor, mas da imagem que dele construíram críticos literários e tradutores. Os possíveis porquês dessa incompleta construção da imagem de Borges – seja por meio dos textos escolhidos do autor para serem comentados, seja pelo modo como foi traduzido ou até mesmo, da ordem cronológica de tradução de sua obra –, foram considerados a

partir de uma revisão da tradição literária argentina, no que se refere aos pólos que regeram a busca pela identidade nacional (cidade *versus* campo), e, também, da própria tradição literária brasileira, uma vez que procuramos compreender o modo como o fenômeno da literatura tida como “regionalista” foi concebido pela tradição crítica do país.

Nesse percurso, no entanto, não nos limitamos a compilar os discursos alheios para reafirmá-los, mas para revisá-los e com eles dialogarmos. Embora na maioria das vezes tenhamos nos empenhado para desconstruir alguns pressupostos quase que “sacralizados”, isso não significa que estejamos postulando algum juízo de valor acerca daqueles que nos precederam. Ao contrário, sem eles esse trabalho não teria sido possível, porque só podemos construir conhecimento partindo da trama já tecida por fios oriundos das mais diferentes origens. Em nosso ver, idéias sempre devem ser compartilhadas, argumentadas, e defendidas por aqueles que nelas acreditam, ainda que se trate de um conhecimento provisório, como quase sempre o é. Portanto não quisemos desmerecer nenhum trabalho que aqui tenha servido como paradigma de formulação crítico-teórica, mas, antes, quisemos com eles dialogar, expondo um outro ponto-de-vista, devidamente argumentado, na tentativa de construção de um pensamento, por alguns momentos, em direção diversa ao vigente.

Reavaliar alguns discursos no âmbito da crítica e da historiografia literárias, visando a justificar o recorte limitador que sempre foi feito da obra borgeana, bem como quanto à maneira de traduzir alguns de seus textos no sistema literário brasileiro, poderia ainda não ser o suficiente para que o leitor brasileiro viesse a conhecer esse “outro” Borges que até então a crítica e as traduções não lhe possibilitavam perceber claramente. Eis, então, nosso segundo desafio: propor uma nova maneira de traduzir textos específicos do escritor – representativos de seu universo *orillero* –, demonstrando a viabilidade desse exercício. Nesse sentido, procuramos embasar teoricamente a prática, percorrendo as principais tendências do pensamento acerca da tradução literária e tentando aproximá-las da compreensão que o próprio Borges tinha acerca de tal tarefa. Valemo-nos, assim, tanto da teoria quanto dos pressupostos tradutórios borgeanos (explícitos ou implícitos em sua obra e em seu fazer artístico), a fim de compreendermos um pouco mais os diferentes pontos-de-vista e os inúmeros interesses que já estiveram, e ainda estão, envolvidos nessa prática milenar para, assim, elegermos o caminho que mais producente nos parecesse.

Ao apresentarmos uma nova tradução para o conto “Hombre de la Esquina Rosada”, não quisemos sacrificar os exercícios estilísticos e as peculiaridades lingüísticas do texto borgeano

em nome da fluidez de uma tradução que primasse pela segurança do emprego da língua portuguesa culta. Isso também não significou que postulássemos uma tradução calcada na apologia da obtenção de um efeito máximo de “estranhamento”, o que poderia resultar em um texto muitas vezes incompreensível para o leitor. Ao contrário, procuramos o “caminho do meio”, levando em consideração tanto o texto-fonte quanto a língua e a cultura-alvo. Assim, se Borges, como visto, dedicou-se também a uma literatura “das margens”, procuramos um possível equivalente dessa no sistema literário brasileiro, preservando o caráter de “estranhamento” que o texto borgeano provoca no leitor de língua espanhola, sinalizando para a existência da alteridade nos limites do próprio país – tal como também ocorre no caso de Simões Lopes Neto.

Isso significa que o efeito de “estranhamento” que procuramos causar no leitor brasileiro procurou, primeiramente, estar dentro dos limites de compreensibilidade, de modo que tivemos o cuidado de evitar o emprego de expressões circunscritas a uma única região do Brasil ou ao registro de dicionários de expressões locais, optando por aquelas que se encontravam nacionalmente dicionarizadas e, portanto, acessíveis aos leitores das mais diversas localidades do país. Também primamos por uma tradução que recriasse o texto borgeano a partir da tentativa de identificação de realidades semelhantes em nosso contexto, fazendo com que o leitor do sistema-receptor percebesse aquele efeito “estranho” também como seu; isto é, como constituinte de uma realidade que igualmente lhe pertence, reconhecendo o seu “outro” entre os limites das próprias fronteiras – um outro de classe, de lugar, de voz.

Procuramos converter, desse modo, o exercício crítico, em *práxis*, voltando-nos reflexivamente para a teoria, ao buscarmos nela o aporte que nos possibilitasse escolher nosso próprio caminho. Esse exercício, no entanto, é consciente de sua provisoriedade, uma vez que se pretende como possibilidade e não como preceito. A tradução por nós apresentada é apenas um esforço inicial que aqui é trazido como exemplo de alternativa tradutória. A partir desse primeiro exercício, cremos ter contribuído para que as demais traduções que eventualmente se seguirem, não apenas de “Hombre de la Esquina Rosada”, “Hombres Pelearon” ou de “Historia de Rosendo Juarez”, mas, também, dos poemas presentes em livros como *Para las seis cuerdas*, registrem um pouco mais acerca das culturas envolvidas e explorem as possibilidades tradutórias fornecidas pelo nosso rico sistema literário.

Acreditamos, assim, que não haverá “crise” nos estudos literários enquanto os estudos realizados na área motivarem outros discursos e dinamizarem as discussões acerca do literário,

contribuindo para repensarmos teoria e prática. De certa forma, foi isso que tentamos fazer, ao sinalizarmos para aspectos que considerávamos limitados com relação à crítica literária dedicada a Borges, à literatura argentina e à brasileira, bem como com relação às teorias e práticas tradutórias aqui comentadas. Além disso, o projeto de rever as traduções de textos concernentes ao universo *orillero* de Jorge Luis Borges não pretende se encerrar com este trabalho, afinal, ainda há muito a ser feito, muito a ser traduzido. Esperamos dar seguimento à análise e à tradução desses textos dentro da proposta que aqui apresentamos através do exemplo de “Hombre de la Esquina Rosada” e cuja necessidade e pertinência esta pesquisa, transformada em Tese de Doutorado, procurou justificar.

## REFERÊNCIAS

### 1 Textos de Jorge Luis Borges

BORGES, Jorge Luis. História de Rosendo Juarez. In: *O informe de Brodie* (1970); Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. Hombre de la Esquina Rosada. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2004 a. v.1.

\_\_\_\_\_. Historia de Rosendo Juarez. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2004b. v.2.

\_\_\_\_\_. El duelo. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2004c. v.2.

\_\_\_\_\_. Los conjurados. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2004d. v.3.

\_\_\_\_\_. Para las seis cuerdas. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2004e. v.2.

\_\_\_\_\_. Quince monedas. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2004f. v.3.

\_\_\_\_\_. Simón Cabajal. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2004g. v.3.

\_\_\_\_\_. La trama. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2004h. v.3.

\_\_\_\_\_. Nueva refutación del tiempo. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2004i. v.2.

\_\_\_\_\_. El pudor de la historia. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2004j. v.2.

\_\_\_\_\_. El hacedor. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2004L. v.2.

- \_\_\_\_\_. La intrusa. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2004m. v.2.
- \_\_\_\_\_. Prólogo de “El informe de Brodie”. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2004. v.2.
- \_\_\_\_\_. A escrita de Deus. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 2001 a. v.1.
- \_\_\_\_\_. A procura de Averróes. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 2001b. v.1.
- \_\_\_\_\_. As versões homéricas. In: In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 2001c. v.1.
- \_\_\_\_\_. Os tradutores das 1001 noites. In: In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 2001d. v.1.
- \_\_\_\_\_. Funes, o memorioso. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 2001e. v.1.
- \_\_\_\_\_. O fim. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 2001f. v.1.
- \_\_\_\_\_. O escritor argentino e a tradição. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 2001g. v.1.
- \_\_\_\_\_. Evaristo Carriego. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 2001h. v.1.
- \_\_\_\_\_. O sul. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 2001i. v.1.
- \_\_\_\_\_. Biografia de Tadeu Isidoro Cruz. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 2001j. v.1.
- \_\_\_\_\_. A poesia gauchesca. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 2001L. v.1.
- \_\_\_\_\_. História de Rosendo Juarez. In: \_\_\_\_\_. *O informe de Brodie*; tradução de Hermilio Borba Filho; revisão da tradução Maria Carolina de Araújo, Jorge Schwartz; prefácio Beatriz Sarlo. São Paulo: Globo, 2001m. 2<sup>a</sup> ed.

\_\_\_\_\_. Homem da esquina rosada. In: *História Universal da Infâmia*; Tradução revisada por Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Globo, 2001n.

\_\_\_\_\_. El oficio de traducir. In: \_\_\_\_\_. *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

\_\_\_\_\_. *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.

\_\_\_\_\_. Las dos maneras de traducir. In: \_\_\_\_\_. *Textos recobrados (1919 – 1929)*. Buenos Aires: Emecé, 1997.

\_\_\_\_\_. Ultraísmo. In: \_\_\_\_\_. *Textos recobrados (1919 – 1929)*. Buenos Aires: Emecé, 1997.

\_\_\_\_\_. Manifiesto del Ultra. In: \_\_\_\_\_. *Textos recobrados (1919 – 1929)*. Buenos Aires: Emecé, 1997.

\_\_\_\_\_. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina/ Seix Barral, 1994.

\_\_\_\_\_. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina/ Seix Barral, 1993.

\_\_\_\_\_. História de Rosendo Juarez. In: \_\_\_\_\_. *O informe de Brodie*. Tradução de Hermilo Borba Filho. São Paulo: Globo, 1976.

\_\_\_\_\_. Homem da esquina rosada. In: \_\_\_\_\_. *História Universal da Infâmia*. Tradução de Flávio José Cardozo. Porto Alegre: Globo, 1975.

\_\_\_\_\_. El idioma de los argentinos. In: BORGES, J; CLEMENTE, J.E. *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé, 1963.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *El Martin Fierro*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

## **2 Textos críticos sobre Jorge Luis Borges**

ALAZRAKI, Jaime. *A prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Editorial Grados, 1983. 3ª ed.



ARROJO, Rosemary. \_\_\_\_\_. Borges e a maldição de Babel: escritura, interpretação e conflito. In: SCHWARTZ, Jorge (org). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

\_\_\_\_\_. La Reevaluación del Papel del Traductor en el Post-Estructuralismo: Nietzsche, Borges y la compleja relación entre origen y reproducción. In: *Cartografías de la traducción. Del Post-Estructuralismo al Multiculturalismo*. Salamanca: Ediciones Almar, 2002.

AVELLANEDA, Andrés. Algunos aspectos de la presencia de Borges en Itália; *Cuadernos Hispano-americanos – Homenaje a Jorge Luis Borges*; Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992, n.505-507. p.211-232.

BALDERSTON, Daniel. *Fuera de contexto? : referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Viterbo ed., 1996.

\_\_\_\_\_. *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Biblos, 2000.

CAM, José Lora. *Mitologías universales y latinoamericanas*. Lima: Juan Gutemberg Editores, 2003.

CAMPOS, Vera Mascarenhas de. *Borges e Guimarães: na esquina rosada do grande sertão*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

COZARINSKY, Edgardo. *Borges em/e/sobre cinema*; tradução de Laura J. Hosiassin. São Paulo: Iluminuras, 2000.

HERRERA, Bernal. *Arlt, Borges e Cía. Narrativa Rioplatense de Vanguardia*. 1ª ed. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1997.

KRISTAL, Efraín . Borges y la traducción; *Lexis*. v. XXII, n. 2. Lima: Universidad Católica del Perú, 1998. p. 3-23.

MENESES, Carlos. Borges, el imberbe poeta ultraísta; *Cuadernos Hispanoamericanos – Homenaje a Jorge Luis Borges*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, n.505/507, 1992, p. 123-132.

MONEGAL, Emír Rodríguez. *Borges por Borges*. Tradução de Ernani Só. Porto Alegre: L&PM, 1987.

OLEA FRANCO, Rafael. *El otro Borges. El primer Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 1993.

PASCUAL, Arturo M. *El lector de ... Jorge Luis Borges*. Barcelona: Océano Grupo Editorial, 2000.

PAULS, Alan; HELFT, Nicolas. *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

PELLICER, Rosa. Borges y la crítica española; *Cuadernos Hispano-americanos – Homenaje a Jorge Luis Borges*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, n.505-507, p.233-243,1992.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Argentina: Espasa Calpe Argentina / Ariel, 1998.

\_\_\_\_\_. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

SCHWARTZ, Jorge. Traducir/ Traduzir Borges. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial do estado, 2001.

SEDLMAYER, Sabrina. *Pessoa e Borges: quanto a mim, eu*. Lisboa: Edições vendaval, 2004.

SPAGNUOLO, Marta. *Ascasubi, Borges y La Lujanera*: Ensaio originalmente publicado na revista *Variaciones Borges*, 16/ 2003, p. 16-78 (The J. L. Borges Center for Studies and Documentation, University of Aarhus, Denmark). Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh26borges.htm>>, acesso em 21 jul. 2008.

WAISMAN, Sergio. *Borges y la traducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005.

### 3 Textos sobre tradução

ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

BASSNETT, Susan. Da Literatura Comparada aos estudos de Tradução. In: \_\_\_\_\_. *Comparative Literature: a critical introduction*. Oxford/Cambridge: Blacknell, 1993. (Capítulo traduzido por Amanda Francisco).

\_\_\_\_\_. *Estudos de Tradução*; Tradução de Sônia Gehring et.al. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: HEIDERMANN, Wernen (org). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001.

CALIL, Carlos Augusto. A gaveta desinfeliz de Alexandre Eulálio; *Remates de males – Revista do Departamento de Teoria Literária*, Campinas: Unicamp, 1999. p.11-15.

CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução como Criação e como Crítica. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1967.

\_\_\_\_\_. Píndaro, hoje. In: \_\_\_\_\_. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. SP: Perspectiva, 1981.

\_\_\_\_\_. Tradução e Reconfiguração do Imaginário: o tradutor como transfigidor. In: COULTHARD, Malcom (org.). *Tradução: teoria e prática*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1991.

\_\_\_\_\_. Questões Fáusticas [Entrevista a J. Jota de Moraes]. In: \_\_\_\_\_. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CARBONELL I CORTÉS, Ovidi. *Traducir al otro: traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1997.

\_\_\_\_\_. La ética del traductor y la ética de la traductología. In: *Ética y política de la traducción literaria*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 2004. p.17-45.

CASANOVA, Pascale. A tradução como literarização. In: \_\_\_\_\_. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. Literatura Comparada e Tradução: práticas antigas, novas epistemologias. In: CARVALHAL, Tania Franco; REBELLO, Lúcia Sá; FERREIRA, Eliana F. Cunha (orgs.). *Transcrições: teoria e práticas*. Porto Alegre: Editora Evangraf, 2004. p.149-156.

\_\_\_\_\_. El rol de la traducción en la construcción del texto literário (una perspectiva epistemológica). In: CAMPS, Assumpta (org.). *Ética y política de la traducción en la época contemporánea*. Barcelona: PPU, 2004. p.43-49.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*; Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *A função do Posistema Literário na História da Literatura*. Polígrafo traduzido por Ubiratan Paiva de Oliveira.

HERMANS, Theo. Tradução e Interdisciplinaridade: as bases mutáveis para o estudo da tradução. Tradução de Neusa da Silva Matte. *Translatio. Revista do Núcleo de Estudos de tradução Olga Fedossejeva*, Porto Alegre, n. 1, novembro de 1998a.

\_\_\_\_\_. Normas de Tradução e Traduções Corretas. Tradução de Neusa da Silva Matte. *Translatio. Revista do Núcleo de Estudos de tradução Olga Fedossejeva*, Porto Alegre, n. 1, novembro de 1998b.

JAKOBSON, Roman. Aspectos Lingüísticos da Tradução. In: \_\_\_\_\_. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1974.

LARANJEIRA, Mário. A Tradução Interlingual do Poema. In: \_\_\_\_\_. *Poética da tradução*. São Paulo: EDUSP, 1993.

LEFEVERE, André. *Translation, rewriting, and manipulation of literary fame*. Don: Routledge, 1992.

LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel; WILKINSON, Jacqueline Minett. *Manual de traducción inglés/castellano. Teoría y práctica*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001. 2ª ed.

MILTON, John. *O Clube do Livro e a Tradução*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.

MITTMANN, Solange. *Notas do tradutor e processo tradutório: análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

MOUNIN, Georges. *Os problemas teóricos da tradução*. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

NEIS, Ignacio Antônio; PETERSON, Michel. In: PONGE, Francis. *A Mesa/ La Table*. Edição Bilingue. Tradução de Ignacio Antonio Neis e Michel Peterson. São Paulo: Iluminuras. 2002.

NIDA, Eugene. Principles of correspondence. In: VENUTI, Lawrence (org.). *The Translation Reader*. 2000.

OLIVEIRA, Ubiratan Paiva de. O Polissistema Literário identificado por Even-Zohar. *Revista Organon*, Porto Alegre, v. 10, n. 24, 1996.

ORTEGA Y GASSET, José. The Misery and the Splendor of Translation. In: VENUTI, Lawrence (org.). *The Translation Reader*. London/ New York: Routledge, 2000.

POUND, Ezra. Guido's Relations. In: VENUTI, L. *The Translation Studies Reader*. London/ New York: Routledge, 2000.

PUJALS GESALÍ, Esteban. El traductor, el otro, el autor y el capitalismo lingüístico. In: CARBONELL I CORTÉS, Ovidi. *Traducir al Otro/ Traducir a Grécia*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 2000. p.51-55.

QUINE, Orman W. V. *Palabra y Objeto*. Barcelona: Editorial Labor, 1968.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. Literatura é Tradução. In: CID, Marcelo; MONTOTO, Cláudio César (orgs). *Borges centenário*. São Paulo: EDUC, 1999. p. 145-165.

TOURY, Gideon. A noção de “Tradução Presumida”. Um convite a uma nova discussão. Tradução de Éda Heloisa Pilla. *Cadernos de Tradução*, Porto Alegre, n. 14, abr.–jun. 2001.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. London; New York: Routledge, 1995.

\_\_\_\_\_. *Escândalos da Tradução*. Tradução de Leureano Pelegrin et. al. Bauru, SP: Edusc, 2002.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. A interação do texto traduzido com o sistema receptor: A Teoria dos Polisistemas. In: \_\_\_\_\_ (org). *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean. A methodology for translation. In : VENUTI, Lawrence (org.). *The Translation Reader*. London/ New York: Routledge, 2000.

#### **4 Textos de teoria literária**

ARISTÓTELES. Poética. In: *A poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino*; introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859. In: \_\_\_\_\_. *Obras Estéticas – Filosofia da imaginação criadora*; Tradução de Edison Darci Heldt . Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. O narrador – Observações sobre a obra de Nikolai Leskow. In: *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção *Os pensadores*).

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999 .

CULLER, Jonathan. *Sobre a Desconstrução*. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 1997.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: \_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

\_\_\_\_\_. Lo Legible. In: \_\_\_\_\_. *No escribo sin luz artificial*. Valladolid, Espanha: Cuatro Ediciones, 1999.

\_\_\_\_\_. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

\_\_\_\_\_. Qual Quelle. As fontes de Valéry. In: \_\_\_\_\_. *Margens da Filosofia*. Porto, Portugal: Rés Editora, [s.d.].

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*; Tradução de Waltensir Dutra. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FOCOULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

GENETTE, Gerard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva 1972.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HORÁCIO. A arte poética. In: *A poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino*; introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

KRISTEVA, J. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *Ciladas da diferença*. São Paulo: Editora 34, 1999.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: \_\_\_\_\_. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

## 5 Textos relacionados a regionalismo, historiografia e crítica literária

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1955)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. 2ª ed.

ARMANDO, Maria Luiza de Carvalho. O regionalismo como fenômeno global; *Revista Travessia*, Florianópolis: UFSC, 1º semestre 1986. nº 12.p.89-112.

BHABHA, Homi. Narrando la nación. In: BRAVO, Álvaro Fernández (org). *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: Tradição e modernidade*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. A Parábola das Vanguardas Latino-Americanas. In: SCHWARTZ, J. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 1995.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989a.

\_\_\_\_\_. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989b.



CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José A. *Presença da literatura brasileira: história e crítica*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

CARDOSO, Fernando Henrique. A sociedade escravista: mito e realidade. In: \_\_\_\_\_. *Capitalismo e escravidão no Brasil Meridional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

CESAR, Guilhermino. Para o estudo do conto gauchesco. In: CARVALHAL, Tania Franco (org.). *Notícia do Rio Grande*. Porto Alegre: IEL / UFRGS, 1994.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Simões Lopes Neto*. Porto Alegre: IEL/ Editora da Universidade, 2001.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1968-1971. v. 3

\_\_\_\_\_. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1968 a.

\_\_\_\_\_. *A tradição afortunada (o espírito de nacionalidade na crítica brasileira)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora: EDUSP, 1968b.

\_\_\_\_\_. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986. v. 4.

\_\_\_\_\_. *A literatura no Brasil*. 5ª ed. São Paulo: Global, 1999. v.4: pt.II.

DACANAL, José Hildebrando. A miscigenação que não houve. In: DACANAL, José; GONZAGA, Sérgio. (orgs.). *RS: Cultura e Ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

\_\_\_\_\_. *O romance de 30*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002.

GAMA, Fábio de Castro da. *O nacional repartido*. Belém, 1997. Disponível em: <<http://www.geocities.com/CollegePark/Fiel?2779/artig1.htm>> , acesso em: 22 ago. 2005.

GOMES, Renato Cordeiro. Que faremos com esta Tradição? Ou: Relíquias da Casa Velha. In: *Revista Semear*. Rio de Janeiro: PUC, [s/d]. Disponível em: <<http://www.letas.puc-rio.br/catedra/livropub/lusofonia17.html>>, acesso em 07 ago. 2004.

GONZAGA, Sérgio. As mentiras sobre o gaúcho: Primeiras contribuições da literatura. DACANAL, José H.; GONZAGA, Sérgio. (orgs). *RS: Cultura e Ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

HIMSTEAD, Roxanne. Histórias orais como lócus de resistência. In: PETERSON, Michel; NEIS, Inácio A. (orgs.). *As armas do texto: a literatura e a resistência da literatura*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000.

HOBBSAWN, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: \_\_\_\_\_. *A invenção das tradições*. Tradução de Celina C. Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes Leite. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994. v.2.

\_\_\_\_\_. *No entretanto dos tempos. Literatura e História em João Simões Lopes Neto*. SP: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. *Regionalismo e Modernismo*. São Paulo: Ática, 1978.

\_\_\_\_\_. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.8, n.15, 1995. p.153-159.

LUDMER, Josefina. O gênero gauchesco: um tratado sobre a pátria. Chapecó: Argos, 2002.

MASSEY, Carlos Molina. Prólogo. In: HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Ed. R. Müller, 1969. p.9-28.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. Medios y culturas en el espacio latinoamericano; *Revista Iberoamericana II*, jun 2002. p. 89-106.[s.l.].

MASINA, Léa. *Alcides Maya: um sátiro na terra do Currupira*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; São Leopoldo: Unisinos, 1998.

MIGUEL-PEREIRA, Lucia. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1957.

MONTALDO, Graciela. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en America Latina*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2004.

OLIVEN, Ruben George. O nacional e o estrangeiro na construção da identidade brasileira. In: BERND, Zilá. *Olhares cruzados*. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

\_\_\_\_\_. Revisitando a tradição. *Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS*, Porto Alegre, v. 15, 1992.

PEDROSA, Célia. Nacionalismo Literário. In: JOBIM, José Luis (org). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Historiografia e ideologia. In: DACANAL, José H.; GONZAGA, Sérgio. (orgs). *RS: Cultura e Ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

\_\_\_\_\_. Além das fronteiras. In: MARTINS, Maria Helena (org.). *Fronteiras Culturais – Brasil – Uruguay – Argentina*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento / IEL, 1974.

RAMA, Ángel. Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. In: \_\_\_\_\_. *La novela en América Latina*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, [s.d.]. p.203-234.

\_\_\_\_\_. *A cidade letrada*. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. Dez problemas para o romancista latino-americano. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra (orgs.). *Ángel Rama – Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.p.47-109.

\_\_\_\_\_. Regiões, culturas e literaturas. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra (orgs.). *Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001. p.294-317.

REICHEL, Heloisa; GUTFREIND, Ieda. A região Platina nos séculos XVII e XVIII: a cultura popular. In: \_\_\_\_\_. *As raízes históricas do Mercosul: a Região Platina colonial*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1996. p. 167-201.

SAER, Juan José. Tradición y cambio. In: *Actas del Quinto Congreso Internacional del CELCIRP - Río de La Plata: Culturas, 1996, Paris*. Paris: Nouvelle Sorbone, jul. 1996. p. 5-18.

SANTIAGO, Silviano. O Entre-Lugar do Discurso Latino-americano. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHLICKERS, Sabine. El naturalismo hispanoamericano. In: *El lado oscuro de la modernización: estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana, 2003.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 1995.

SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1988.

\_\_\_\_\_. Nacional por subtração. In: *Cultura brasileira: tradição/ contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Funarte, 1987.

SMITH, Anthony. ¿Gastronomía o geología? El rol del nacionalismo en la reconstrucción. In: BRAVO, Álvaro Fernández (org). *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000. p.185-209.

VELLINHO, Moisés. *Capitania d'El Rei*. Porto Alegre: Globo, 1964.

VILLANUEVA, María Gaciela. En busca de una definición de la identidad nacional Argentina (1880-1910). In: Río de la Plata – Sexto Congreso Internacional del CELCIRP, 1998, New York. *Actas*. New York: Fordham University, 1998, n. 20-21. p. 143-154.

ZEA, Leopoldo. El proyecto de Sarmiento y su vigencia. *Cuadernos Hispanoamericanos*, México, n. 13, 1989.

ZULETA, Rodrigo. Em Alemanha está cambiando el interes por la literatura latinoamericana. In: *Unidad en la diversidad – Portal informativo sobre la lengua castellana*. 18mai.2005. Disponível em: <[http://www.unidadenladiversidad.com/actualidad\\_ant/2005/mayo\\_2005/actualidad\\_180505\\_02.htm](http://www.unidadenladiversidad.com/actualidad_ant/2005/mayo_2005/actualidad_180505_02.htm)> Acesso em: 23 ago. 2005.

## 6 Outros textos literários

ALENCAR, José de. Prólogo. In: \_\_\_\_\_. *Sonhos d'Ouro*. 8 ed. São Paulo: Melhoramentos, [s/d].

BAUDELAIRE, Charles. *O sol*. Disponível em <<http://br.geocities.com/edterranova/baudelapoesias2.htm>>, acesso em 12 nov. 2008.

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Madrid: Edimat Libros, 2003.

MAYA, Alcides. *Ruínas vivas*. Porto Alegre: Ed. Movimento, Ed. UFSM, 2002.

NETO, Simões Lopes. *Contos gauchescos e Lendas do Sul*. Porto Alegre: Globo, [s./d.].

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. São Paulo: Globo, 1995.

## 7 Sítios eletrônicos e textos técnicos

BERBADELLO, Luis; GALETTO, Leonardo. Nectar: la realidad del mito. In: *Ciencia Hoy – Revista de divulgación científica y tecnológica de la asociación Ciencia Hoy*, v.5, n.30. Buenos Aires, s/d. Disponível em <[www.cienciahoy.org.ar/hoy30/nectar02.htm](http://www.cienciahoy.org.ar/hoy30/nectar02.htm)>, acessado em 05 jan. 2009.

PLANTAS que curam. Disponível em <<http://celtic.bighost.com.br/ervas/oficial-da-sala.html>> , acesso em 15 dez 2008.

GRUPO de Ciências da Linguagem da Universidade de Madrid. <Madrid<http://www.diccionariosdigitales.net/diccionario%20de%20panhispanismos%20de%20las%20americas/diccionario%20de%20americanismos%20-%20chinaste-chirga.htm>>, acesso em 30 dez. 2008.

INSTITUTO Nacional de Tecnologia Industrial da Argentina. Disponível em <[www.inti.gov.ar/maderas/pdf/densidad\\_cientifico.pdf](http://www.inti.gov.ar/maderas/pdf/densidad_cientifico.pdf)>, acesso em 05 dez. 2008.

SEIXAS, Maria Lucília Barbosa. Da erva santa ao lucrativo tabaco. In: *A natureza brasileira nas fontes portuguesas do século XVI*. Dissertação de Mestrado. Universidade Católica de Portugal: Viseu, 2001. Disponível em <<http://dited.bn.pt/30739/1726/2174.pdf>>, acesso em 05 jan. 2009.

SIMAS, et al. *Vegetação arbórea fanerógama ocorrente em área de nidificação de Atta Vollenweideri (FOREL, 1893)*. Disponível em <[www.revistaseletronicaspucrs.br/ojs/index.php/fzva/article/viewfile/2147/1656](http://www.revistaseletronicaspucrs.br/ojs/index.php/fzva/article/viewfile/2147/1656)> , acesso em 05 dez. 2008.

## 8 Dicionários e Glossários

BOSSLE, Batista. *Dicionário Gaúcho Brasileiro*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

Diccionario de la Real Academia Española. Disponível em < <http://www.buscon.rae.es>>.

*Diccionario del habla de los argentinos*. Academia Argentina de Letras. 2ª ed. Buenos Aires: Espasa, 2003.

*Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0. Editora Objetiva: dez. 2001. CD-room.

ESPÍNDOLA, Athos. *Diccionario del lunfardo*. Buenos Aires: Planeta, 2002.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. Glossário. In: NETO, Simões Lopes. Contos Gauchescos e Lendas do Sul. 5ª ed. Rio de Janeiro;Porto Alegre; São Paulo: Globo, [s.d].

SANTIAGO, Silviano (org.).*Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

*SEÑAS: diccionario para la enseñanza de lengua española para brasileños*. Universidad de Alcalá de Henares. Departamento de Filología; [tradução Eduardo Brandão e Claudia Berliner]. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

## 9 Artigos de jornais e revistas

### *Correio do Povo:*

BENEDETTI, Mario. Dois testemunhos sobre Borges. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15 mai. 1971. Caderno de Sábado.

BORGES, Jorge Luis. Borges e Eu; El hacedor. Tradução de Clarice Lispector. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 22 mar.1969. Caderno de Sábado.

\_\_\_\_\_. O jardim de senderos que se bifurcam. Tradução de Carlos Appel [fragmento I]. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 6 set.1969. Caderno de Sábado.

\_\_\_\_\_. O jardim de senderos que se bifurcam. Tradução de Carlos Appel [fragmento II]. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 13 set.1969. Caderno de Sábado.

\_\_\_\_\_. História dos dois que sonharam. Tradução de Clarice Lispector. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 dez.1969. Caderno de Sábado.

\_\_\_\_\_. A biblioteca de Babel. Tradução de Carlos Appel . *Correio do Povo*, Porto Alegre, 21 mar. 1970. Caderno de Sábado.

\_\_\_\_\_. A casa de Asterião. Tradução de Sérgio Faraco . *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 jun.. 1970. Caderno de Sábado.

\_\_\_\_\_. Biografia de Tadeu Isidoro Cruz. Tradução de Sérgio Faraco. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 29 ago. 1970. Caderno de Sábado.

\_\_\_\_\_. História dos ecos de um nome . Tradução de Sérgio Faraco. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 08 ago. 1971. Caderno de Sábado.

\_\_\_\_\_. Epílogo (El hacedor) . Tradução de Clarice Lispector. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 jun. 1973. Caderno de Sábado.

\_\_\_\_\_. Borges e Eu. Tradução de Clarice Lispector. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 17 nov. 1973. Caderno de Sábado.

\_\_\_\_\_. Borges e Eu; Tradução de Sérgio Faraco. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 02 dez. 1978. Caderno de Sábado.

\_\_\_\_\_. Argumentum ornithologicum. Tradução de Sérgio Faraco. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 02 dez. 1978. Caderno de Sábado.

CÉSAR, Guilhermino. Borges, a metáfora do mundo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 08 jun. 1974. Caderno de Sábado.

\_\_\_\_\_. Sonho de Borges. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15 abr. 1978. Caderno de Sábado.

\_\_\_\_\_. Semana de Borges. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 05 dez. 1981. Letras e Livros.

\_\_\_\_\_. Borges e a sua contingência. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 22 out. 1983. Letras e Livros.

CHAVES, Flávio Loureiro. O livro dos seres imaginários. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 22 ago. 1981. Letras e Livros.

COSTA, Flávio Moreira da. Borges no Brasil. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31 mar. 1973. Caderno de Sábado.

COELHO, Nelly Novaes. “Ficções” e a anulação do real. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 30 jan. 1971. Caderno de Sábado



\_\_\_\_\_. O espaço reconquistado. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 jan. 1975. Caderno de Sábado.

GOUVÊA, Paulo de. Jorge Luis Borges – as amargas sim. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 01 nov. 1975. Caderno de Sábado.

GUERRA, José Augusto. O Apocalipse de Borges. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 12 set. 1970. Caderno de Sábado.

HECKER FILHO, Paulo. A lucidez sobre o terror. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 13 mar. 1971. Caderno de Sábado.

\_\_\_\_\_. Dois novos Borges. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 19 jul. 1975. Caderno de Sábado.

JOCKYMAN, Vinícius. Da obra indizível. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 jun. 1972. Caderno de Sábado.

JORGE Luis Borges, o velho bruxo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 08 nov. 1980. Caderno de Sábado.

LISPECTOR, Clarice. Histórias curtas selecionadas por Jorge Luis Borges. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 8 mar. 1969. Caderno de Sábado.

\_\_\_\_\_. Jorge Luis Borges. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 jun. 1973. Caderno de Sábado.

LUFT, Lya. El Aleph. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 fev. 1974. Caderno de Sábado.

MARGARIDO, Alfredo. O Renovo do Romance Histórico: de Flaubert a Jean D'Ormesson. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 mar. 1973. Caderno de Sábado.

MELO, Veríssimo de. Simões e Borges – talvez mais que vizinhança. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 30 jan. 1982. Letras e Livros.

ONOFRE, José. Livro, punhal no labirinto. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 out. 1973. Caderno de Sábado.

PAIVA, Garcia de. Solilóquio de Borges. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 12 jan. 1980. Caderno de Sábado.

PAVIANI, Jayme. A morte na obra “El Aleph” de Borges *Correio do Povo*, Porto Alegre, 08 fev. 1975. Caderno de Sábado.

RONÁI, Paulo. No mundo de Borges. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 22 mai. 1971. Caderno de Sábado.

SANTINI, Emi Maria. A casa de Asterión. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 13 nov. 1976. Caderno de Sábado.

TYBURSKI, João Carlos. A palavra-invenção em Jorge Luis Borges. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15 jan. 1977. Caderno de Sábado.

ZILBERMAN, Regina; FILIPOUSKI, Ana (orgs.). Jorge Luis Borges. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 18 out. 1975. Caderno de Sábado.

### ***Folha de São Paulo***

A HISTÓRIA de um clássico vivo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 dez. 1978. Caderno Letras.

ALVES, Álvaro. Borges já morreu. E ele também sabe disso. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 ago. 1979. Caderno Letras.

ANTELO, Raúl. O morto não requer atenções. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 jun. 1986. Folhetim.

AS CEM maiores obras de não ficção do século XX.. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 abr. 1999. Caderno Mais.

ASCHER, Nelson. A Biblioteca de Babel é a mais absurda das construções. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 dez. 1990. Caderno Letras.

\_\_\_\_\_. Ensaio mostra afinidades entre Borges e a Cabala. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 nov. 1991. Caderno Letras.

ASSIS, Jesus de Paula. Borges dissolve a memória de Shakespeare. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 dez. 1989. Caderno Letras.

\_\_\_\_\_. Dicionário contrasta pior e melhor de Borges. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 set. 1990. Caderno Letras.

\_\_\_\_\_. Labirintos e a literatura da perplexidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 out. 1990. Caderno Letras.

ATHAYDE, Tristão de. Egocentrismo e Genialidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 jan. 1979. Caderno Letras.

BEHAR, Lisa Block de. Pierre Menard 'leitor' do Quixote. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 jun. 1986. Folhetim.

BLOOM, Harold. Uma bússola para o labirinto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 out. 1997. Caderno Mais.

BORGES: uma cegueira hereditária. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 mai. 1977. Caderno Letras.

BORGES quer fugir do futebol. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 mai. 1978. Caderno Letras.

BORGES: morte é única esperança. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 mar. 1979. Caderno Letras.

BORGES, Jorge Luis. A Sepultura. Tradução de Maria Cerneiro da Cunha. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 dez. 1978. Caderno Letras.

\_\_\_\_\_. A memória de Shakespeare. Tradução de Jesus de Paula Assis. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 dez. 1989. Caderno Letras.

\_\_\_\_\_. A fruição literária. Tradução de Jesus de Paula Assis. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 abr. 1990. Caderno Letras.

\_\_\_\_\_. Temas do Tango. Tradução de Sérgio Molina. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 jun. 2003. Caderno Mais.

CASSAL, Sueli Barros; MARZILLA, Tereza. Jorge Luis Borges fala de sua relação com o autor de “Papéis de um Recém-Chegado”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 jan. 1998. Caderno Mais.

CECHELERO, Vicente. Autoprogramado para a eternidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 jun. 1986. Folhetim.

CHIARETTI, Marco. Jorge Luis Borges volta a sonhar o mundo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 set. 1993. Caderno Letras.

COELHO, Teixeira. Ficções. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 out. 2005. Caderno Mais.

COUTO, José Geraldo. Elogio das sombras. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 dez. 2000. Caderno Mais.

CRÍTICA a Jorge Luis Borges. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 set. 1977. Caderno Letras.

DURO, mas dito pelo grande Borges. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 mar. 1977. Caderno Letras.

ECHEVARRÍA, Roberto G. Conciso, irônico e niilista. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 jan. 1999. Caderno Mais.

EMOCIONADO, Borges recebe homenagens. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 ago. 1979. Caderno Letras.

GONZÁLEZ, Horácio. Pierre Menard, autor de Os Sertões. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 out. 1983. Folhetim.

GRAU, Cristina. Borges e a arquitetura. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 out. 1990. Caderno Letras.

NESTROVSKI, Arthur. O cânone de Bloom. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 ago. 1995. Caderno Mais.

\_\_\_\_\_. Felicidade obrigatória. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 dez. 2000. Caderno Mais.

SAER, Juan José. O escritor argentino em sua tradição. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 abr. 2002. Caderno Mais.

\_\_\_\_\_. Repulsa ao excesso. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 abr. 2004. Caderno Mais.

SCHWARTZ, Jorge. O argentino perplexo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 ago. 1985. Folhetim.

\_\_\_\_\_. Um vínculo (anti) vanguardista? *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 jun. 1986. Folhetim.

SPERBER, Suzi Frankl. Borges, em busca de uma identidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 jan. 1983. Folhetim.

PIGLIA, Ricardo; BOLAÑO, Roberto. Histórias extraordinárias. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 set. 2004. Caderno Mais.

UMA MEDALHA para Borges. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 out. 1979. Caderno Letras.

WALLACE, David Foster. Borges no divã. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 dez. 2004. Caderno Mais.

### ***Leia Livros***

ALÔ, aqui é Borges na linha. *Leia Livros*, São Paulo, ago. 1989, n.130.

BILBAO, Luis. A literatura precisa da infelicidade. *Leia Livros*, São Paulo, mar. 1985, n.77.

\_\_\_\_\_. Borges: a busca do absoluto. *Leia Livros*, São Paulo, jul. 1986, n. 93.

BORGES, Jorge Luis. Carta apócrifa de Borges a García Márquez. *Leia Livros*, São Paulo, nov. 1982, n.52.

\_\_\_\_\_. O Fazedor. Tradução de Rolando Roque da Silva. *Leia Livros*, São Paulo, jul. 1986.

\_\_\_\_\_. Poema dos Dons. Tradução de Rolando Roque da Silva. *Leia Livros*, São Paulo, jul. 1986.

CÓRDOBA-LAURE, Ted. Uma nostalgia Argentina: Borges, eterno candidato ao prêmio Nobel. *Leia Livros*, São Paulo, mar. 1979, n.11.

COSTA, Francisco. Borges: a biblioteca pessoal. *Leia Livros*, São Paulo, mai. 1988, n.115.

KODAMA, Maria. Os olhos amendoados de Borges. *Leia Livros*, São Paulo, jan. 1986, n.87.

MONTEBELLO, Eduardo. Um cego fascinado por espelhos – entrevista com Maria Kodama. *Leia Livros*, São Paulo, dez. 1989, n.134.

MOUTINHO, Nogueira. Borges vale um sonho. *Leia Livros*, São Paulo, jul. 1979, n.15.

O FANTÁSTICO. *Leia Livros*, São Paulo, nov. 1988, n.121.

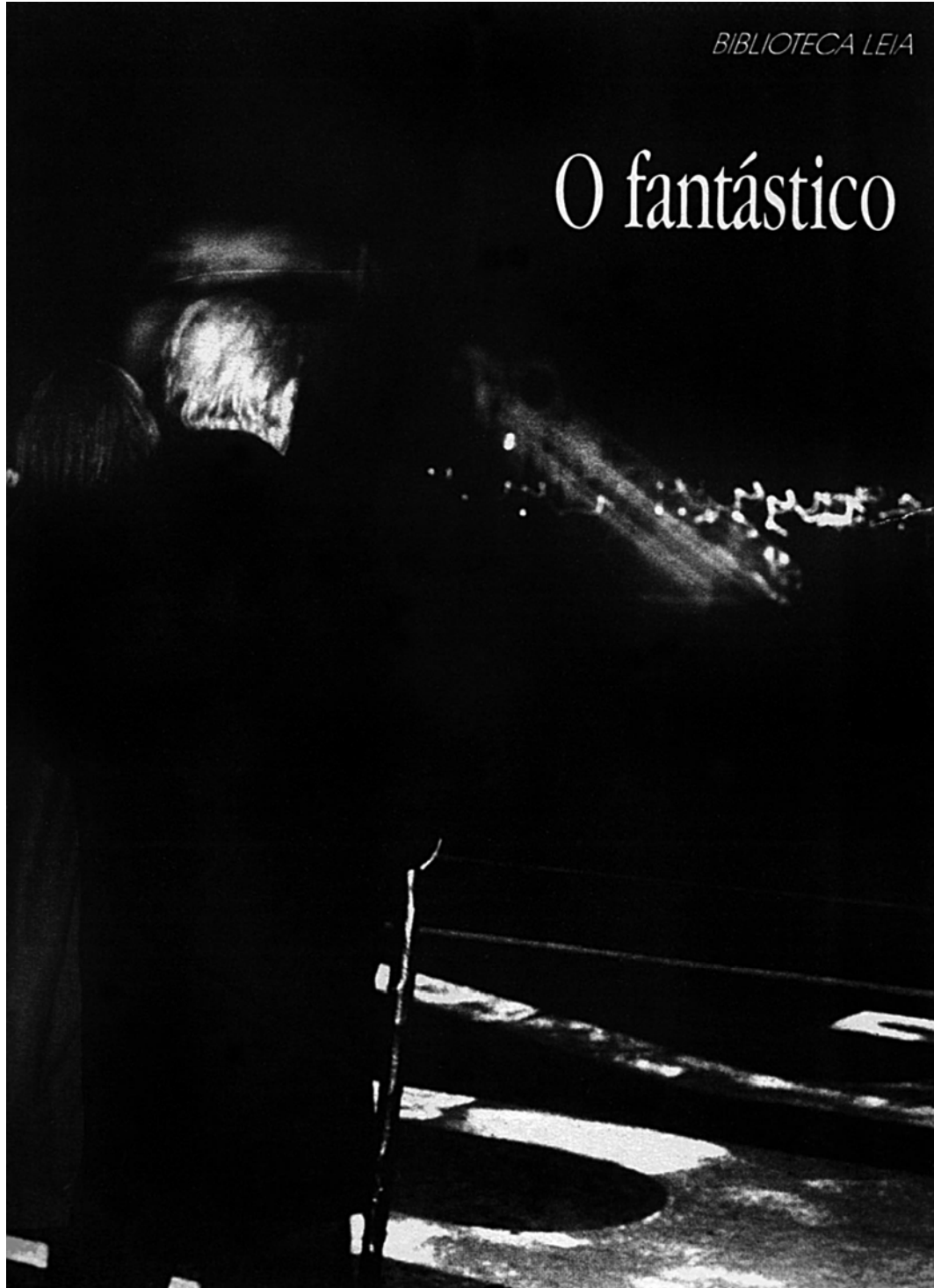
SACERIO-GARÍ, Enrique; MONEGAL, Emir Rodrigues. Quando a ficção vive na ficção. *Leia Livros*, São Paulo, set. 1990, n.143.

TREVISAN, João Silvério. Borges e eu. *Leia Livros*, São Paulo, dez. 1983, n.64.

VER como Borges. *Leia Livros*, São Paulo, abr. 1987, n.102.

## **ANEXOS**

**ANEXO I - Fotografia de Jorge Luis Borges ilustra capa de caderno dedicado ao gênero fantástico.**







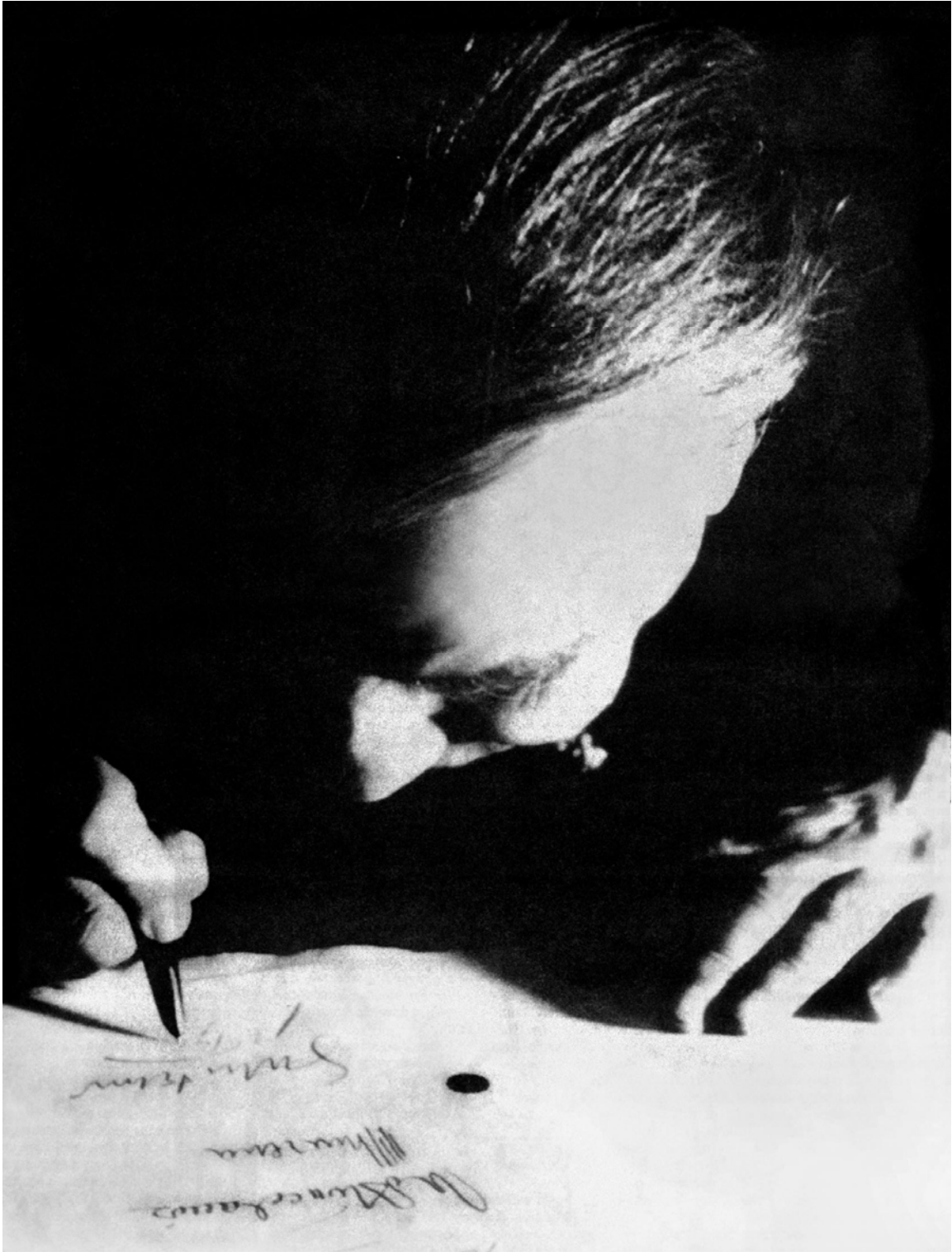
FOLHA DE S. PAULO

domingo, 11 de janeiro de 19

**PRIMEIRA LEITURA**

# BORGES

Leia um conto inédito do escritor chileno Antonio Skármeta, o autor de “O Carteiro e o Poeta”, de quem a Record lança neste ano o romance “Velocidade do Amor”



escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), autor de "Ficciones", citado no conto de Antonio Skármeta