

ANA LAURA VERÍSSIMO VARGAS

***SEIS PROBLEMAS PARA DOM ISIDRO PARODI:
ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO DIANTE DE
ESPECIFICIDADES DA NARRATIVA POLICIAL
DE BORGES E BIOY CASARES***

**Dissertação de Mestrado
apresentada ao curso de Pós-
Graduação em Estudos da
Tradução, da Universidade Federal
de Santa Catarina, para a obtenção
do grau de Mestre.**

**Orientadora: Prof^a. Dr^a. Andréa
Cesco**

**Co-orientadora: Prof^a. Dr^a.
Andréa Lúcia Paiva Padrão**

**Florianópolis
2012**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Vargas, Ana Laura Veríssimo
SEIS PROBLEMAS PARA DOM ISIDRO PARODI: ESTRATÉGIAS DE
TRADUÇÃO DIANTE DE ESPECIFICIDADES DA NARRATIVA POLICIAL
DE BORGES E BIOY CASARES [dissertação] / Ana Laura Veríssimo
Vargas ; orientadora, Prof.ª Dr.ª Andréa Cesco ; co-
orientadora, Prof.ª Dr.ª Andréa Lúcia Paiva Padrão
Angelo. - Florianópolis, SC, 2012.
111 p. ; 21cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Conto policial. 3. Tendências
deformadoras. I. Cesco, Prof.ª Dr.ª Andréa . II. Paiva
Padrão Angelo, Prof.ª Dr.ª Andréa Lúcia . III.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução. IV. Título.

Ana Laura Veríssimo Vargas

*SEIS PROBLEMAS PARA DOM ISIDRO PARODI:
ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO DIANTE DE
ESPECIFICIDADES DA NARRATIVA POLICIAL
DE BORGES E BIOY CASARES*

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em estudos da Tradução.

Florianópolis, 26 de maio de 2012.

Prof.^a. Dr.^a. Andréia Guerini
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a. Dr.^a. Andréa Cesco
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Prof.^a Dr.^a Andréa Lúcia Paiva Padrão Angelo
Coorientadora
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Prof.^a Dr.^a. Meritzel Hernando Marsal
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

As pessoas não morrem, ficam
encantadas.
(Guimarães Rosa)

Para Ivan, meu filho amado.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente Deus, por ter sido meu apoio espiritual na busca pela harmonia e paz interior.

A meus pais, responsáveis pela constituição de meus valores.

A meus filhos, Ivan, Jean e João, por representarem a doçura, a energia, o amor e a esperança em minha vida.

Ao Claudinei, meu amor, por compreender minha maneira de ser, sonhadora e idealista.

À minha Orientadora, Professora Dr^a. Andréa Cesco e à minha Co-Orientadora Professora Dr^a. Andréa Lúcia Paiva Padrão, pelo precioso suporte de conhecimentos, pela confiança depositada, pelo incentivo, pela orientação sempre sincera e pela compreensão em todas as etapas do trabalho.

A meus amigos, irmãos e colegas de escola, que sempre dirigiram palavras de incentivo e que acreditaram em mim.

Ao Professor Dr. Marcelo Bueno de Paula e a Professora Dr^a. Meritxell Hernando Marsal, pelas observações e pelas valiosas sugestões em minha qualificação.

À Universidade Federal de Santa Catarina e ao Curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, pela oportunidade.

Aos professores componentes da banca, pela atenção.

Enfim, registro o meu profundo agradecimento a todos aqueles que, como eu, diante da beleza da literatura, se encantam, sonham e vibram intensamente.

“Há traduções cheias de boas intenções que são quase falsificações, porque banalizaram involuntariamente o texto, não sabendo exprimir-lhe o movimento corajoso e alegre, que gosta de transpor com um salto os perigos das coisas e das palavras”.

Friedrich Nietzsche

RESUMO

A narrativa policial faz-se presente na vida literária de Jorge Luis Borges na forma de alguns textos ficcionais e de uma grande quantidade de artigos, resenhas, ensaios e prólogos em que o escritor se dedica a comentar narrativas, narradores e o próprio gênero. Dentre as ficções policiais de Borges, algumas foram escritas em parceria com Adolfo Bioy Casares e apresentam um novo estilo “a quatro mãos” que subverte as características individuais de fazer literatura desses escritores, dando origem a um autor fictício chamado Honorio Bustos Domecq. O pseudônimo ganha reconhecimento, especialmente no livro *Seis Problemas para Dom Isidro Parodi*, composto por seis contos, publicado em 1942, e que pode ser lido como uma paródia dos romances policiais clássicos. Lançado pela Editora Dantes, em 2001, este é o primeiro livro da dupla Borges/Bioy publicado no Brasil, com tradução de Eric Nepomuceno e Luis Carlos Cabral. Em 2008, o livro é publicado pela Editora Globo, com tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. Esta dissertação focaliza os seis contos que fazem parte da obra citada e tem como propósito analisar comparativamente essas duas traduções feitas para o português, a fim de detectar as tendências deformadoras da clarificação, do alongamento e da destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares teorizadas pelo francês Antoine Berman e, a partir dessas constatações, verificar em que aspectos as escolhas tradutórias podem afetar as características preconizadas também por Borges para o conto policial, tais como a objetividade, a racionalidade e o ritmo. Da mesma forma, por entender que a obra analisada não corresponde exatamente a um policial típico, pretende-se analisar como as traduções podem refletir os elementos paródicos fundados em variações da oralidade e em socioletos argentinos dos anos 40, que são o cerne da narrativa.

Palavras-chave: Conto Policial. Tradução. Borges e Bioy. Tendências deformadoras. Variações da oralidade.

RESUMEN

La narrativa policial se hace presente en la vida literaria de Jorge Luis Borges en forma de algunos textos ficcionales y de una gran cantidad de artículos, reseñas, ensayos y prólogos en que el escritor se dedica a comentar narrativas, narradores y el propio género. De entre las ficciones policiales de Borges, algunas fueron escritas en sociedad con Adolfo Bioy Casares y presentan un nuevo estilo “a cuatro manos” que subvierte las características individuales de hacer literatura de esos escritores, dando origen a un autor ficticio llamado Honorio Bustos Domecq. El seudónimo gana reconocimiento, especialmente en el libro *Seis Problemas para Dom Isidro Parodi*, compuesto por seis cuentos, publicado en 1942, y que puede ser leído como una parodia de las novelas policiales clásicas. Lanzado por la Editora Dantes, en 2001, este es el primer libro de la dupla Borges/Bioy publicado en Brasil, con traducción de Eric Nepomuceno y Luis Carlos Cabral. En 2008, se publica el libro por la Globo, con traducción de Maria Paula Gurgel Ribeiro. Este trabajo se centra en los seis cuentos que hacen parte de la obra mencionada anteriormente y tiene como propósito analizar comparativamente estas dos traducciones hechas para el portugués, con objeto de detectar las tendencias deformadoras de la clarificación, del alargamiento y de la destrucción o exotización de redes de las lenguas vernáculas teorizadas por el francés Antoine Berman y a partir de esas constataciones verificar en qué aspectos las elecciones traductoras pueden afectar las características preconizadas también por Borges en el cuento policial, tales como la objetividad, la racionalidad y el ritmo. De la misma forma, por creer que la obra analizada no corresponde exactamente a un policial típico, se pretende analizar cómo las traducciones pueden reflejar los elementos paródicos fundados en variaciones de la oralidad y sociolecto (o dialecto social) argentino de los años 40, que son la esencia de la narrativa.

Palabras llave: Cuento Policial. Traducción. Borges y Bioy. Tendencias deformadoras. Variaciones de la oralidad.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1	
A PARCERIA BUSTOS DOMEQ: ESCRITA A “QUATRO MÃOS”	
1.1 Jorge Luis Borges e a sua relação com o gênero policial	13
1.2 Borges e Bioy: uma singular parceria literária	24
1.3 A narrativa policial clássica: alguns pressupostos	27
1.4 A sugestividade do título <i>Seis Problemas para Dom Isidro Parodi</i> : uma coletânea de narrativas policiais e uma paródia do gênero.....	30
CAPÍTULO 2	
TEORIAS DA TRADUÇÃO: PRESSUPOSTOS QUE TANGEM O ATO TRADUTÓRIO	
2.1 Sobre os tradutores Eric Nepomuceno e Luis Carlos Cabral: uma tradução realizada a “quatro mãos”.....	35
2.2 Maria Paula Gurgel Ribeiro e suas concepções sobre a tradução.....	39
2.3 O ofício de traduzir para Borges: um pilar para muitos tradutor.....	40
2.4 Domesticação e estrangeirização: os paradigmas tradutórios em Friedrich Schleiermacher	44
2.5 A sistemática da deformação na percepção bermaniana: A tradução vista como experiência e reflexão.....	48
2.6 (In)Visibilidade do tradutor: a complexa dimensão da tradução em Lawrence Venuti	52
2.7 Tradução de variações da oralidade e de socioletos argentinos dos anos 40:	56
2.7.1 “cocoliche”, “lunfardo” e expressões idiomáticas	58
CAPÍTULO 3	
ANÁLISE COMPARATIVA DAS TRADUÇÕES: UM CONFRONTO POSITIVO	
3.1 “As doze figuras do mundo”	61
3.2 “As noites de Goliadkin”	68
3.3 “O deus dos touros”	75
3.4 “As previsões de Sangiácomo”	79
3.5 “A vítima de Tadeo Limardo”	85
3.6 “A prolongada procura de Tai An”	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
BIBLIOGRAFIA	99

INTRODUÇÃO

Sob a ótica da tradução, o *corpus* deste trabalho de pesquisa consiste, em sua macroestrutura, da análise comparativa de traduções brasileiras do livro *Seis Problemas para Dom Isidro Parodi*, de Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares (assinado sob o pseudônimo de Honorio Bustos Domecq),¹ a fim de verificar em que aspectos as escolhas tradutórias podem afetar as características típicas do gênero policial clássico, assim como as regras elencadas por Borges para a narrativa policial. Para tanto, analisamos as traduções de Eric Nepomuceno e Luis Carlos Cabral (Rio de Janeiro: Dantes, 2001) e de Maria Paula Gurgel Ribeiro (Rio de Janeiro: Globo, 2008).

Torna-se importante ressaltar que a realização desta análise comparativa entre as traduções não tem a pretensão de fazer uma avaliação qualitativa em que se elege a melhor tradução num juízo de valor. O que se propõe é versar sobre as estratégias encontradas pelos tradutores, no sentido de realizar uma investigação atenta sobre a possível presença das deformações teorizadas por Antoine Berman, principalmente três delas, a clarificação, o alongamento e a destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares. A escolha se justifica por entender que a clarificação e o alongamento são bem presentes na maioria das traduções e por acreditar que estas intervenções, que são na maioria das vezes inconscientes, suscitam reflexões. O interesse pela deformação da destruição ou exotização das redes de linguagens vernaculares se dá por perceber que na obra analisada abundam elementos linguísticos que se constituem de expressões idiomáticas e de socioletos; assim, por esse motivo, torna-se instigante analisar como as traduções podem refletir essa amálgama de vozes do idioma argentino dos anos 40.

Apesar de a narrativa não se enquadrar exatamente no policial típico, mas como uma paródia do gênero, também propomos verificar neste trabalho se as deformações podem afetar as características estilísticas da narrativa policial de enigma, como o ritmo, a objetividade e o desfecho surpreendente que esse gênero literário contempla e que o próprio Borges já preconizava.

¹ Outro pseudônimo comumente adotado por Borges e Bioy é Suárez Lynch.

Esta dissertação está organizada em três capítulos. O primeiro coloca em evidência a biografia e o estilo literário de Borges e Bioy Casares, relatando também a parceria entre ambos e as peculiaridades dessa escrita “a quatro mãos”, detendo-se ainda no livro *Seis Problemas para Dom Isidro Parodi*. Paralelamente a isso, abordaremos as características e especificidades do conto policial como gênero da literatura.

O segundo capítulo trata dos tradutores Eric Nepomuceno, Luis Carlos Cabral e Maria Paula Gurgel Ribeiro. Nele será relatado o que eles pensam sobre a tradução, através de entrevistas e materiais coletados, assim como suas posturas tradutórias diante de alguns trabalhos nessa área. Também comentaremos a opinião de Maria Paula Gurgel Ribeiro sobre sua tradução de *Seis Problemas para Dom Isidro Parodi*. Busca-se a compreensão dos motivos de suas escolhas no ato tradutório e suas estratégias para tentar manter as características do conto policial.

Questionamentos concernentes à autoria, (in)visibilidade do tradutor, domesticação e estrangeirização do texto traduzido têm sido motivo de inúmeros debates na atualidade; por isso, considera-se importante abordar algumas das Teorias da Tradução que discorrem sobre esses temas. Para tanto, neste trabalho são consideradas especialmente as contribuições do teórico francês Antoine Berman, que ressalta a importância da análise das tendências deformadoras da letra que, segundo ele, são inerentes a todas as traduções. Além dessas, são explanadas algumas contribuições do americano Lawrence Venuti que redefine o prestígio do tradutor, sugerindo como estratégia de tradução a sua visibilidade, que se daria por meio da subversão dos modelos discursivos hegemônicos. São ainda abordadas as estratégias e os procedimentos tradutórios para produzir traduções estrangeirizadoras e/ou domesticadoras, conforme os paradigmas tradutórios de Friedrich Schleiermacher. Ainda nesse capítulo, tratamos da tradução de variantes dialetais e de socioletos argentinos dos anos 40; enfatizam-se temas como o “porteño”, o “lunfardo” e o “cocoliche”.

No terceiro e último capítulo estão descritas as análises das traduções, seguidas das argumentações críticas embasadas nos teóricos citados.

A escolha pelo tema da presente pesquisa justifica-se pela importância em suscitar reflexões sobre o ato de traduzir diferentes gêneros literários e sobre a missão do tradutor em tentar manter no texto de chegada as características estilísticas, neste caso, no conto policial e os elementos paródicos da narrativa. Essa escolha de pesquisa se

consolidou quando a Professora Andréa Padrão da UFSC, em aula no curso de Pós Graduação em Estudos da Tradução, apontou modificações e acréscimos na tradução de Eric Nepomuceno e Luis Carlos Cabral para um dos contos de *Seis Problemas para Dom Isidro Parodi*. Essa análise, de início superficial, instigou a curiosidade em verificar se essas alterações estavam presentes apenas em um conto, ou se essa forma de traduzir se manifestaria em todo o livro. O interesse estendeu-se em descobrir em que aspectos tais interferências poderiam afetar a fórmula do gênero policial clássico que se baseia na proposição enigmática e na solução iluminadora e descobrir se uma tradução realizada também “a quatro mãos” contemplaria as especificidades do gênero e do original.

Por outro lado, um dos propósitos deste trabalho é o de promover uma progressiva desconstrução das práticas e teorias tradicionais da tradução, caracterizadas pelo etnocentrismo e pelas relações hipertextuais (Berman, 2007), considerando que esta abordagem é de suma importância para firmar um olhar mais contemporâneo sobre a função da tradução. Pretende-se, também, levantar alguns tópicos de discussão concernentes à história da tradução e às contribuições de Borges sobre a tradução na perspectiva de promover um diálogo mais aprofundado entre teoria e prática que contribua para a valorização do ato tradutório.

Como princípio para a realização deste trabalho, consideram-se as recomendações de Berman (1995) que propõe a elaboração de uma metodologia para instrumentalizar o crítico na atividade de avaliar traduções. Essa trajetória analítica sugere, como primeira atitude, sucessivas leituras e releituras das traduções e do original, suspendendo julgamentos apressados e resistindo à tentação da comparação. Conhecer o autor da obra original e seus tradutores, também é fundamental.

Para isso é necessário saber a *posição tradutória* dos tradutores, ou seja, saber qual é sua concepção sobre o ato de traduzir, que é influenciada pelas marcas histórica, social, literária e ideológica desses tradutores. A posição tradutória é o “compromisso entre a maneira pela qual o tradutor toma consciência enquanto sujeito preso à pulsão de traduzir, a tarefa da tradução e a maneira como ele internalizou o discurso do meio sobre o traduzir” (Berman 1995, p. 75). Em síntese, a posição tradutória diz respeito à relação existente entre a tomada de consciência do tradutor e a sua prática tradutória.

Por outro lado, através da tradução, verificar-se-á o *projeto de tradução*, segundo momento da análise bermaniana, que define a

maneira pela qual o tradutor literário vai efetuar a tradução e a escolha de um “modo” de tradução.

Posição tradutória e projeto de tradução, por sua vez, devem ser tomados dentro de certo horizonte, ou seja, o *horizonte do tradutor*, que é o conjunto dos parâmetros que determinam o sentir, o agir e o pensar do tradutor. Isso significa definir qual é o limite, determinar os espaços e as possibilidades para agir, levando em conta a experiência de ação e de mundo do tradutor.

Sabe-se que uma das funções mais difíceis dos tradutores de Borges é compreender os artifícios da linguagem para tentar encontrar possíveis significantes mais coerentes com a complexa e rica imaginação borgeana, sem que a tradução seja servil. O próprio Borges aponta o absurdo de se tentar fazer uma reprodução exata, uma tradução que seguirá o original palavra por palavra.

Esta pesquisa está alicerçada na crença de que a tradução não é a simples transposição de palavras de um idioma para outro, mas que nesse processo o tradutor pode ter acentuada afinidade com o autor, conforme afirma John Milton (1993). Fundamenta-se, também, em Arrojo (1993), que declara que o tradutor precisa fazer uso de um aparato crítico para discutir e refletir sobre seus próprios métodos de produzir significados, abrindo mão da esperança fútil de encontrar o dicionário ou o glossário definitivo, o equivalente exato e a fidelidade absoluta.

Já Berman (2002, p. 20) aborda a psicanálise da tradução, ou seja, a necessidade de o tradutor “colocar-se em análise” e acrescentar à ética da tradução uma analítica para recuperar os sistemas de deformação que ameaçam a sua prática e operam de modo inconsciente no nível de suas escolhas linguísticas e literárias. Trata-se, segundo o autor, da análise dos sistemas de “ganhos” e “perdas” que ocorrem em toda tradução, onde o original pode ser potencializado ou regenerado.

Com esses subsídios, inicia-se a análise das traduções e a sua respectiva confrontação para se fundamentar a avaliação delas. Nesse caso, para identificar a ocorrência de duas das tendências deformadoras teorizadas por Antoine Berman (2007) e discorrer sobre suas possíveis influências no ritmo do conto policial.

Para facilitar a análise, os contos originais e as traduções são divididos em excertos que foram dispostos em colunas na seguinte ordem: (1) o original em espanhol, (2) a tradução de Nepomuceno/Cabral, (3) a tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro.

CAPÍTULO 1

A PARCERIA “BUSTOS DOMECCQ”: ESCRITA A “QUATRO MÃOS”

1.1 Jorge Luis Borges e a sua relação com o gênero policial

Segundo estudo biográfico realizado por Antonio Andrade (1973), Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo nasceu no dia 24 de agosto de 1899, em Buenos Aires, Argentina, sendo filho de um advogado intelectual e professor de Psicologia e de uma profícua leitora. Aprendeu com a avó paterna, Fanny Haslam, a língua inglesa, idioma em que fez as suas primeiras leituras. Em 1914 foi com a família para a Suíça, onde completou os estudos secundários. Borges viveu em Madrid entre 1919 e 1921 e regressou a Buenos Aires no período entre as duas Grandes Guerras, fundando as revistas *Prisma e Proa*.

Em entrevista concedida a Maria Esther Vázquez (1973), Borges declarou que os Contos de Grimm, em uma versão inglesa, foram o seu primeiro contato com a Literatura. Borges relatou também que desde criança, mesmo antes de ter escrito uma única linha, já intuía que iria ser escritor e que isso se devia, um pouco, a uma convenção tácita que havia em sua família, pois o sonho de ser escritor era, a princípio, de seu pai.

Maria Esther Maciel e Reinaldo Marques, em *Borges em dez textos* (1997) relatam que nos últimos meses de vida, muito doente, Borges decidiu voltar à Genebra de sua juventude, elegendo esse lugar por manter algum laço com o sentimento de pátria. Assim, se Genebra representou para Borges o lugar onde nasceu para as diversas línguas e a literatura, morrer nada mais representaria do que o reencontro com a ficção e a vida, faces invertidas da mesma moeda. Borges faleceu em Genebra, no dia 14 de junho de 1986, aos oitenta e sete anos.

Borges alterou os rumos da Literatura na América Latina ao fundar tanto uma prática da leitura quanto uma tradição de escritura, ambas apontando para uma nova perspectiva do pensamento crítico, em âmbito internacional. Borges, criador de mundos e seres imaginários, guardião memorioso dos livros, fez com que em uma página coubessem “eternidades e infinitos” e, assim, através da sua ficcionalização enquanto autor, ganhou uma surpreendente realidade biográfica.

Ana Cecília Olmos (2008, p. 46), relata em seu livro *Por que ler Borges* que no movimento expansivo da escritura borgeana não cessam de multiplicar as páginas de sua obra. A escritora explana que quando se

imagina já se ter lido “todo Borges” surgem, avulsos, os títulos que ele eliminou do conjunto da sua obra, vários livros escritos em colaboração com outros autores, os artigos resgatados de diversas revistas e jornais argentinos ou os inúmeros livros de entrevistas e depoimentos.

Segundo Olmos (2008, p. 47), o caráter fragmentário e contingente da obra de Borges é decorrente da sua assídua colaboração em publicações periódicas e apresentações públicas frequentes, especialmente quando a cegueira lhe impôs severas limitações. Nesse período, principalmente, ele se concentrou na escritura de textos curtos como a poesia, o conto, o ensaio, a resenha crítica e o prólogo.

Mesmo nas formas breves, ressalta ainda Olmos (2008, p. 47), Borges subverte os limites tradicionais dessas categorias e explora até a exaustão as possibilidades do híbrido, aproximando-se do modelo do relato, desdobrando nos seus enredos questionamentos de ordem filosófica e especulações metafísicas, assim como traçando instigantes biografias fictícias.

No livro *Cinco visões pessoais*², de Jorge Luis Borges (1987, p. 51-3), Martin Muller escreve o texto “O Borges Oral” e relata que o autor em 1955, após ter passado por oito operações de catarata, quase perdeu por completo a sua visão, o que o impediu de escrever. Mas a sua memória, seu instinto quanto à forma e sua capacidade de improvisação permitiram-lhe ditar como se escrevesse, com a mesma profundidade, a mesma qualidade imaginativa, a mesma riqueza de ideias e a mesma simplicidade de expressão.

Para Olmos (2008 p. 47), é possível reconhecer na obra de Borges uma coerência de estilo que lhe outorga uma impressionante unidade, pois ele recorre a certos hábitos, subterfúgios e convenções que trazem a marca de seu modo peculiar de falar e alguns de seus traços mais marcantes como sua preocupação em evitar sinônimos, arcaísmos e neologismos e dar preferência a palavras habituais, traçando uma profusa rede de relações entre seus textos. Torna-se pertinente lembrar que essa postura é mais evidente na sua maturidade literária, onde Borges tentava suscitar nos leitores apenas o interesse pela leitura, sem a pretensão de apresentar respostas verdadeiras e absolutas. Ele pretendia tão somente fazer Literatura.

² *Cinco visões pessoais*, de Jorge Luis Borges (1987) é a tradução brasileira de *Borges oral* - Tradução de Maria Rosinda Ramos da Silva. Martin Muller escreve, nessa obra, sobre o ciclo de palestras ministradas por Borges na Universidade de Belgrano e relata sua postura diante do público, já acometido pela cegueira.

Vale ressaltar que no mundo literário existem convenções que crêem que um gênero literário pressupõe características marcantes que permitem a inclusão de obras de diferentes autores e épocas em um mesmo grupo. Uma dessas classificações acontece com o gênero policial clássico que é, sobretudo, caracterizado pela rigidez de estrutura. Entretanto, percebe-se que Borges não compactua com esse pensamento e colabora para a desconstrução dessa tradição, uma vez que a narrativa policial de Borges, como ressaltaremos em seguida, caracteriza-se pela omissão do que tem sido canônico para a grande maioria dos escritores de ficção policial. Por exemplo, ele acrescenta ao gênero as temáticas sociais, utilizando-se da ironia e do humor para denunciar os jogos de interesses e as hipocrisias vigentes na sociedade.

Durante a Conferência “Borges como crítico después del ascepticismo” (2000), na Universidade de La Plata, Sergio Pastormerlo relatou que o escritor não desaprova a refutação de Benedetto Croce que é contra a classificação de gêneros dos textos, mas adverte que essa refutação é superficial e incompleta, pois apesar de reconhecer a utilidade prática dos gêneros, ele acredita que não se pode usar a linguagem sem incorrer às alegorias que desviam o texto de uma classificação pré-determinada.

Assim, Borges (1987) traz à discussão a existência ou não do gênero literário, pois para ele, classificar um livro como novela, alegoria ou tratado de estética significa generalizar. Para o referido escritor, pensar é generalizar e todos necessitam dos úteis arquétipos platônicos para afirmar algo; mas ele acredita que os gêneros literários dependem, talvez, menos dos textos que do modo como estes são lidos.

A escrita inovadora de Borges, que subverte os limites demarcados para a classificação das categorias, faz com que seus livros resistam em ser classificados dentro dos paradigmas usuais. Para Jaime Alazraki (Apud Cañeque, 1995, p. 351), “Os leitores de Borges não deveriam procurar diferenças rigorosas entre os gêneros porque seus textos flutuam entre dois ou mais, podendo ser classificados em qualquer um deles”.

Essa fluidez na demarcação dos gêneros nas obras de Borges originou, assim, um gênero híbrido que se tornou típico na atualidade e que influenciou outros escritores. Nessa mesma perspectiva, Fiorin (1990) afirma que “Os gêneros são modificados de acordo com a época em que são escritos, fazendo com que prevaleçam apenas as características fundamentais na definição dos gêneros”.

A postura assumida por Borges, no sentido de desmistificar essa rigidez de classificação fica evidente no prólogo de seu livro *Los*

Conjurados (1985), em que ele afirma: “Não professo nenhuma estética. Cada obra confia a seu escritor a forma que busca: o verso, a prosa, o estilo barroco ou simples. As teorias podem ser admiráveis estímulos (...), mesmo assim, podem engendrar monstros ou meras peças de museu”.

Em junho de 1978 Borges ministrou, na Universidade de Belgrano, um ciclo de cinco palestras que abordavam os temas: O Livro, A Imortalidade, Swedenborg, O Conto Policial e O Tempo.

Em sua palestra “O Conto policial”, Borges rende homenagens a Edgar Allan Poe que, segundo ele, contribuiu para a criação do leitor de ficção policial, o qual lê com incredulidade e com uma desconfiança especial. No entendimento de Borges, Poe não queria que o gênero policial fosse algo realista, queria que fosse um gênero intelectual ou fantástico, que fosse fruto da inteligência e não apenas da imaginação.

Na palestra, Borges também expõe a sua própria percepção sobre o conto policial, como um gênero intelectual, pois para ele o crime é desvendado por alguém que raciocina de forma abstrata e não com base em delações ou em descuidos cometidos pelos criminosos. Essa ação coloca em ridículo a polícia e faz do intelectual um gênio. Nessa ótica, Borges afirma que toda obra literária requer a integração leitor/texto para poder existir. Segundo ele “a novela policial gerou um tipo especial de leitor. Costuma-se esquecer disso ao se julgar a obra de Poe. Porque, se Poe criou o conto policial, criou, mais tarde, o tipo de leitor de ficção policial” (BORGES, 1987, p. 32).

Nessa explanação sobre o conto policial, Borges declara que a origem intelectual do conto policial tem sido esquecida e que ele próprio tentou o gênero certa vez, quando escreveu “La muerte y la brújula”, não se sentindo demasiado orgulhoso do que fez. Também relata que outros textos policiais, escritos em parceria com Bioy Casares, são contos muito superiores aos seus próprios. Em apologia ao gênero policial, ele declara:

Há algo que se revela por demais evidente e correto; nossa literatura tende ao caótico. Tende ao verso livre por ser mais fácil que o regular. Na verdade é muito difícil. Tende-se a suprimir personagens, e os argumentos, enfim, tudo é muito vago (...). Em defesa do conto policial, eu diria que ele não precisa de defesa. Lido com certo desdém agora, está, contudo, salvando a ordem em uma época de desordem. É a prova de

que devemos ser-lhe agradecidos e de que possui méritos. (BORGES, 1987, p. 40)

A narrativa policial faz-se presente na formação literária de Borges desde a infância. O interesse pelo gênero deve-se em parte à influência exercida sobre ele pela literatura de língua inglesa, berço da narrativa policial. Tal interesse não se limita aos clássicos do gênero, como Chesterton e Stevenson, mas estende-se a escritores que considera de menor densidade literária, como Conan Doyle e Agatha Christie. Dado o apreço que Borges demonstrava pelo gênero policial, ele, inclusive, escreve o poema “Sherlock Holmes” em *Os conjurados* (1985).

Adriano Schwartz (2003), em *A estratégia do crime*, relata que para Borges, Conan Doyle dominava a técnica de transmitir a impressão de que havia algo de irreal por trás do acontecimento criminoso, para logo apresentar uma solução totalmente racional.

Ainda segundo Schwartz, em 1941 Borges concebe o primeiro de seus três contos policiais que remetem genialmente aos três contos de Poe. Exatos cem anos após o início da publicação de “Os crimes da Rua Morgue”, “O mistério de Marie Roget” e “A carta roubada”, o autor argentino começa sua homenagem com a publicação de “El jardín de senderos que se bifurcan”. Os outros dois contos, escritos nos anos seguintes, são “La muerte y la brújula” e “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”. O último não é tão excepcional quanto os predecessores, mas é nele que se lê que “a solução do mistério é sempre inferior ao mistério”.

A fim de entender o conto policial como um gênero intelectual, como uma obra da inteligência e da lógica, Borges (1999) propõe um código para sua composição e discute, ainda, por quais motivos Edgar Allan Poe e Chesterton têm grande mérito nesse tipo de texto. Nessa perspectiva, ele explica o que leva alguns escritores policiais a trapacear na resolução de seus problemas.

No ensaio “Los laberintos policiales y Chesterton” (1999), Borges faz uma reflexão sobre o relato policial e mostra-se adepto do conto policial de raciocínio, na sua vertente em língua inglesa inaugurada pelo norte-americano Edgar Allan Poe, em que são estabelecidos alguns padrões que foram seguidos por vários autores: o narrador é um amigo/discípulo do investigador; a reflexão predomina sobre a ação; o final necessariamente deve surpreender o leitor.

Nesse mesmo ensaio, Borges afirma que no conto policial inglês está presente o gosto extremado pela aventura e um radical apego à

legalidade dos atos e juízos, chegando a pitorescos compromissos entre a força da lei e da aventura em obras como *O assassinato considerado como uma das belas Artes*, de De Quincey, o que difere da literatura argentina típica, onde matar é sinônimo de desgraçar-se e afastar-se violentamente da Lei dos Homens.

Em *Qué es el género policial?* (1995), Borges e Bioy Casares relatam que as ficções policiais requerem uma construção severa porque tudo nelas deve profetizar o desenlace de forma secreta, que só seja compreendido na revelação final. Sendo assim, o escritor se compromete a uma dupla proeza: a solução do problema é necessária, mas também deve ser assombrosa. E para complicar o trabalho dele, está proibido intercalar personagens inúteis, acumular cúmplices ou esconder dados indispensáveis, assim como está proibida a solução puramente mecânica que excede as possibilidades da atenção ou que dote seus personagens de faculdades hipnóticas, acrobáticas e balísticas. Para esses autores, a unidade de ação é imprescindível e convém que os argumentos não se dilatam no tempo e no espaço, pois somente a morte deve ser o centro da intriga.

Os autores ainda afirmam que das várias formas de ficção, a policial é a que exige maior rigor dos escritores, uma vez que não há frase ou detalhe ocioso em todo o discurso. A tarefa do escritor é árdua, pois os relatos policiais têm um valor decisivo na psicologia dos personagens, na eficácia do diálogo, no poder das descrições e no estilo do narrador e também porque se dirige a leitores cada vez mais perspicazes.

Borges e Bioy também fazem uma crítica àquelas pessoas que julgam o gênero policial inferior, pois segundo eles, estas são as que mais se deleitam com a leitura, num inconfessado juízo puritano de acreditar que o agradável não pode ter méritos. Dessa forma, para esses autores, o gênero policial exerce uma influência benéfica sobre os diversos ramos da literatura, pois defende os direitos da construção, da lucidez, da ordem e da medida.

Para Borges, o essencial é a discussão e a resolução abstrata de um crime e, para tanto, no ensaio “Los laberintos policiales y Chesterton” (1999, p. 126-9), surgido em 1935, em *Sur*, ele descreve a forma ideal da narrativa policial, distinguindo o romance do conto policial e propondo seis requisitos para o gênero. Na primeira dessas regras, Borges sugere que haja um número limitado de personagens e que esse número não passe de seis, pois, segundo ele, a infração dessa regra traria confusão e fastio à leitura. Ou seja, é necessário trabalhar com um número limitado de personagens a fim de evitar redundância.

Torna-se pertinente lembrar que essa regra também pode explicar a predileção de Borges pelo conto.

A segunda regra diz respeito à declaração prévia de todos os termos dos problemas, ou seja, tanto personagens como fatos não devem ser sonogados ao leitor desde o início. Borges acredita que Conan Doyle tem como maior defeito o desrespeito a essa regra.

Na terceira regra está a avara economia de meios; Borges considera desnecessária na narrativa as construções complexas, ou seja, ele propõe que se utilizem somente os argumentos necessários para provar um teorema ou uma conjectura.

O escritor sugere como quarta regra a primazia do como sobre o quem, ou seja, apenas o romance policial longo deve aproximar-se (e não em demasia) do romance psicológico. No conto é importante esquematizar os personagens sumariamente para servir de base ao raciocínio.

A quinta regra se refere ao pudor da morte, pois a descrição de mortes sanguinolentas, se não for absolutamente essencial ao desenrolar da narrativa, não se afina com o que Borges denomina de *musa-glacial* do romance policial, onde são fundamentais a higiene, a falácia e a ordem. Entretanto, vale ressaltar que em “Emma Zunz”³ Borges se afasta um pouco dessa regra.

A sexta e última regra que Borges sugere se refere à necessidade e ao caráter maravilhoso da solução, uma vez que a solução tem que ser uma consequência lógica da trama, mas ao mesmo tempo precisa maravilhar o leitor. Borges repudia a solução sobrenatural e admira Chesterton, autor das aventuras do Padre Brown, que conjuga sempre uma primeira versão sobrenatural e uma segunda e definitiva versão racional e natural.

Sendo assim, percebe-se que esses seis processos que foram identificados por Borges formam uma estrutura para a construção de um modelo do conto policial na sua perspectiva e visão.

No prólogo de *La invención de Morel*, de Bioy Casares (1940), Borges retoma a característica intelectual e lógica dos contos policiais. Ele não admite a trapaça e a falta de coerência no conto. É interessante

³ O trecho a seguir, traduzido por Flávio José Cardozo (1972), descreve a cena em que Borges se afasta um pouco da quinta regra elencada por ele para o gênero policial: “No pátio, o cachorro acorrentado pôs-se a ladrar, e uma efusão de sangue repentino brotou dos lábios obscenos e manchou a barba e a roupa”.

notar que, como numa prova ou num sistema lógico, é necessário haver consistência e seguir as regras do jogo. Borges segue, assim, uma linha lógica inspirada na supremacia intelectual das obras de Poe e de Chesterton.

Segundo Fernando Rego (2006), para o autor argentino, a principal característica da ficção policial é a de obedecer a uma ordem que contém princípio, meio e fim e que, em sua perspectiva, possui um aspecto reconfortante de funcionar como um contraponto ao caos do mundo. Portanto, a ficção policial, para Borges, é o produto de uma ideia, um fruto da inteligência e um elogio à capacidade do intelecto de solucionar, por si só, os mistérios policiais e o mistério do mundo. Uma capacidade que também pode ser reconhecida na teoria da criação divina do universo.

Os contatos mais explícitos da produção do Borges-escritor com o gênero policial iniciam-se em meados dos anos 30 e na sua produção ficcional individual; ele deu nova dimensão ao gênero, introduzindo nele uma cerrada cultura, um humor sutil, mas intensamente cáustico, utilizando-se de variações inusitadas, como o jogo com o tempo em “El jardín de senderos que se bifurcan”, ou a ficção linguístico-policial de “La muerte y la brújula”, chegando mesmo à diluição das fronteiras do gênero.

É interessante ressaltar que com a obra “La muerte y la brújula”⁴ Borges se estabelece na tradição do gênero policial, ao mesmo tempo em que altera as convenções estabelecidas para esse tipo de narrativa. Segundo Padrão (2008), independentemente do enfoque que cada leitor escolha, segundo as muitas leituras que o conto admite, o fato é que Borges subverte o gênero e dilui suas fronteiras, recriando-o. Sua principal inovação refere-se à reversão das personagens canônicas do gênero que são o detetive, o criminoso e a vítima, visto que na narrativa policial clássica é o detetive quem, no final, esclarece o mistério. Em “La muerte y la brújula” acontece essa transgressão inusitada, onde o detetive é assassinado quando lhe é revelado o motivo dos crimes. Assim, inverte-se o binômio criminoso/detetive, de forma que o detetive se transforma na vítima e o criminoso, conhecedor do modo de atuar do detetive, se antecipa aos seus raciocínios e fornece a verdadeira explicação dos fatos. Outra grande inversão no gênero, apontada por Padrão, se refere ao fato de a polícia (com seu pragmático senso

⁴ Publicado na revista *Sur* em maio de 1942, é posteriormente incluído em *Ficciones* (1944), livro que recebeu em 1961 o Prêmio Internacional de Literatura.

comum) estar mais próxima da interpretação correta dos crimes que o detetive, com seu raciocínio lógico. De forma vital, nesse conto, Borges confirma um estilo narrativo enquanto subverte uma expectativa semântica, onde ele próprio declarou que transportou o conto policial para um plano simbólico, mas não tinha certeza que ali o conto se encaixaria.

No ensaio “Nexo, mentiras e vídeo-hype: Borges e o detetive roubado” de Bernard McGuirk em *Borges em dez textos* (1997) é relatado que Borges era fascinado pelo modelo policial e que ele próprio declarou que o conto “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” se tornara um cruzamento entre o conto policial permissível e uma paródia disso, pois quanto mais trabalhava nele, mais intratável parecia o enredo e maior a sua necessidade de parodiar. Daí a sua convicção de que o autor de romances policiais pode adaptar as regras para o aperfeiçoamento de sua obra e, dessa forma, ganhar a liberdade em ousar, em aplicar na sua escrita o novo e o efêmero que fazem parte da realidade social.

Para ratificar essa postura de Borges frente às especificidades do gênero policial, em seu artigo “Borges cuentista: Las reglas del Arte”, Isabel Stratta (2005) afirma que na ótica borgiana, o gênero policial é o caso mais extremo de um produto narrativo organizado segundo as regras de uma arte, e como tal pode ser exibido como uma lição para os escritores: interjeições e opiniões, incoerências e confidências, esgotam a literatura de nosso tempo, pois o relato policial representa uma ordem e a obrigação de inventar.

Segundo José Fernández Vega (1996), as ideias estéticas de Borges sobre a narrativa policial se organizam em torno de três tópicos que são: a arquitetura formal do argumento, as condições que devem satisfazer a solução e, finalmente, os princípios para a construção dos personagens. Vega resume o que constitui para Borges a fórmula do policial:

Un verdadero relato policial debe centrarse en el crimen. Ello constituye su núcleo básico desde donde debe plantearse un problema original y relevante (esto es, denso en connotaciones filosóficas), mientras que la solución debe ser inesperada, inteligente y verosímil. En la investigación, y en su personaje central, el detective, la inclinación criminalística ha de ceder el paso al puro ejercicio de la inteligencia. (1996, p. 58)

Pablo M. Ruiz (2009) no ensaio “O último conto policial de Borges e o que havia no labirinto”, relata que um hábito recorrente em Borges é fazer o policial, considerado gênero menor, popular e desprezado pelas elites cultas, chocar-se com uma grande tradição literária, canônica e sofisticada a partir de suas composições plenas de alusões, linguagem hermética e alegorias cifradas portadoras de concepções e de leituras múltiplas. Isso se deve, conforme Ruiz, porque Borges considerava o policial uma matéria perfeita para moldar suas formas narrativas. Torna-se pertinente lembrar que Borges sentia-se atraído pelo gênero policial, especialmente pela necessidade de inventar com rigor, assim como pela exigência de planejar e desenhar a trama, criando um novo leitor imposto pelo gênero.

Ruiz afirma que na literatura de Borges, inclusive na literatura policial, estão reunidos muitos temas, como uma espécie de *summa* de sua poética: o labirinto, os duplos, a biblioteca, os punhais, a paródia, o infinito, o tigre ou o leão, a coragem e a covardia, o xadrez e a traição, que juntos compõem, segundo Ruiz, a solução encontrada por Borges para escrever filosofia fazendo literatura.

O novo leitor que surge da narrativa policial, perspicaz, desconfiado e atento foi adquirindo hábitos de leitura e foi dando novas significações aos temas que são recorrentes na obra de Borges. Em entrevista a Maria Esther Vázquez (1973), Borges fala sobre alguns desses temas, como o labirinto que, segundo ele, é o símbolo evidente da perplexidade e do assombro, sobretudo o assombro diante do cotidiano do qual surge a metafísica. Contudo, nos contos policiais esse tema adquire uma nova conotação, que se baseia na rede simbólica e sofisticada e na inteligência erudita empregada por Borges para desafiar o leitor a decifrar o enigma.

O conto “El jardín de senderos que se bifurcan” apresenta uma história repleta de alusões e associações dentro dela mesma, como se fosse um labirinto, num exercício de narrativa que assume formas diferentes de tempo e de espaço, reconceituando os cânones da literatura.

O espelho, outro tema borgiano, surgiu na sua infância quando ele se olhava nos três espelhos do roupeiro de seu quarto e se assustava com a possibilidade de a imagem não corresponder exatamente a ele e com a terrível ideia de se enxergar diferente em alguma das imagens. Esse pavor, aliado a outras ficções e à ideia da pluralidade do eu, do “eu mutante”, de “ser um e todos ao mesmo tempo”, foi inspiração para algumas de suas obras. Nessa perspectiva surge o tema do “duplo” que para o escritor pode ser visto sob o viés da relação “eu-outro” como um

diálogo dentro da mesma pessoa, promovendo o autoconhecimento. Um exemplo disso nos contos policiais de Borges seriam os pares assassino/detetive ou detetive/leitor que simbolizam as simetrias e assimetrias dos contos e que se enfrentam como espelhos e onde se elucidam enigmas.

No conto “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” é evidente a noção panteísta onde o homem é o outro e quando isso acontece, ocorre o cancelamento da identidade individual. Vale lembrar que se trata de um enredo que é o próprio labirinto, pois são contadas duas versões de uma mesma história.

A repetição dos ciclos é outro tema que Borges faz uso também na sua literatura policial, pois ele próprio afirma que se o mundo é composto de um número limitado de elementos e se o tempo é infinito e cada momento depende do momento anterior, basta com que se repita um momento no processo cósmico para que se repitam os seguintes, constituindo uma história universal cíclica.

Segundo Emir Monegal (1980), a abolição do tempo pode ser percebida em muitos contos de Borges, como por exemplo, no conto de enigma “La forma de la espada” (*de Ficciones*), onde o protagonista fraciona-se num herói e num covarde, numa vítima e num vitimador, num criador e numa criatura. A negação do tempo apóia-se em textos de Schopenhauer para afiançar que fora do presente o tempo não existe e que este mesmo presente, contemplado por “nosso eu”, é de natureza ilusória.

A “seita da faca e da coragem”, tema abordado por Borges, se deve, segundo ele próprio, aos seus antepassados militares e à ética dos “compadritos”, da coragem, e se baseia na ideia de que o homem não pode ser fraco.

Também faz parte dos temas de Borges a cidade de Buenos Aires, mas na sua literatura há a constância da Buenos Aires do passado, da sua infância. Essa preferência se dá pelo fato de Borges acreditar que a memória é seletiva e por isso acontecimentos narrados no passado permitem ao escritor escrever com maior liberdade, garantindo-lhe impunidade, no que se refere à veracidade dos fatos, e é por isso que o próprio Borges confessa a Maria Vázquez sua preferência por qualquer tempo passado. É bastante recorrente esse tema nas narrativas policiais, tanto de Borges como na parceria com Bioy Casares, pois são retratados além de lugares reais, também personalidades locais, costumes e a própria cultura rio-platense.

Um exemplo disso se dá com o conto “La muerte y la brújula”, onde Borges mostra sua predileção pelos arredores de Buenos Aires, pelas suas paisagens fronteiriças, pelos subúrbios, pelos bairros

populares, onde vivem os imigrantes e os trabalhadores assalariados. Assim, mais do que o *locus*, a cidade de Buenos Aires é também personagem da história. Em “La muerte y la brújula”, entre repetições e simetrias no tempo e no espaço, há a fabulação de uma ardilosa sequência de crimes para capturar um homem. Nesse conto, o jogo proposto pelo assassino nada mais é que um astucioso labirinto construído de quatro linhas que formam um perfeito losango com os quatro pontos cardinais da cidade.

Borges possui uma grande erudição e demonstra isso quando faz referência aos mais diversos campos do seu conhecimento, tais como a Geografia, o pensamento religioso e místico e as doutrinas filosóficas, além de se utilizar de personagens e de lugares reais da história. Com esse procedimento, conforme Cesco (2005), o escritor joga com a credulidade de seu leitor porque este passa a acreditar que tudo é ficção, visto que suas obras têm um caráter “fantástico” ou, num processo inverso, Borges coloca um pouco de realidade no inventado e propositadamente confunde o leitor e essa habilidade é ratificada na sua produção policial.

No artigo “En qué creía Borges” de Juan Muñoz Rengel (2003), é relatado que Borges tem a capacidade de provocar no leitor o espanto, a ansiedade e até o desaparecimento da razão, porque faz uso de temas filosóficos e metafísicos, como a natureza e a inteligência de Deus, a identidade pessoal, a negação do tempo, a imortalidade, a memória, a predestinação, a unidade e a multiplicidade. Verifica-se, assim, que o estilo borgiano de escrever difere do estilo daquele escritor fictício que surge da parceria com Bioy Casares. Ao escreverem “a quatro mãos”, ambos perderam algumas de suas características e inibições, e criaram um estilo totalmente novo.

1.2 Borges e Bioy: uma singular parceria literária

Adolfo Bioy Casares nasceu em Buenos Aires em 1914 e morreu em 1999, aos 84 anos, na sua cidade natal. Descendente de avó inglesa, ele aprendeu as primeiras letras tanto no idioma espanhol quanto no inglês, por imposição dela. Casares pertencia a uma família abastada, que sempre o apoiou e possibilitou o desenvolvimento de sua carreira literária. Este suporte também lhe permitiu permanecer na Argentina mesmo nos momentos mais difíceis da história desse país, quando os escritores de sua época eram obrigados a buscar o exílio em outros países. Com todas as condições favoráveis, Bioy pode se dedicar a sua paixão que era a literatura. Desde a infância ele teve acesso às obras

mais importantes da literatura universal, graças a seu pai, Adolfo Bioy, o qual teve grande importância na sua formação, visto que também era um literato e chegou a ser o seu primeiro editor e a corrigir o seu primeiro livro.

Considerado um dos escritores mais importantes na língua castelhana, apostou no humor e na ironia em sua extensa produção. Bioy escreveu a sua primeira novela aos 11 anos e seu último título publicado foi *De un mundo a otro*, em 1998.

Durante sua trajetória literária recebeu inúmeros prêmios, convites para cursos, palestras e conferências e muitas homenagens. Em 1991 Bioy confirmou sua fama e seu reconhecimento ao receber, em Alcalá de Henares, um dos maiores prêmios de língua espanhola, o *Miguel de Cervantes*, o que consagrou definitivamente sua obra.

Considerado por Jorge Luis Borges como um dos maiores escritores argentinos de ficção, Bioy Casares é autor de uma vasta obra onde a fantasia e a realidade se sobrepõem mutuamente. Essa harmonia magistral foi consolidada com o reconhecimento internacional da sua obra mais famosa, *A Invenção de Morel*, publicada em 1940.

Em entrevista concedida a Augusto Massi (1995), Bioy fala sobre a escrita em parceria com Borges e relata que quando duas pessoas escrevem juntas e não são vaidosas, escrevem muito mais fácil do que se estivessem separadas. Isso acontece, segundo ele, porque ao se escrever, às vezes se interrompe a escrita porque não se sabe como resolver uma frase ou como começar a frase seguinte, e quando há duas pessoas, uma delas sempre sabe.

Em “Borges e Bioy: Ficção de cano duplo”, Emílio Fraia e Vanessa Bárbara (2008) relatam que Borges e Bioy eram amigos próximos e que a parceria literária começou no início da década de 1930. Apesar da diferença da idade (Borges tinha 30 anos e Bioy, apenas 17 anos), se deram muito bem. Em 1936, na sala de jantar da fazenda dos Bioy, os dois inventaram uma família búlgara. A história integraria um folheto publicitário, *A Coalhada La Martona*: estudo dietético sobre os Leites Ácidos, encomendado por um tio de Casares, dono de uma próspera companhia leiteira que prometeu pagar à dupla um valor vultoso por página. Bioy e Borges se animaram e passaram a escrever juntos um texto empolado e divertido sobre as vantagens do produto.

Segundo Júlio Pimentel Pinto (1998), Borges e Bioy iniciavam uma colaboração que duraria mais de quatro décadas e as aventuras literárias em conjunto se diversificaram entre antologias de poesia argentina, de contos fantásticos e de histórias policiais, prefácios,

traduções e comentários sobre outros autores e também roteiros de cinema.

O que caracterizou a parceria entre Borges e Bioy foi a profunda afinidade de leituras, de preocupações intelectuais e literárias e, também, o grande senso de humor que, segundo eles próprios, marcaram seus encontros para escrever. Ainda segundo Pimentel, uma das maiores contribuições dessa parceria foi a ajuda de Bioy para Borges deixar a prosa barroca e detalhista em favor de um estilo mais clássico e fluente e o incentivo de Borges, por sua vez, para Bioy se afastar do surrealismo e do fluxo de consciência.

Dessa singular mescla, Borges e Bioy, surgiu uma nova síntese literária baseada em uma relação dialética entre o gênero policial clássico e a crítica que ambos os escritores realizam em relação a diversos aspectos da sociedade argentina dos anos 40. Dessa forma, esses escritores conseguiram criar um subgênero do relato de enigma a partir da sua capacidade de ironizar o contexto sociocultural e, dessa forma, fazer uma paródia da construção clássica do tradicional gênero policial.

Casares e Borges iniciam, então, uma jornada onde se formaliza o universo duplo no contexto cultural argentino, com o propósito de escrever sobre tramas policiais, criando um autor fictício para suas obras, Honorio Bustos Domecq. Outro pseudônimo utilizado pela dupla foi B. Suárez Lynch, autor de *Un modelo para la muerte*. No que se refere à escolha dos pseudônimos, Borges declarou que Suárez provinha de seu avô e que Lynch representava o lado irlandês da família de Bioy. Também foi utilizado pelos dois o pseudônimo B. Lynch Davis, que assinou a coluna “*Museo*” de *Los anales de Buenos Aires*.

Borges e Bioy formaram uma dupla simbiótica que foi além da colaboração, já que Bustos Domecq tinha um estilo diferente de cada um dos dois escritores reais. Honorio Bustos Domecq surgiu primeiro como F. Bustos, nome com o qual Borges publicou a primeira história de ficção de sua carreira, “El hombre de la esquina rosada”. Quando apareceu a parceria entre Borges e Bioy Casares, o nome do escritor-fantasma foi trocado para Honorio Bustos Domecq. O pseudônimo Honorio Bustos Domecq era uma composição que vinha de sobrenomes de antepassados, pois era uma homenagem a um bisavô de Borges (Bustos) e o tataravô de Bioy (Domecq), e essa dupla identidade só foi revelada muito tempo depois, após assinarem outros três livros.

H. Bustos Domecq começou sua carreira com *Seis problemas para Dom Isidro Parodi*, em 1942, e em 1946 lançou *Duas fantasias memoráveis*. Bustos Domecq tornou-se um “autor” de sucesso e os

críticos literários acreditavam que esse escritor era real, chegando a lhe oferecer prêmios literários. Mas H. Bustos Domecq nunca aparecia para receber as honras. Conta-se que Borges e Bioy Casares davam gargalhadas e se divertiam com a brincadeira de utilizar nomes fictícios para escrever e só depois revelar a verdadeira autoria.

1.3 A narrativa policial clássica: alguns pressupostos

O romance policial é um gênero literário de sucesso incontestável que foi criado no final do século XIX em meio ao advento da grande burguesia, da técnica e da indústria, quando se revelam os criminosos da civilização moderna. Está fundamentado em autores da literatura que tornam esse gênero narrativo instigante e abrangente, com uma diversidade de características e peculiaridades, semelhantes ou opostas, que se salientam conforme a época e o estilo de cada autor. Os romances desse gênero dividem espaço com mistérios, violências, crimes a serem desvendados e que prendem o leitor até o desfecho da história.

O autor de um romance policial geralmente apresenta o crime de uma forma violenta, tornando a morte mais um elemento que vem acrescentar para a profundidade do tema. A investigação e os enigmas fazem uma proposital ligação entre o real e o fictício.

Na narrativa do gênero policial, assim como em outros gêneros, existem regras e normas, e Todorov (2004), em seu artigo “Tipologia do romance policial”, colocou como uma de suas regras a não transgressão, mas a adaptação do escritor às regras do gênero:

(...) o romance policial tem suas normas; fazer “melhor” que elas pedem é ao mesmo tempo fazer “pior”; quem quer “embelezar” o romance policial faz “literatura”, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta (...) o melhor romance será aquele do qual não se tem nada a dizer (...) não se pode medir com as medidas a “grande” arte e a arte “popular”. (TODOROV, 2004, p. 95)

A narrativa policial de enigma é também chamada de narrativa policial clássica, sendo a história dividida entre o crime e o inquérito.

A primeira história, a do crime, terminou antes de começar a segunda. Mas o que acontece na segunda? Pouca coisa. As personagens dessa

segunda história, a história do inquérito, não agem, descobrem. Nada lhes pode acontecer: uma regra do gênero postula a imunidade do detetive. (TODOROV, 2004, p. 96)

As duas histórias da narrativa policial, segundo Todorov, que são o crime e a investigação. A primeira história está ausente; a segunda história está presente, mas nelas as personagens não agem, investigam procurando saber a verdade. Assim, os enigmas e mistérios são solucionados demonstrando que não pode haver crime perfeito. Todo crime precisa ser desvendado, já que houve uma violação da lei por parte de um criminoso que alterou a ordem social.

Na narrativa policial de enigma, o leitor também possui uma participação na história e tem tantas chances de desvendar o crime quanto o detetive, estabelecendo com o autor da narrativa uma espécie de jogo.

O precursor da literatura de ficção científica, Edgar Allan Poe, é reconhecido por muitos críticos, inclusive por Borges (1987), como o pai do gênero policial. Em “Os crimes da Rua Morgue”, o autor, em vários trechos, ressalta que a ciência e o intelecto poderiam ser os grandes facilitadores nas resoluções de casos julgados impossíveis de serem solucionados. Poe comenta que o poder do intelecto que reflete e analisa, encontra a forma lógica e simples da resposta verdadeira.

Para Paulo Medeiros e Albuquerque (1973), S. S. Van Dine foi o autor precursor das vinte regras para o romance policial. Dentre essas regras, Van Dine adverte que o leitor deve ter oportunidade igual à do detetive para solucionar o mistério, e por isso todas as pistas devem ser claramente enunciadas. Se autor e leitor travam um duelo intelectual, ambos podem ter as mesmas chances de desvendar o mistério. Conforme Van Dine:

O romance policial é de um gênero muito definido e o leitor não procura nele, nem falbalás literários, nem virtuosismos de estilo, nem análises profundas, mas estímulo mental e atividade intelectual, como quando vai a um desafio de futebol ou se entrega a um exercício de palavras cruzadas. (VAN DINE, 1928, p. 135)

Algumas regras fazem parte da estrutura de um romance policial, são os passos a serem seguidos, mas que segundo Van Dine, não são códigos, mas uma espécie de jogo no qual o autor não pode subestimar o

leitor ou até mesmo tentar enganá-lo. O autor de um romance policial necessita ser mais ardiloso e manter o seu leitor até o final da trama, instigando-o sempre sem deixá-lo se perder na história.

O romance policial é uma espécie de jogo intelectual, (...) o autor deve proceder lealmente com o leitor. Recorrer a trapagens seria, para o autor, tão desonroso como ser surpreendido (...) O que precisa é de ser mais manhoso que o leitor, para suscitar e manter até o fim o interesse desse último. (DINE, VAN, 1928, p. 131)

Por muito tempo, as regras que giravam em torno do gênero policial deixaram esse estilo de literatura preso a uma série de apontamentos que não poderiam ser relegados, pois essa transgressão comprometeria a sua veracidade policial e o próprio valor da obra, como afirma Todorov:

(...) da época clássica, que travava mais dos gêneros que das obras, manifestava também uma lamentável tendência: A obra era considerada má se não obedecia suficientemente às regras do gênero. Essa crítica procurava, pois, não só descrever os gêneros, mas prescrevê-los; o quadro dos gêneros precedia à criação literária ao invés de segui-la. (TODOROV, TZEVEATAN, 2004, p. 94)

Com essas qualidades de transposição, cria-se o que é chamado de grande obra, transpor o que já foi aceito é praticamente criar outro gênero, pois modifica o que já está estabelecido. Todorov (2004) coloca esse pensamento de forma direta e afirmativa, enfatizando a idéia de que se deve criar e recriar tendo em vista que as regras não são eternas:

A grande obra cria, de certo modo, um novo gênero, e ao mesmo tempo transgride as regras até então aceitas. Poder-se-ia dizer que todo grande livro estabelece a existência de dois gêneros, a realidade de duas normas: a do gênero que ele transgride que dominava a literatura precedente; a do gênero que ele cria. (TODOROV, TZVETAN, 2004, p. 96)

Para complementar, conforme Fernanda Massi e Arnaldo Cortina (2009), esse gênero literário deve despertar no leitor a paixão simples do medo, criada a partir da estranheza do crime, da identidade secreta do criminoso e da expectativa na resolução do enigma, sem que seja necessário apelar para o horror, para a violência e para a brutalidade, conforme explica Pires:

Através da palavra, o medo se torna uma tortura da imaginação e estabelece uma relação poética entre narrador e leitor; o mundo é dessa forma, uma fonte de inspiração literária, visto que, mistérios sempre existiram desde os primórdios da história da humanidade. A raiz metafísica desse gênero está na necessidade humana de eliminar a angústia e o sofrimento que nos domina enquanto não atingimos a compreensão de uma determinada situação de mistério. (PIRES, 2005, p. 3)

Um conto do gênero policial não deve conter compridas passagens descritivas, nenhum rebuscamento literário em questões secundárias, nenhuma análise sutilmente elaborada dos personagens, nenhuma preocupação “atmosférica”. Tais procedimentos retardam a ação e carregam para a história elementos que não têm nada a ver com ela. Leitores de contos policiais não buscam enfeites literários, estilo, belas descrições, mas o estímulo mental e a atividade intelectual.

Dentre as vinte regras do romance policial prescritas por S. S. Van Dine torna-se relevante ressaltar a regra de número 16:

No romance policial não deve haver grandes passagens descritivas, nem análises sutis ou preparações de atmosfera. Seria matéria que só serviria para estorvar, quando o que se pretende é expor claramente um crime e procurar um culpado. Atrasam a ação e distraem a atenção, afastando o leitor do objetivo que consiste em por um problema, analisa-lo e encontrar uma solução satisfatória. (DINE, S.S. Van, 1928, p. 135)

Vale lembrar que se trata da regra que Borges e Bioy mais se afastam em *Seis problemas*, uma vez que a narrativa está repleta de descrições, de detalhes e de um vasto jogo polifônico que distraem o leitor e que, ao mesmo tempo, proporcionam o deleite diante do humor e da ironia com que eles relatam a história.

1.4 A sugestividade do título *Seis Problemas para Dom Isidro Parodi*: uma coletânea de narrativas policiais e uma paródia do gênero

Não será arriscado referir à carga negativa que geralmente se atribui à palavra “paródia”, uma vez que a primeira ideia é de troça ou ridicularização. No entanto, percebe-se que a paródia é uma arma poderosa para realizar o que se tornou um lugar-comum na escrita borgeana, que é incorporar o que se pretende pôr em destaque, para depois o desafiar.

Beatriz Sarlo (2008, p.92) afirma que “na obra de Borges, há por certo muito mais insolência do que timidez, na atitude dele em ‘saquear’ histórias alheias, alterá-las e agregar-lhes pormenores, vazando-as em um vocabulário ‘acriollado’ e confiando-as à ironia e à paródia”.

Portanto, a paródia não deve ser encarada como um meio de subvalorização, mas de enriquecimento, de reavaliação. A paródia em *Seis problemas* constitui-se como a quebra de mitos, de corrosão de valores consagrados socialmente, de alteração dos conceitos cristalizados, sempre sob o domínio do gesto gozador, cômico e irônico.

A paródia constrói-se na via da diferença, enquanto continuidade, mudança e situação histórica e essa imitação com a diferença crítica, torna a paródia importante no contexto literário, também como um mecanismo intertextual.

Em 1942 apareceu o resultado mais conhecido da parceria Borges e Bioy, a coletânea de contos policiais: *Seis problemas para Dom Isidro Parodi*. Os relatos incluídos na obra são parte de um riquíssimo testemunho de escritura conjunta desses escritores. São eles: “Las doce figuras del mundo”, “Las noches de Goliadkin”, “El dios de los toros”, “Las previsiones de Sangiácomo”, “La víctima de de Tadeo Limardo” e “La prolongada busca de Tai An”.

Seis problemas para Dom Isidro Parodi pode ser considerada uma paródia das narrativas policiais clássicas que discorre sobre seis tramas misteriosas envolvendo personagens caricatas, tais como o inescrupuloso Gervásio Montenegro, as damas de sociedade Mariana Ruiz Villalba e sua irmã Pumita, o poeta moderno Carlos Anglada, entre outros.

A obra trata de casos policiais solucionados por Dom Isidro Parodi, um barbeiro acusado injustamente pela polícia da morte de um açougueiro durante o carnaval e, por esse motivo, condenado a 21 anos de prisão na Penitenciária de Buenos Aires. A profissão de barbeiro evoca navalha no pescoço e esse personagem sem formação intelectual realiza uma “pesquisa estática”, já que desvenda crimes de dentro da

cela levando ao limite a figura do investigador cerebral moderno. Na cela 273, Parodi é procurado por várias pessoas que estão, de alguma forma, envolvidas em crimes. Contam-lhe seus dramas e lhe pedem ajuda para encontrar os verdadeiros assassinos. Baseado apenas nos relatos, que pacientemente escuta, Parodi, um homem de caráter pitoresco, sempre soluciona os mistérios.

Cada uma das seis histórias incluídas na obra apresenta o mesmo procedimento, ou seja, as pessoas que vão procurar Parodi lhe contam a sua versão dos fatos e esse detetive improvisado consegue determinar as verdadeiras culpabilidades, sem mover-se de sua cela. Como resultado de seu espetacular olfato policial, surge simultaneamente a paródia e o paradoxo, uma vez que Parodi consegue resolver intrincados problemas criminais, mas é incapaz de provar a sua própria inocência.

Na opinião de Moacir Scliar (2011), O “Dom Isidro Parodi” do título é como sugere seu sobrenome, uma paródia de grandes detetives na qual os autores queriam reforçar a força do intelecto, uma vez que Parodi conta só com as informações que lhe trazem e com seu próprio raciocínio. Scliar acredita que os crimes dos contos são absolutamente secundários, um chamariz para os leitores e um pretexto para que Borges e Bioy Casares façam seus cáusticos comentários de forma irônica e maliciosa sobre a sociedade em que viveram.

Segundo Padrão (2007), *Seis Problemas para Dom Isidro Parodi* é uma paródia dos romances policiais clássicos, nos quais a solução dos crimes acontece pela racionalização abstrata de um investigador e não pela ação de delatores.

Donald Yates (2007) afirma que nessa obra domina a sátira que é a atitude mais constante da colaboração Borges-Bioy. Todavia, ainda conforme Padrão, *Seis problemas* está permeado por excessos estilísticos barrocos e em todos os contos o que se destaca são as narrativas feitas pelas personagens, tentando provar a sua inocência através de uma linguagem pomposa e rebuscada, em um estilo empolado e cômico, onde se enfatizam detalhes insignificantes e se priorizam adjetivações inúteis. O “investigador” Isidro Parodi, por sua vez, numa situação de absoluta neutralidade e impossibilidade de se deslocar ao local dos crimes, aplica a lógica simples para enxergar o óbvio e, assim, desvendá-los.

Percebe-se em toda a obra que Dom Isidro Parodi, esse investigador sedentário, utiliza um método que consiste em mesclar o sentido comum, o cinismo e a desconfiança das aparências.

Ricardo Piglia (2006) aponta que Borges observou várias vezes, especialmente em seu debate com Caillois na revista *Sur*, em 1942, que

o detetive é a chave formal do relato policial. Para ele, o detetive deve encarnar a tradição da investigação e a sua lucidez depende de seu lugar social. Torna-se pertinente ressaltar que em *Seis problemas* Borges e Bioy mantêm esse preceito, pois Isidro Parodi é o protagonista da narrativa e a sua capacidade investigativa está condicionada à sua condição de homem sem formação, advindo de classe social baixa e preso numa cela.

Uma das primeiras resenhas sobre a obra *Seis problemas para Dom Isidro Parodi* foi escrita em 1943 por Alfonso Reyes, o qual destacou que: “con este libro, la literatura detectivesca irrumpe definitivamente en Hispanoamérica, y se presenta ataviada en el dialecto porteño” (REYES, 1959, p. 308). Com essa declaração, pode-se perceber que na obra abundam os registros de paródia do espanhol coloquial rio-platense que dificultam a compreensão de alguns trechos.

Ao resenhar *Seis problemas*, o crítico Antonio Candido (2003) afirma que Bustos Domecq constrói histórias trágicas com personagens esmagados por dramas pessoais num finíssimo deboche e senso de humor e que a prosa revelada por Borges e Bioy, nessa obra, parece a representação de tudo aquilo que os dois rechaçaram desde o início de suas carreiras, pois a linguagem empolada e a riqueza desnecessária de detalhes é uma constante.

Já Michel Lafon (2008), ao prefaciara obra para a editora Globo, declara que o gênio de Borges e Bioy consiste em manter diante de tudo o equilíbrio entre razão e desrazão, rigor e humor, investigação e sátira, trama e trauma. Afirma, também, que a colaboração Borges-Bioy passa pela espontaneidade, pela oralidade, pelo riso, abrindo-se para momentos de total liberdade e divagação, sendo controlada, entretanto, por elementos predeterminados pela trama.

Cristina Parodi destaca um desvio operado por Borges em *Seis problemas*, que trata da transgressão do esquema narrativo do policial clássico:

Tal vez el rasgo subversivo más notable es que en *Seis problemas* se da una radical transgresión del esquema narrativo del policial clásico: Bustos Domecq presenta una sola historia, pero no la de la investigación sino la del crimen. Esta historia, contada por los personajes que van a la celda 273 en busca de ayuda, ocupa prácticamente todo el relato. Los párrafos finales se reservan para la breve exposición de la solución a cargo de Parodi. Pero su solución aparece como

repentina, no se funda en los avances de la investigación: don Isidro no ha resuelto el enigma mediante la elaboración, modificación, sustitución de hipótesis. Ninguna de las soluciones de Parodi aparece fundada en “pruebas”; tampoco puede ser confirmada por los protagonistas, ya que el detective ha podido resolver los casos a pesar de ellos y de sus disparatadas versiones de los hechos (In OLEA FRANCO, 1999, p. 16).

Para essa autora, Isidro Parodi atua como um leitor que ordena um corpus linguístico caótico, como um escritor que impõe uma ordem e que não deixa de ser arbitrário, dificultando assim a ação de desvelamento do leitor. Sendo assim, Cristina Parodi percebe que em *Seis problemas* ocorre uma inversão da situação típica dos clássicos policiais de enigma, pois o investigador busca a solução externa dos crimes, mesmo estando fechado numa cela, conforme ela argumenta:

Las peculiares circunstancias en que Parodi realiza sus investigaciones imponen a los relatos un mayor rigor intelectual y alto grado de raciocinio. Por otra parte, invierten una situación típica del policial: en los clásicos, el enigma está en un cuarto cerrado y la solución llega desde afuera. En *Seis problemas*, el que está encerrado es don Isidro, y con él, la solución, mientras que los crímenes se producen afuera. En los policiales de enigma, el espacio cerrado o limitado suele funcionar como una condensación del espacio social entero. A la celda de don Isidro llegan todas las voces de la ciudad que se extiende fuera de la Penitenciaría, es una metonimia de todos los modos del habla de la Argentina de la época. (In OLEA FRANCO, 1999, p. 14)

Bustos Domecq também publicou *Duas fantasias memoráveis*, em 1946, e *Crônicas de Bustos Domecq*, em 1967. A obra *Libro del cielo y del infierno*, em 1960, foi organizada por Borges e por Bioy. Somente então os dois autores revelaram a verdade sobre seu personagem-escritor, para surpresa da crítica e do público. A última obra dessa parceria foi *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977).

Enfim, segundo Pablo Unda Henríquez (2007), a obra *Seis problemas* é produto da engenhosa mescla de paródias do relato de

enigma convencional, com circunstâncias, personagens e atos que aludem com humor crítico ao contexto social da época. A alternância entre os ditos populares de Parodi, que representam a simplicidade do povo e a inteligência crioula, e a linguagem rebuscada que alude à pretensão de erudição vigente na sociedade culta é a evidência do abuso de recursos de que Borges e Bioy fazem uso nessa obra, que pode definir-se como um labirinto verbal, cujo protagonista é a linguagem, conforme Casares define a obra.

Resultó que escribimos de un modo barroco, acumulando bromas al punto que por momentos nos perdíamos dentro de nuestro propio relato, y alguno de los dos preguntaba: “¿Qué es lo que iba a pasar con ese personaje? ¿Qué íbamos a escribir?”. Esto es casi patético porque ambos nos jactábamos de ser muy deliberados. Es como si el destino se hubiera burlado de nosotros (Bioy Casares, 1994, p. 112)

CAPÍTULO 2

TEORIAS DA TRADUÇÃO: PRESSUPOSTOS QUE TANGEM O ATO TRADUTÓRIO

2.1 Eric Nepomuceno e Luis Carlos Cabral: uma tradução realizada a “quatro mãos”

Conforme o verbete publicado por Andréa Cesco e Gilles Jean Abes (2010), Eric Nepomuceno é jornalista, escritor e tradutor. Ele nasceu em 1948, na cidade de São Paulo, e começou a trabalhar como jornalista em 1966. De 1969 a 1976, integrou a equipe do *Jornal da Tarde*, de São Paulo, onde foi repórter, redator, enviado especial a vários países da América Latina.

Nepomuceno viajou por dezesseis países latino-americanos e colaborou com diversas publicações da Argentina, México e Venezuela. Entre elas, o jornal *La opinión*, de Buenos Aires (1973 a 1975), o jornal *Excelsior*, do México (1974), o jornal *El Nacional*, de Caracas (1974 a 1975) e a agência de notícias Latin (1974 a 1975). Foi colaborador permanente da revista *Crisis*, de Buenos Aires (1973 a 1976). Ele publicou artigos, reportagens e entrevistas na Holanda, Itália, Espanha, Israel, França, Estados Unidos e Irlanda. Trabalhou na Rede Globo como editor e foi cronista do “Caderno B”, do *Jornal do Brasil*.

Traduziu ao português vários autores contemporâneos, gigantes da literatura hispânica, como Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti, Eduardo Galeano, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges e outros. Seus primeiros três livros foram publicados em espanhol. Escreveu roteiros em coprodução com a TV espanhola e produtoras da Holanda e Inglaterra. Foi autor do texto final do documentário: “Vinícius”, de Miguel Faria Júnior. Atualmente escreve artigos e reportagens no Brasil, Espanha, México e Uruguai e em jornais como; *El País*, de Madrid, e *Página 12*, de Buenos Aires.

Como escritor, publicou diversos livros na área da ficção, não-ficção e juvenil, entre os quais: *Memórias de um setembro na praça* (1979), *Quarenta dólares e outras histórias* (1987), *Hemingway na Espanha* (1991), *Coisas do mundo* (1994), *A palavra nunca* (1997) e *Quarta-feira* (1998). Obras publicadas no exterior: *Hemingway en España* (1979), *Contradanza y otras historias* (1982) e *Antes del invierno* (1984). Lançado em 2007 o livro *O Massacre*, sobre a tragédia de Eldorado dos Carajás, lhe rendeu o segundo lugar na categoria livro reportagem no Jabuti 2008.

Nepomuceno ganhou vários prêmios durante sua carreira, inclusive o prêmio Jabuti pela tradução de autores de língua espanhola, além de vários outros prêmios com seus livros de contos e de não-ficção.

No I Encontro Internacional de Língua e Tradução (oferecido pelo Instituto Phorte Educação – SP), a distância, em um minicurso de formação para tradutores,⁵ Nepomuceno explanou sobre sua concepção de tradução e relatou que “não vive da tradução”, uma vez que ele se considera um escritor que traduz com afeto, mas não como profissional. Ele concebe o ato de traduzir um ofício norteado pelo princípio de que é melhor traduzir o que tem sintonia com sua vida, ou seja, traduzir obras de amigos e de autores que ele admira e o que lhe instiga eventualmente.

Aos 16 anos Nepomuceno foi para Montevidéu acompanhando seu pai que era físico e lá conheceu um universo de autores como Neruda, Rulfo, Galeano, Borges, Bioy e Cortázar e essa vivência o fez, apesar de nunca ter estudado o Espanhol, ter uma formação cultural na América Hispânica. Lá atuou como jornalista e nesse mesmo período iniciou o trabalho de tradução de pequenos contos e revistas no Brasil, com a intenção de falar para os amigos brasileiros dos amigos novos do Uruguai. O primeiro livro que traduziu, em 1975, foi *Vagamundo*, de Eduardo Galeano, escritor com o qual estabeleceu uma amizade profícua, que contribuiu para a sua tarefa de traduzir.

Nepomuceno relatou que todas as obras de sua autoria foram publicadas na sua primeira edição em língua espanhola que é, segundo ele, a sua “pátria maior”. Em 35 anos de sua vida, foram 56 livros traduzidos do espanhol para o português, sendo que, dentre eles, apenas um era de poemas, de Juan Gelman, trabalho que lhe custou três anos de árdua dedicação, pois para ele traduzir poesia é demasiadamente difícil.

Ainda nessa mesma exposição, ele contou que dentre as traduções que lhe foram encomendadas estava a de um autor, Bustos Domecq, muito reputado na Argentina e que de fato nunca existiu, pois se tratava do pseudônimo usado por Jorge Luis Borges e Bioy Casares na obra *Seis problemas para dom Isidro Parodi*. Nepomuceno relatou que, apesar de não simpatizar com Borges, admira sua criação literária. Comentou, também, a respeito de sua amizade com Bioy, das visitas a

⁵ “Práticas de Tradução Literária”. Ministrante: Eric Nepomuceno. Data e local: 13 de março de 2010, no Instituto Phorte Educação – SP (a distância, através de vídeo-conferência).

sua confortável residência, onde travavam conversas sobre a alta literatura nórdica ao sabor de excelentes vinhos.

A encomenda foi aceita por Nepomuceno com a condição de que, como o livro *Seis problemas para Dom Isidro Parodi* havia sido escrito por dois escritores, ele convidaria um segundo tradutor para realizar a tarefa e que o editor jamais saberia quem realizou o texto final. Ele próprio confessa que não sabe o que ele traduziu, pois os tradutores trabalhavam tão próximos que a tradução ficou, segundo ele, igual à obra original, ou seja, não há identidade autoral na forma individual.

Nepomuceno discorre sobre a sua postura diante da tarefa de traduzir e relata que não lê o original, pois prefere a surpresa dos acontecimentos a cada parágrafo a ser traduzido. Nepomuceno afirma que a tradução exige um “namoro” com o texto e onde se torna imprescindível “ver a paisagem por dentro”, ou seja, conhecer as nuances da língua e o estilo do autor para buscar a transposição mais adequada possível, sem a pretensão de que essa seja igual ao original.

Quanto à autoria, ele relata que traduzir é reescrever o texto na sua língua e que essa ação torna o tradutor o autor desse texto, o que lhe permite certa flexibilidade no que diz respeito às escolhas tradutórias.

Para esse tradutor, a boa tradução é aquela na qual o texto não parece que foi traduzido; a tradução não pode ser correta demais porque o excesso de correção leva inevitavelmente ao erro.

Partindo dessa premissa, Eric Nepomuceno relata que para traduzir segue algumas etapas e que mesmo diante de trechos “problemáticos” não para de traduzir para não perder o fluxo. Isso significa que nessa fase da tradução ele não consulta dicionários, não corrige na tela, nem consulta o autor, mas que na última fase da tradução inicia o burilamento do texto, onde negocia cada palavra e, eventualmente, recorre a dicionários e pesquisas.

Nepomuceno acredita que o uso de notas pelo tradutor é um desrespeito ao autor e ao leitor porque interrompe a leitura e desvia o foco. Para ele, o tradutor precisa “entrar no texto do autor” e buscar uma definição em duas linhas, se for necessário.

O referido tradutor também discorre sobre as interferências formais, ou seja, os entraves encontrados no percurso de uma tradução e elenca como principais o prazo da editora, que em sua opinião é o mais brutal de todos, o preço, que é um fator muito importante, visto que se trata de um trabalho que não é bem remunerado e, finalmente, o trabalho de revisão, que gera muitas situações de conflito entre o tradutor e o revisor nas decisões e escolhas que fogem, especialmente, às regras gramaticais.

Ele argumenta que é muito importante para o tradutor conhecer as sutilezas da língua de cada país, pois para ele, a língua espanhola é mais contundente e áspera e o português é mais suave e melancólico e, portanto, essas marcas precisam também ser traduzidas.

Para finalizar a sua explanação, Nepomuceno diz que no processo tradutório não há regras, mas é preciso conservar o “triângulo amoroso fiel”, isto é, o tradutor precisa ser fiel ao seu idioma e ao seu ofício, mas também precisa ser fiel ao idioma do autor e essencialmente fiel ao autor.

O colaborador de Éric Nepomuceno, que o auxiliou na tradução de *Seis problemas*, é Luis Carlos Cabral, um renomado jornalista e tradutor que recebeu, em 2010, o 2º lugar do Prêmio Jabuti na categoria Tradução de Obra Literária do Espanhol para o Português, com a obra *Três tristes tigres* da José Olympio.

Em entrevista concedida ao jornalista Alexandre Machado (2011), Cabral expõe sua trajetória literária e seu encantamento pelas letras. Nessa explanação, ele relata que seu contato com a literatura iniciou na infância, visto que é filho de um jornalista que sempre foi um leitor profícuo. Essa influência pelo gosto da leitura o fez frequentar a biblioteca de seu pai para ler dentre outros, na sua infância, os livros de Monteiro Lobato, *Os três mosqueteiros*, do francês Alexandre Dumas, *O tesouro da juventude*, uma enciclopédia voltada para jovens e crianças, e *Tarzan*, criado pelo escritor estadunidense Edgar Rice Burroughs.

Cabral contou que morou em Praga, dos onze aos dezesseis anos, e que nesse período começou a ler livros franceses, americanos e russos em tcheco, porque, em sua opinião, enquanto menino se aprende rapidamente outras línguas. Ele também relatou que não possui a disciplina de um escritor, mas que no seu exercício como tradutor, estabelece horários rígidos, de dez a doze horas por dia, por se tratar de um trabalho que exige o cumprimento de prazos.

Ele voltou para o Brasil com sua família, aos dezesseis anos, e foi trabalhar como auxiliar de escritório na livraria Brasiliense de Caio Prado, que tinha uma relação de amizade com seu pai e afinidades comunistas. Mais tarde, quando os pais foram morar no Rio de Janeiro, trabalhou em outra livraria como subgerente da sessão internacional. O tradutor afirma que os livros o perseguem e que essa proximidade com as letras sempre o encantou, o que contribuiu para o aperfeiçoamento de sua profissão.

2.2 Maria Paula Gurgel Ribeiro e suas concepções sobre a tradução

Maria Paula Gurgel Ribeiro nasceu em São Paulo, em 1962. É formada em Direito, Mestre e Doutora em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

Trabalhou como redatora na Editora Brasiliense e nesse mesmo período escreveu várias resenhas. Começou a traduzir em 1996, após um teste na Editora Iluminuras. Ela traduz exclusivamente do espanhol para o português, idioma cuja aprendizagem iniciou na adolescência, através de leituras, dando posteriormente continuidade ao seu aprendizado no mestrado. O centro de seu trabalho é a tradução literária e, ocasionalmente, o ensaio literário, mas já traduziu algumas peças e documentários.

Seu primeiro trabalho como tradutora foi o livro *Wasabi*, do argentino Alan Pauls. Ela relata que essa experiência lhe impôs alguns desafios, como o de administrar os sentimentos vividos pelo personagem principal e as suas próprias sensações e também superar sua inexperiência em manter como foco o tom do original.

Em entrevista concedida a Andréa Cesco e Gilles Jean Abes⁶, Gurgel Ribeiro diz privilegiar a língua de chegada por entender que o tradutor deve utilizar-se dos recursos dessa língua para dar conta do texto original e criar o mesmo efeito. Entretanto, a tradutora ressalta que é preciso levar em conta tanto a cultura da língua de partida quanto a cultura da língua de chegada e que o tradutor precisa manter o estilo e o tom do original. Para isso, ela também considera importante conhecer o autor e ler as críticas sobre o livro a ser traduzido.

Dentre suas traduções publicadas estão: *Crônicas de Bustos Domecq* (2010), *Um modelo para a morte* (2008) e *Seis problemas para Dom Isidro Parodi/ Duas fantasias memoráveis* (2008), todas de Borges e Bioy Casares.

Em relação à obra *Seis problemas para Dom Isidro Parodi/Duas fantasias memoráveis* (2008), Gurgel Ribeiro relata na entrevista que por não ter traduzido nenhum texto em separado de Borges e Bioy, mas somente da parceria a “quatro mãos”, ela acredita que é impossível saber qual trecho foi escrito por um ou por outro, visto que ambos, numa harmoniosa simbiose, criaram um terceiro escritor que utiliza o humor, a sátira, a ironia, a crítica à sociedade argentina, o nacionalismo e os

⁶ *Revista Nonada*. Publicação semestral do Curso de Letras – Graduação e Programa de Pós-Graduação-do Centro Universitário Ritter dos Reis n. 36. Dossiê: Estudos da Tradução (no prelo)

preconceitos de classe, características essas que em algum grau aparecem nas suas obras individuais.

Na tradução dos três livros em parceria, de Borges e Bioy Casares, a tradutora utilizou várias notas de rodapé por entender que se tratava de textos complicados, até mesmo para leitores argentinos, à medida que várias referências se perderam e, principalmente, por acreditar que a tradução não conseguia contemplar a riqueza de significado do original.

2.3 O ofício de traduzir para Borges: um pilar para muitos tradutores

Padrão (2008) discorre sobre a relação de Borges com a tradução e relata que a primeira publicação de Borges foi uma tradução da obra *O Príncipe Feliz*, de Oscar Wilde, publicada no Jornal *El País*, em Buenos Aires. Essa tradução foi atribuída na época a seu pai, pela coincidência dos nomes e pela pouca idade de Borges, que tinha apenas nove anos.

Para Borges (1932), não existem textos definitivos. Ele assevera que as exigências de fidelidade são responsáveis pelo fracasso de inúmeras traduções; sendo assim, ele não considera as traduções inferiores aos originais. Na sua perspectiva, os textos originais são rascunhos, não são definitivos, e por isso estão no mesmo patamar de legitimidade das traduções. Borges altera o conceito de fidelidade porque liberta os tradutores das amarras impostas pelas tradicionais teorias da tradução e desmonta crenças sobre os limites do que possa ser traduzível.

Segundo Jorge Schwartz (2001), graças à experiência de adolescente de Borges em Genebra, ele passa a ler e a traduzir a poesia expressionista alemã. O retorno a Buenos Aires o faz reafirmar o espanhol como sua língua de expressão, e isso o leva a refletir sobre a linguagem e sobre a tradução.

Em 1926, Borges publica o artigo “Las dos maneras de traducir” que foi publicado originalmente no jornal portenho *La Prensa*, onde traz lúcidas observações sobre a tradução. Nele Borges (2007, p. 314), faz uma distinção entre as duas maneiras de traduzir: a clássica e a romântica. Para Borges, a tradução clássica é a que pratica a paráfrase, o que interessa é a obra de arte; já a tradução romântica, mais literal, é uma tradução em que a individualidade dos autores é mais importante que os textos traduzidos. Essas duas concepções estéticas da tradução

podem ser ampliadas como manifestações de duas ideologias antagônicas, que Borges permanentemente evoca em sua crítica.

Seis anos depois, Borges desenvolve mais um trabalho em que estabelece critérios diferenciados para a tradução da prosa e para a tradução da poesia, sempre atento ao papel do leitor, afirmando que a tradução difere conforme o receptor, uma vez que o repertório cultural do leitor modifica o ato da leitura.

No ensaio “Las versiones homéricas” (1932, p. 255), ele afirma que todos os textos são rascunhos e, portanto, admitem novas interpretações, novas traduções. Borges não hierarquiza as diferentes traduções de um mesmo texto, pois para ele não há original, mas diferentes rascunhos. Na ótica desse autor, pressupor que toda recombinação de elementos é obrigatoriamente inferior a seu original, é pressupor que o rascunho 9 é obrigatoriamente inferior ao rascunho H, já que não pode haver senão rascunhos, assim uma tradução pode ser superior ao texto original, pois o conceito de texto definitivo não corresponde senão à religião ou ao cansaço. Segundo Padrão (2008), a ironia de Borges em comparar a religião com o cansaço, não só destitui a supremacia do original, mas também dessacraliza a literatura.

Portanto, para ele, cada leitura de qualquer texto sempre proporcionará um novo redimensionamento e entendimento, pois a habilidade da leitura implica a interpretação como ato tradutório e como reescritura.

Posteriormente, em 1936, Borges volta com intensidade ao tema da tradução no livro *Historia de la Eternidad* e retoma o pressuposto básico enunciado dez anos antes em “As duas maneiras de traduzir”, a do “espírito” e da “letra”, onde ele privilegia a primeira e deplora a segunda pela franqueza total que, segundo ele, torna o texto lúcido, legível, mas medíocre.

Para corroborar essa assertiva, John Milton relata em *O poder da tradução* (1993) que Borges apreciava a diferença entre línguas e culturas e que, por essa razão, quando Borges supervisionou as traduções de seus próprios contos para o inglês, pediu que as versões inglesas refletissem as raízes anglo-saxãs da língua inglesa. Milton cita Ben Belitt que relata o teor das instruções de Borges.

Simplifica-me. Modifica-me. Faz-me puro. Minha língua às vezes me embarça. É muito jovem. É muito latinizada. Eu amo o anglo-saxão. Quero o som enxuto e minimalista. Quero monossílabos. Quero o poder de

Cynewulf, Beowulf, Bede. Faz-me macho gaúcho e magro. As pessoas que se preocuparem com a legitimidade do literal bem poderiam ficar escandalizadas com sua mania por desispanização (1993, p.126).

Nessa mesma perspectiva, em “Los traductores de las *1001 Noches*”, texto escrito em 1934, Borges analisa várias traduções ocidentais desse livro e na sua análise a tradução alemã de Enno Littman é a tradução mais apurada e fiel dentre as analisadas. Entretanto, Borges não gosta dela, considera-a lúcida, legível, mas medíocre, fria e clínica. Já as descrições explícitas da tradução de Sir Richard Burton, que apresenta detalhes dos hábitos muçulmanos, as inumeráveis referências e os acréscimos interessantes da versão francesa de Dr. Mardrus, e inclusive a versão açucarada de Antoine Galland, por meio da qual o Ocidente chegou a conhecer as *1001 Noites*, são mais interessantes do que a tradução de Littmann.

O conto “Pierre Menard, autor del Quijote”⁷ é apresentado ao leitor como uma resenha póstuma das obras de Pierre Menard (personagem fictício criado por Borges), um poeta simbolista francês das primeiras décadas do século XX, que desejou reescrever o romance de Cervantes palavra por palavra, sem a omissão ou alteração de sequer uma vírgula. Trata-se de uma representação irônica do tradutor ideal. De acordo com Pastormerlo (2000), para Borges, comparar os textos idênticos e diferentes de Cervantes e Menard, nada mais é do que comprovar a imperfeição inevitável de uma tradução que se diz perfeita, a irredutível margem de infidelidade a que deve se resignar a mais fiel das traduções do Quixote.

Para Monegal (1980) “Pierre Menard, autor del Quijote” é o texto mais importante de Borges sobre as infinitas possibilidades dessa “arte estagnada e rudimentar da leitura”, onde se propõe o caminho para um novo desenvolvimento para o gênero narrativo.

Partindo da premissa de que Borges se aprazia na diferença e na pluralidade, Milton (1993, p. 60) relata que realmente parece que ele acredita que uma tradução deveria refletir as características da língua e da cultura para as quais foi feita e que o próprio Borges sente muito

⁷ Publicado originalmente na revista *Sur*, nº 56, Buenos Aires, 1939, foi mais tarde incorporado à coletânea de narrativas *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), editada três anos depois como a primeira parte de *Ficciones*.

prazer nessas diferenças. Ainda, segundo Milton, o escritor deixou evidente, em sua autobiografia e em entrevistas sobre a tradução, que para ele traduzir era uma forma de criar uma cultura e de engrandecer uma língua, introduzindo nela os ecos de outras línguas.

Walter Carlos Costa (2005) relata que Borges não comunga da opinião dos críticos, que procuram os erros nas traduções, ou dos novos teóricos, que defendem a visibilidade do tradutor, mas está à procura de traduções que revelem os aspectos que estão em estado virtual no original. Entretanto, segundo Costa, Borges não defende sempre a liberdade ou infidelidade do tradutor como estratégia para se chegar a um novo texto que potencialize o original e afirma que em certos casos a “solução literal” é a mais produtiva. A tradução tornou-se essencial para o projeto literário de Borges, pois grande parte de suas leituras foram de autores de outras culturas e a tradução passou a ser importante ferramenta que lhe permitiu inserir os conhecimentos adquiridos na sua própria obra.

Para ratificar essa postura borgiana, Costa complementa:

Contrariamente a tantos tradutores e teóricos da tradução, Borges se destaca pela tolerância, autoironia e pelo pragmatismo, atitudes que, de fato, se complementam para formar o perfil de um teórico e crítico da tradução cético e, no entanto, positivo quanto ao poder da tradução. (2005, p. 172)

No que se refere aos tipos textuais, em “Problemas de la traducción: El oficio de traducir”⁸, Borges discorre sobre a tradução segundo os gêneros e afirma que por mais que se percam muitas coisas, traduzir verso livre é muito mais fácil que traduzir verso rimado e a prova disso são os elogios rendidos pelas pessoas que leram a obra traduzida *Quijote*. Borges declara que as recomendações que pode dar aos tradutores de prosa é que não devem ser literais. Exemplifica aludindo à famosa polêmica na Inglaterra entre Arnold e Newman sobre a tradução literal, pois Arnold dizia que a tradução literal não é fiel ao original porque muda a ênfase e isso é, também, ser infiel ao original.

⁸ *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé, 1999 (p. 321-325). *Sur* produziu um encontro sobre tradução que Fernando Sánchez Sorondo realizou para a *Opinión Cultural*.

Na mesma obra, Borges relata que o espanhol da Argentina insiste nas palavras vernáculas, o que dificulta a tradução, e isso ele considera um erro, mas admite que esse erro ele também comete, e afirma:

Creo que un idioma de una extensión tan vasta como el español, es una ventaja y hay que insistir en lo que es universal y no local. Hay una tendencia en todas partes, sin embargo, a acentuar las diferencias cuando lo que habría que acentuar son las afinidades. (BORGES, 1999, p. 323)

Quanto ao uso do dicionário para traduzir, o escritor relata que o dicionário pode induzir a erros, porque de acordo com os dicionários os idiomas são repertórios de sinônimos e esse conceito faz crer que cada palavra de um idioma pode ser substituída por outra de outro idioma. O erro, para Borges, consiste em não entender que cada idioma é um modo de sentir e de perceber o universo.

Segundo Cesco (2008), além de teorizar sobre tradução em diversos textos, Borges também traduziu, modificando sutilmente o trabalho de muitos escritores, entre eles Edgar Allan Poe, Franz Kafka, Hermann Hesse, Rudy Kipling, Herman Melville, André Gide, William Faulkner, Walt Whitman, Virginia Woolf e G. K. Chesterton. Ele acreditava que a tradução podia superar o original e que a alternativa e contraditória revisão do original podia ser igualmente válida. Mais ainda, ele acreditava que o original ou a tradução literal não tem porque ser fiel à tradução.

Nessa perspectiva, os processos de tradução borgianos corroboram para a formação de um Borges tradutor inventivo que soube usar o espaço do texto traduzido para experimentar novos temas (verdadeiros ou apócrifos) e novas linguagens na sua literatura, resultando na sua efetiva consagração mundial.

2.4 Domesticação e estrangeirização: Os paradigmas tradutórios em Friedrich Schleiermacher

Para John Milton (1993), a descrição esquemática de Friedrich Schleiermacher é de suma importância na história da teoria de tradução literária, uma vez que esse teórico e pensador abordou diversas questões centrais do pensamento tradutológico que contribuíram para a estruturação de reflexões modernas sobre a tradução, as quais

fomentaram a elaboração de teorias sistematizadas para a consolidação dos Estudos da Tradução como área acadêmica.

Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher nasceu em 1768, em Breslau, hoje Polônia, e faleceu em 1834, em Berlim. Foi teólogo, filósofo e pedagogo e em 1813 apresentou, inicialmente sob a forma de discurso, o texto *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* (“Sobre os Diferentes Métodos da Tradução”) na Academia Real de Ciências de Berlim, publicado somente em 1838, quatro anos após a sua morte.

Neste ensaio, Schleiermacher defende a tradução como parte integrante de um plano maior de emancipação política e cultural, ou seja, ele enxerga a tradução como fenômeno social.

Nessa perspectiva, o teórico defende métodos ou estilos de traduzir e para isso faz a distinção entre a tradução Verdadeira (*Üebersetzung* – recriação na língua-mãe) que se ocupa com textos das Ciências e da Arte e a tradução Interpretação (*Dolmetschen* – simples interpretação) que se volta para o comércio e os negócios. Schleiermacher se ocupa com a tradução verdadeira, que se distancia das necessidades e vulgaridades mundanas.

Nessa concepção, a imitação e a paráfrase são as maneiras utilizadas para fazer com que os leitores conheçam a obra de autores de línguas estrangeiras. Entretanto, para o teórico, essas estratégias se desviam do ideal da tradução porque a paráfrase vê a língua como um jogo matemático, em que se pode somar ou diminuir até se chegar a um mesmo resultado. Para ele, com essa atitude, mesmo que o conteúdo seja relativamente preservado, a impressão original é destruída, pois se perde o modo como o escritor se expressa na língua. Isso ocorre porque, quando o tradutor não encontra uma palavra que corresponda à língua original, ele busca encontrar seu valor mediante acréscimo de complementos limitadores e ampliadores, reproduzindo o contexto de uma forma limitada.

Ainda na visão desse autor, a imitação procura reproduzir as diferenças linguísticas e culturais, mas cria uma nova obra, uma vez que não respeita as particularidades do conteúdo. A imitação apenas dá uma impressão semelhante do original ao leitor, porque na imitação o intuito é reunir ambos, o autor e o leitor da imitação, uma vez que não é considerada possível uma relação direta entre eles. A prática da imitação se aplica mais no campo da arte e nessa prática se perde o ideal de identidade entre obras do autor original e do tradutor.

Em "Sobre os diferentes métodos de traduzir"⁹ Schleiermacher afirma que o verdadeiro tradutor precisa aproximar o leitor e o escritor e que a compreensão da obra precisa ser a mais correta possível e com essa premissa ele propõe dois métodos de tradução completamente distintos: "Ou o tradutor deixa o escritor em paz e leva o leitor até ele ou deixa o leitor em paz e leva o escritor até ele".

Milton (1993) afirma que para Schleiermacher não há meio termo: ou o tradutor faz do autor latino um alemão para o público alemão, ou ele leva os leitores alemães ao mundo do poeta latino. Isso significa que para Schleiermacher o tradutor deve traduzir as qualidades formais do autor original, resultando em uma tradução que pareça estranha e diferente.

Umberto Eco (2007), discorrendo sobre a negociação na tradução em diferentes perspectivas, afirma que as duas vias de Schleiermacher são tão diversas que, tomada uma delas, deve-se percorrê-la até o fim com o maior rigor possível, pois da tentativa de percorrer as duas simultaneamente não se pode esperar mais que resultados extremamente incertos, com o risco de se perderem completamente tanto o escritor quanto o leitor.

O primeiro método preconizado por Schleiermacher consiste em o tradutor transmitir aos leitores a mesma imagem e a sua própria impressão da língua original, mas para ele, o segundo método é o que é capaz de possibilitar o ideal da tradução. Esse tipo de tradução, ao invés de trazer o texto ao leitor, pretende levar o leitor ao texto pressupondo a capacidade do leitor em assimilar o elemento estrangeiro que deverá ser preservado na tradução.

Essa dicotomia, também conhecida pelas expressões de "domesticar ou estrangeirizar" os textos, parte do princípio de que cada língua possui um espírito e a tarefa do tradutor seria unificá-los. Para que os leitores possam compreender, eles devem apreender o espírito da língua que é natural ao autor, e assim eles podem intuir sua forma particular de pensar e sentir.

Nessa ótica, a domesticação visa facilitar a leitura, onde são eliminados os elementos que possam prejudicar o seu entendimento. A

⁹ SCHLEIERMACHER, Friedrich E.D. *Sobre os diferentes métodos de traduzir*. O texto "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens", redigido no período em que Schleiermacher lecionava em Berlim, foi originalmente escrito como base para uma Conferência proferida em 24 de junho de 1813, na Academia real de Ciências. Tradução de Celso Braidão que é professor do departamento de filosofia da UFSC.

estrangeirização, por outro lado, busca a permanência das diferenças linguístico-culturais que caracterizam o texto de partida.

Partindo da premissa de que a capacidade de compreender o “diferente” está vinculada a um processo de educação, para Schleiermacher a educação torna-se um fator condicionante para a liberdade política de um povo. De acordo com esse teórico, é no interior da Ilustração do termo *bildung*, que significa formação, que se explicitam como são relevantes às idéias que se aproximam da capacidade de entrar em contato com o estranho e compreendê-lo. Sendo assim, para Schleiermacher, a verdadeira tradução deve preservar as particularidades culturais e subjetivas do autor, assim como as estranhezas linguísticas e estilísticas. Por isso, a necessidade de que os elementos estrangeiros não tenham suas diferenças suprimidas no texto traduzido em nome da valorização da língua e da cultura nacional. Entretanto, ele acredita que os leitores de tradução devem estar preparados, sendo necessário que estes conheçam bem as obras e a cultura estrangeira, estabelecendo, assim, uma comunicação entre as culturas, pois para o teórico, a tradução deve ser a possibilidade de conhecimento direto da obra estrangeira.

O fim mais elevado desse método de tradução, na opinião de Schleiermacher, se dará quando o leitor de tradução puder ser equiparado ao leitor da obra original, no que diz respeito ao nível de vislumbre e compreensão precisa do autor e da obra. Entretanto, o próprio teórico reconhece que o êxito dessa proposta depende da formação de um interesse mais geral por esse procedimento.

Se estas não se dão em uma língua apenas de vez em quando, se traduzem obras de mestres em gêneros isolados. Desse modo, inclusive os leitores mais cultos apenas podem conseguir, por meio da tradução, um conhecimento sumariamente imperfeito do estranho (...) Por isso, essa maneira de traduzir requer absolutamente uma atuação em massa, um transplante de literaturas inteiras e uma língua e, portanto, somente tem sentido e valor para um povo decididamente inclinado a assimilar o estranho. (ECO, 2007, p. 252)

Schleiermacher preconizou o surgimento de diversas escolas e opiniões sobre os métodos de tradução, assim como já argumentava que, mesmo havendo como base um método específico para traduzir, ainda

assim poderia haver simultaneamente diferentes traduções de uma mesma obra, devido a pontos de vista diferentes.

Entretanto, o teórico compreende que essa diferença não seria motivo para qualificar uma tradução como sendo superior à outra, uma vez que as traduções isoladas têm valor condicionado e subjetivo e destas só se pode afirmar que apenas algumas partes estariam mais bem realizadas do que outras.

Para encerrar sua argumentação em favor desse método, Schleiermacher afirma que mesmo com as dificuldades e as imperfeições inerentes à natureza desse método, somente as traduções que se aproximem da língua original cumprem a sua verdadeira tarefa. Assim, como máxima, ele declara que para o método ter êxito são necessárias duas condições: que a compreensão de obras estrangeiras seja uma situação conhecida e desejada e que se conceda certa flexibilidade à língua nacional.

2.5 A sistemática da deformação na concepção bermaniana: a tradução vista como experiência e reflexão

Antoine Berman (2002) considera o ensaio “Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir” de Friedrich Schleiermacher, um texto fundamental na história da teoria da tradução porque esses estudos se constituem como uma abordagem sistemática e metódica da tradução.

Segundo Berman (2007), a grande maioria das traduções desvia-se do sentido real da “letra” como essência última e definitiva da tradução. Para ele, traduzir literalmente não significa, em absoluto, a tradução palavra por palavra de forma servil, mas uma tradução com uma estrutura aliterativa, nem calco, nem reprodução, e sim voltada para o jogo dos significantes.

É nesse sentido que Berman estabelece sua crítica à análise de certas traduções que consideram a tradução como uma transmissão de sentido, onde o tradutor precisa tornar o sentido do original o mais claro possível e limpá-lo de qualquer obscuridade inerente à língua estrangeira, ou seja, promover a equivalência dinâmica, cujo princípio basilar é entender que é possível comparar duas línguas mediante o estabelecimento de equivalentes entre elas.

O que ele propõe é que fora do quadro conceitual a tradução seja vista como experiência e reflexão, pois no ato de traduzir está presente o saber, e nesse sentido, a tradução é sujeito e objeto de um saber próprio. Berman não tenciona estruturar uma teoria geral para a tradução, uma vez que a própria tradução recusa qualquer totalização, mas ele sugere

que se desenvolva de maneira conceitual a experiência, pois a tradução na sua essência é plural.

Berman faz alusão ao texto de Émile Chartier Alain para esclarecer que tradução é “tradução-da-letra, do texto enquanto letra”:

Tenho a ideia de que sempre se pode traduzir um poeta, inglês, latim ou grego, exatamente palavra por palavra, sem acrescentar nada, e conservando inclusive a ordem, até encontrar o metro e mesmo a rima. Eu, raramente, conduzi o experimento até esse ponto; é necessário tempo, digo, meses e uma rara paciência. Chegar-se inicialmente a uma espécie de mosaico bárbaro: os fragmentos estão mal juntados, o cimento os liga, mas não os harmoniza. Resta a força, o brilho, até mesmo uma violência, e provavelmente mais do que o necessário. É mais inglês que o inglês, mais grego que o grego, mais latim que o latim. (1934, p. 56-7)

Na crítica de Berman (2007), as formas tradicionais da tradução são caracterizadas culturalmente pelo etnocentrismo, literariamente pelas relações hipertextuais e filosoficamente pela tradução platônica. Essa tripla dimensão recobre e oculta a essência ética, poética e pensante das traduções.

A tradução etnocêntrica e a hipertextual têm sido consideradas como as formas normais de tradução desde há muito tempo e, na sua concepção, conduzem a tradução a uma espécie de condensação. Berman afirma que toda tradução etnocêntrica é hipertextual e vice-versa, e essa concepção de tradução que cultua a bela forma das traduções diminuiu, mas não desapareceu, pois ainda acontecem nas traduções correções, acréscimos, supressões e modificações de toda índole.

Berman (2007) explana que a tradução etnocêntrica nasceu em Roma onde a anexação transformava o texto traduzido de forma a torná-lo, muitas vezes, irreconhecível em relação ao original. Para Berman, o etnocentrismo parte do pressuposto de que a tradução é a captação do sentido, separado da sua letra, e para que isso aconteça, na prática, são necessárias as anexações onde o sentido da obra estrangeira deve submeter-se à língua de chegada. Trata-se de introduzir o sentido estrangeiro de tal maneira que a obra estrangeira apareça na tradução como obra da língua traduzida. O segundo princípio da tradução

etnocêntrica é a consequência dessa atitude, ou seja, a obra deve causar a mesma impressão no leitor de chegada que no leitor de origem. Assim, o etnocentrismo está presente em todas as práticas que submetem o texto estrangeiro às normas, à cultura e também aos valores da língua meta numa constante anexação e adaptação do original.

Todos esses procedimentos servem para que o leitor não sinta uma tradução como tradução, e é nesse exato ponto que a tradução etnocêntrica torna-se hipertextual. A relação hipertextual é a que une um texto original ao texto traduzido e essa relação se caracteriza pelo engendramento livre, quase lúdico, a partir de um original. Dessa forma, para Berman, hipertextual é toda espécie de transformação formal a partir de um texto já existente que se engendra por imitação, paródia, paráfrase, citação, pastiche, adaptação e comentários pessoais. Normalmente essa atitude tem como objetivo reproduzir o sistema estilístico da obra.

Entretanto, Berman (2007) relata que colocar em discussão esses dois modos de tradução não significa afirmar que a tradução não comporta nenhum elemento etnocêntrico ou hipertextual, pois muitos setores da escrita exigem uma transferência de sentido, assim como toda tradução comporta uma parte de transformação hipertextual. Nessa perspectiva, o teórico esclarece que:

Questionar a questão hipertextual e etnocêntrica significa procurar situar a parte necessariamente etnocêntrica e hipertextual de toda tradução. Significa situar a parte que ocupam a captação do sentido e a transformação literária. Significa mostrar que essa parte é *secundária*, que o essencial do traduzir está alhures, e que a definição da tradução como transferências dos significados e variação estética reencontrou algo de mais fundamental, com a consequência que a tradução ficou sem espaço e sem valor próprios. (BERMAN, 2007, p. 39)

Para esse autor, a tradução precisa ser literal, não no sentido estigmatizado do termo, mas no sentido de uma tradução que leve em conta a letra do texto, ou seja, que considere sua verdade ética. Sendo assim, Berman diz que para que isso se evidencie nas traduções é necessário que haja a destruição das teorias tradicionais e que sejam analisadas as tendências deformadoras da letra que são inerentes a todas as traduções.

Berman (2007) não propõe uma teoria normativa, mas sugere uma analítica em que se observe o sistema de deformação e um alerta para que se evitem essas deformações, tendo em vista que essas são, na maioria das vezes, inconscientes.

O teórico faz uma analítica que localiza algumas tendências deformadoras que destroem a sistemática da letra¹⁰ dos originais em benefício do “sentido” e da “bela forma”. Berman apresenta as treze tendências deformadoras que, segundo ele, concernem a toda tradução, em qualquer que seja a língua, pelo menos no espaço ocidental. São elas: a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos, a destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e o apagamento das superposições de línguas.

Porém, conforme já se explicou, na análise das traduções dessa dissertação só serão levadas em conta três dessas tendências deformadoras: a clarificação, o alongamento e a destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares, pois acreditamos serem estas as que mais podem interferir nas características estilísticas do gênero literário policial. A deformação da clarificação diz respeito ao nível de clareza sensível das palavras ou de seus sentidos, impondo algo mais definido e claro. Trata-se de uma tendência positiva quando explicita algo que não é aparente, mas num sentido negativo clarifica o que o autor por opção prefere deixar implícito.

O alongamento, por sua vez, é uma deformação extremamente vinculada à prática da tradução, pois todo texto traduzido tem uma tendência de ser mais explicativo, alongado, devido a um desdobramento do original, especialmente quando o tradutor opta pela domesticação. Esta tendência, segundo Berman (2007, p. 51), não acrescenta em nada, apenas “aumenta a massa bruta do texto, sem aumentar sua falância ou significância”.

O alongamento, assim como a clarificação, exigem um desdobramento das palavras que deixando o texto “pesado” e essas práticas podem afetar a rítmica da obra, dependendo do grau com que se manifestam.

Já a destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares é a deformação que mantém relações estreitas com toda

¹⁰ “A letra são todas as dimensões às quais o sistema de deformação atinge”, (BERMAN, 2007, p. 62).

grande prosa e isso se deve ao fato de que o projeto polilíngue da prosa inclui obrigatoriamente uma pluralidade de elementos vernaculares. Segundo Berman (2007), o apagamento dos vernaculares é um grave atentado à textualidade das obras em prosa.

Berman, apesar de desenvolver uma teoria tradutória que apresenta um caráter mais descritivo, possui conceitos que podem ser utilizados na realização de uma análise de tradução, uma vez que esse autor vê a tradução como um texto através do qual tanto a cultura de partida quanto a de chegada e a língua envolvida na tradução se potencializam.

O termo “Tradutologia” utilizado por Berman em *A prova do estrangeiro* (2002) não pretende se estabelecer como teoria geral da tradução, mas suscita a reflexão sobre os modos de traduzir, ou seja, desenvolve de maneira conceitual a experiência do que é a tradução na sua essência plural. Esse posicionamento pode auxiliar o tradutor, segundo o referido teórico francês, a sair do nível da invisibilidade e emergir como autor. Nesse sentido, propõe três eixos para desenvolver a sua reflexão: história da tradução, ética da tradução e analítica da tradução.

Marlova Assef (2003) afirma que o objetivo ético da tradução proposta por Berman está em acolher o estrangeiro, como já preconizava Friedrich Schleiermacher, e que esta deve apegar-se à *Lettre* da obra, por meio da qual o leitor pode ter uma experiência “alienígena” de leitura.

Na perspectiva bermaniana, aceitar o estrangeiro e reconhecer a alteridade significa utilizar-se da tradução ética para trazer para a língua de chegada a novidade que a obra original carrega.

2.6 (In)Visibilidade do tradutor: a complexa dimensão da tradução em Lawrence Venuti.

De acordo com Ruth Bohunovsky (2001), no âmbito das discussões teóricas mais recentes sobre a tradução, surge a necessidade de se repensar o estatuto da tradução e do tradutor. Nesse contexto, onde a “fidelidade” não é mais entendida como a tentativa de reproduzir o texto original e, sim, como um conceito que está relacionado à interferência do tradutor, à sua interpretação e à própria manipulação do texto, torna-se pertinente abordar o “papel” desse tradutor. Isso porque o tradutor é um sujeito que está inserido num contexto cultural, ideológico, político e psicológico que não pode ser ignorado ou eliminado ao se elaborar uma tradução. Portanto, esse tradutor vai impor

a sua leitura à tradução e com essa atitude vai criar uma outra rede de significados.

Nas últimas décadas do século XX, quando os Estudos da Tradução atingiram o status de disciplina independente com o desenvolvimento de suas próprias teorias, metodologias e instrumentos de pesquisa, surgem, também, as reflexões de Lawrence Venuti, tradutor e teórico norte-americano que suscitou questionamentos concernentes à autoria do tradutor, elaborando a teoria da (in)visibilidade do tradutor.

Quase dois séculos depois das teorias de Schleiermacher serem escritas, Venuti (1995) acrescenta um componente ideológico aos dois métodos propostos por seu antecessor e os denomina de *estrangeirização*, o método de distanciamento que leva o leitor da tradução até o autor do original, e de *domesticação*, o que aproxima o autor do original ao leitor da tradução por meio da fluência.

Para Venuti o “significado” não consiste em um elemento isolado, completo, mas sim, em um construto determinado política e socialmente, ou seja, o significado também é reflexo da bagagem intelectual do tradutor e das suas crenças teóricas e filosóficas, além de estar condicionado ao pensamento político e ideológico da sociedade na qual está inserido.

Sob esse prisma, Venuti acredita que assim como o autor e o tradutor produzem os seus textos dentro de um contexto histórico determinado e limitador de visões de mundo, ambos deveriam gozar de prestígio equivalente em cada uma de suas culturas.

Na perspectiva venutiana, o papel do tradutor é o de intermediar culturas e variedades linguísticas diversas e buscar as melhores soluções de acordo com o propósito a que se destinam as traduções. Venuti descreve a teoria de Schleiermacher como uma ética da tradução e complementa afirmando que ambos os movimentos, *domesticação ou estrangeirizar* a tradução, têm o tradutor como o mediador que propicia a comunicação entre autor e leitor e em meio a essa tarefa ele passa despercebido em nossa cultura.

Depara-se, dessa maneira, com o que Lawrence Venuti (1995) denominou de (in)visibilidade do tradutor, que se refere à reação dos leitores à tradução e os critérios segundo os quais elas são produzidas e avaliadas. Venuti critica a estratégia de domesticação, pois para ele essa prática constitui-se como instrumento de dominação da cultura anglo-americana, uma vez que reforça os valores culturais e não permite que a diferença presente nos textos estrangeiros seja transmitida ao texto em inglês. Além do que, para ele, o esforço do tradutor em adaptar o texto

estrangeiro à cultura-meta, deixando-o transparente e fluente, faz com que ele mesmo (o tradutor) fique invisível.

Por trás da invisibilidade do tradutor há um desequilíbrio comercial que fomenta essa dominação, e que também diminui o capital cultural estrangeiro em inglês ao limitar o número de textos traduzidos e os submetendo a uma revisão domesticadora. A invisibilidade do tradutor é sintomática de um comodismo nas relações anglo-americanas com outras culturas, um comodismo que pode ser descrito – sem muito exagero – como imperialista no exterior e xenofóbico dentro do país. (VENUTI, 1995, p.17)

Sendo assim, a domesticação que envolve, por parte do tradutor, uma adaptação do texto de partida ao contexto cultural do texto de chegada, desconsiderando os mais relevantes aspectos culturais que caracterizam a língua e o texto de partida, contribui para a invisibilidade do tradutor. Para muitos a boa tradução é a que deixa os significados dos textos deslizantes, agradáveis à compreensão, e isso realça o nome do autor e do texto, e torna ainda mais invisível o trabalho do tradutor.

Rosemary Arrojo (1993) reitera esse pensamento afirmando que os leitores em geral querem ler o texto traduzido como se ele não fosse estrangeiro, como se tivesse sido escrito originalmente em sua própria língua; assim, os critérios de avaliação dos textos traduzidos (compartilhados por editores, críticos e leitores) giram em torno de um ideal de fluência na leitura, que recomenda a ausência de frases desajeitadas, de construções não-idiomáticas e de significados confusos, para que a tradução possa refletir apenas a personalidade ou as intenções do autor estrangeiro ou o significado essencial do original.

Nesse panorama, onde o tradutor assume a responsabilidade de mediar culturas, Venuti se preocupa em denunciar a atual situação de (in)visibilidade do tradutor e tenciona, numa perspectiva contemporânea da tradução, tornar o tradutor mais visível, de modo a combater e mudar as condições sob as quais a tradução é teorizada, estudada e praticada na atualidade, particularmente em países de língua inglesa.

A ideia de (in)visibilidade do tradutor na visão de Venuti diz respeito a pelo menos dois fenômenos que se determinam mutuamente. O primeiro é o efeito de transparência no próprio discurso que, na concepção de Venuti, é fruto da manipulação da língua de tradução feita pelo tradutor, o que leva os leitores a encararem a tradução de um texto

estrangeiro como se tivesse sido originalmente escrito na língua – meta. O segundo fenômeno refere-se ao critério, segundo o qual as traduções são produzidas e avaliadas, que parte do pressuposto de que uma tradução é boa quando sua leitura é fluente. Nesse caso, as peculiaridades linguísticas e estilísticas desaparecem e a tradução dá a impressão de refletir a personalidade ou a intenção do autor estrangeiro. Essa forma de traduzir, para Venuti, camufla a intervenção crucial do tradutor, como também as diversas condições sob as quais a tradução é produzida.

Na concepção venutiana, um texto traduzido fluente é aquele que apresenta características como sintaxe linear, sentido unívoco ou ambiguidade controlada e linguagem atual, evitando polissemia, arcaísmos, gírias, jargões, mudanças abruptas de tom e outras soluções que chamem a atenção para a materialidade da língua e para a opacidade das palavras.

Na obra, *Escândalos da Tradução: Por uma ética da diferença* (2002), Venuti desenvolve reflexões baseado em estudos de caso detalhados onde reitera sua defesa de uma prática estrangeirizadora e de resistência e onde explicita seu projeto de tradução minorizante.

Na referida obra, Venuti afirma que a tradução pode ser usada como ferramenta de resistência ao apagamento de diferenças culturais e para desafiar as posturas hegemônicas diante da sociedade e da cultura. Suas reflexões visam revelar as relações assimétricas presentes na maioria das traduções, assim como despertar a conscientização acerca da intervenção inevitável do tradutor e da necessidade da tradução manter as marcas da sua origem. Venuti (2002) insiste que a tradução tem poder de formar identidades culturais, reafirmar ou desfazer estereótipos, reiterar uma ordem vigente ou transgredi-la.

No que se refere ao projeto minorizante proposto por Venuti, torna-se pertinente ressaltar que sua preferência em traduzir textos estrangeiros classificados como literaturas menores provém, em parte, da sua oposição à hegemonia global do inglês, uma vez que ele acredita que a ascendência econômica e política dos Estados Unidos reduziu as línguas e as culturas estrangeiras a minorias e por seu interesse em desvelar as desigualdades de poder que, no seu entendimento, em geral, se fazem presentes nos processos tradutórios.

Sobre os textos minorizantes, Venuti declara:

Status de minoridade em suas culturas,
uma posição marginal em seus cânones nativos –
ou que em tradução possam ser úteis na

minorização do dialeto-padrão e das formas culturais dominantes no inglês americano. (...) a boa tradução é a minorização: libera o resíduo ao cultivar o discurso heterogêneo, abrindo o dialeto-padrão e os cânones literários para aquilo que é estrangeiro para eles mesmos, para o subpadrão e para o marginal. (2002, p. 26-28)

As teorias de Venuti visam conscientizar o leitor acerca da intervenção inevitável do tradutor, da impossibilidade de se ter acesso “direto” aos pensamentos e intenções do autor e da necessidade de se reconhecer que qualquer tradução se baseia em um texto estrangeiro que pertence a outra cultura e deve manter as marcas de sua origem.

Nessa perspectiva, o objetivo de Venuti era promover uma inovação cultural, onde o domínio inglês fosse abalado; e para isso propõe o método da estrangeirização, onde as traduções passem a ser lidas como traduções, ou seja, mantendo as suas peculiaridades e a opacidade inerente à língua original. Segundo o teórico, essa estratégia permite que o leitor perceba a estranheza e consiga identificar que aquele texto tem outras origens que diferem da sua cultura. Portanto, a estrangeirização, na percepção de Venuti, é a forma de tradução que permite que a diferença seja transmitida e a alteridade seja preservada.

2.7 Tradução de variações da oralidade e de socioletos argentinos dos anos 40

Torna-se relevante abordar que a variedade linguística é marcada histórica e socialmente e configura-se como um índice de identidade entre falantes. Essas variações linguístico-culturais estão muito presentes em *Seis problemas*, com as expressões idiomáticas, o *cocoliche* (fala italianizante), os diversos socioletos e o *lunfardo*.

No caso da tradução, essa questão se torna pontual, uma vez que não há dialetos ou socioletos que correspondam com exatidão entre diferentes línguas e culturas. Nesse caso, o tradutor age como intermediador dessas diferenças para buscar as melhores soluções de acordo com o propósito a que se destina a tradução.

Ao considerar a cultura e a linguagem como dois sistemas que se inter-relacionam e a tradução como movimento entre as culturas, percebe-se que qualquer proposta de tradução de variações linguísticas vai levantar questões relativas ao próprio processo tradutório, como o

embasamento teórico que norteará a tradução, a (in)visibilidade do tradutor e sobretudo, as escolhas criteriosas do tradutor.

No que tange às escolhas tradutórias para obras mais antigas, torna-se imprescindível ressaltar que textos escritos a mais de sessenta anos, como *Seis problemas*, trazem em si as marcas da época em que foram produzidos, como a estrutura, o vocabulário e os socioletos típicos da época e da cultura. Refletir sobre quais são os critérios levados em conta no ato de traduzir esses textos, deveria ser uma premissa para o tradutor. Ou seja, questionar como o tradutor pode encontrar na língua de chegada uma maneira de mostrar ao leitor que determinada personagem da obra que ele vai ler utiliza “modos de falar próprios” de uma cultura e época, se a correspondência exata de línguas não existe e se estas se afastam também temporalmente.

É irrefutável afirmar que, as línguas sofrem mudanças com a passagem do tempo e isso se exemplifica, com proveito, no conto “Pierre Menard, autor del Quijote”, onde se sabe que o personagem de Borges tentou produzir uma tradução com fidelidade precisa ao autor, mas que por seu exagerado capricho, não a percepção linguística da língua francesa do século XX, mas a do século XVII, tornou-se, segundo o autor, arcaica e afetada, tanto no seu estilo como no seu conteúdo.

Outra discussão, no âmbito da tradução, surge da preocupação em solucionar problemas pertencentes ao escopo da intraduzibilidade de expressões idiomáticas, vernaculares e de socioletos, que podem ser consideradas “erradas” ou “inferiores” e que percorrem caminhos que transcendem as indagações relativas às teorias da tradução. O processo de escolhas, nessa abordagem, requer do tradutor, dentre outros, o conhecimento da cultura do texto de origem, a compreensão do contexto em que a expressão está sendo usada e, principalmente, a consciência da época em que as personagens usam determinada linguagem e em que sociedade elas vivem.

Os socioletos se configuram como a forma de falar de cada agrupamento linguístico, com base em sua classe social e seu grau de escolarização, tendo uma conotação que se aproxima do ponto de vista social.

Muitos argumentos são utilizados para justificar a não tradução de um socioleto literário, conforme atesta John Milton (2002), porque editores têm medo de que o público não compre os livros traduzidos fora da norma culta, por considerarem estes mal escritos, e então apostam na uniformização da linguagem como um meio de garantir a aceitação pelo consumidor.

Vale ressaltar que, ao traduzir os socioletos literários, o tradutor deve assumir a responsabilidade por suas escolhas e, a partir disso, estar ciente dos riscos que irá enfrentar, como a possibilidade de perder ou criar um sentido indevido na tradução. Sendo assim, o mais importante é que o tradutor tenha o apoio de um conhecimento científico para fundamentar seu trabalho, mantendo sempre em mente quais critérios vai usar e atendo-se a eles para que a tradução seja coerente.

Contudo, a tradução de vernaculares e de socioletos literários pode ser feita independentemente de crenças, preconceitos ou interesses econômicos, desde que não esteja sustentada em soluções universais, ou seja, é necessário que as soluções sejam estabelecidas caso a caso, de forma individual e criteriosa.

Uma importante contribuição para validar a tradução dos socioletos literários pode ser encontrada no texto de Susan Bassnett (2005), em que se ressalta a importância de se considerar as frases que compõem o texto literário como parte de um todo. Isso significa que frases e parágrafos que compõem o texto original devem ser analisados como unidades de um todo harmonioso, no qual cada parte exerce uma função que não pode ser deixada de lado, sob o risco de ocorrer uma perda de dimensão no texto traduzido.

2.7.1 “cocoliche”, “lunfardo” e expressões idiomáticas

De acordo com Beatriz Sarlo (1988) e com base sócio-histórica, sabe-se que a maciça imigração europeia na Argentina, especialmente de italianos, se deu entre 1880 e 1935, e que esse movimento culminou na integração entre essas culturas. Dada a procedência social muito modesta desses imigrantes e sua condição cultural deficiente, muitos se instalaram nas zonas mais humildes de Buenos Aires e assim iniciou-se um processo de impregnação cultural nos bairros portenhos.

Essa influência gerou uma paralela peculiaridade lingüística que originou o *italo-criollo* (*cocoliche*), que no intento de comunicar-se e integrar-se à cultura argentina criou um vocabulário próprio, com suas variedades normativas, dialéticas e com os jargões (*lunfardo*).

Uma das funcionalidades do *cocoliche*, além da necessidade comunicativa, estava em despertar o riso e o hilário também nas artes. Na literatura, essa miscelânea de vozes passou a enfatizar a emoção, a metáfora e o conotativo, para expressar implicitamente as opiniões e as críticas relativas ao sistema vigente.

O *lunfardo* consistia em um falar composto por gírias e inversões de vocábulo do espanhol em anagramas, que correspondia à variação

dialetal da língua espanhola praticada pelos imigrantes e seus descendentes, sobretudo de origem italiana, que viviam em zonas periféricas de Buenos Aires. Contudo, alguns desses vocábulos e locuções passaram, posteriormente, a integrar-se à fala popular, difundindo-se no espanhol da Argentina.

Segundo Sarlo (2008), entre 1931 e 1935, Borges publica na revista *Sur* um conjunto de ensaios onde discorre sobre o *criollismo* em oposição aos discursos essencialistas e centralizantes sobre a argentinidade literária. O autor, com o olhar de um vanguardista, descobre em textos completamente marginais e invisíveis – como as inscrições nas laterais de carroças – os traços de uma peculiaridade que se afirma como ironia e desvio e descobre um tesouro em meio à banalidade.

Borges era fascinado pelo caráter evasivo, mínimo e fugidio do significado dessas inscrições, porque estas “se comprazem em descontinuidades, em generalidades, em fintas” e porque fazem parte de uma arte poética das *orillas*. Todavia, para ele, é necessária uma atividade poética, seja por ironia, deslocamento ou paródia, para transformar essas inscrições em objetos literários aceitáveis.

Dessa forma, segundo Sarlo (2008), Borges corrói a banalidade do clichê e reconstitui o fascínio de velhas figuras e mistura esses procedimentos formais de escritor letrado com o tom verbal que encontra ou imagina no mundo *criollo*.

A questão idiomática, discutida entre intelectuais das primeiras décadas de 1900, é abordada no ensaio “El idioma de los argentinos” (2002), em que o autor apresenta reflexões sobre a existência de um possível idioma nacional argentino pensado com independência do espanhol peninsular. Nesse ensaio, o autor se refere às particularidades do idioma espanhol falado na Argentina, indica os especiais tons que algumas palavras ganham no país, diferencia esta variante espanhola do *arrabalero* e defende o possível espanhol argentino do pensamento ortodoxo que propõe a imutabilidade da língua peninsular na América.

Quanto à expressão *arrabalero* (que na sua concepção significa um despreendimento do *lunfardo* e que não representa nenhum perigo à língua), o autor argumenta que existe a crença de que esta particular fala pertence às margens, aos arrabaldes, sendo tal ideia falsa, pois a palavra arrabalde não seria geográfica, mas um termo amplo que define situações e não lugares.

No hay dilecto general de nuestras clases
pobres: el arrabalero no lo es, el criollo no lo usa,

la mujer lo habla sin ninguna frecuencia, el propio compadrito lo exhibe con evidente y descarada farolería, parra gallear. El vocabulario es misérrimo: una veintena de representaciones o informa y una viciosa turbamulta de sinónimos lo complica. (BORGES, 2002, p. 146)

No ensaio, Borges postula a problemática da falsa noção de um idioma perfeito no qual qualquer modificação é inútil, defende a variante idiomática argentina e a língua do subúrbio como elementos da linguagem que aproximam a reflexão universal à poética dos bairros.

Percebe-se que Borges se aprazava nas diferenças e não permitia hierarquizar as diferentes formas de oralidade. Essa postura se manifesta com intensidade em *Seis problemas*, onde as múltiplas vozes que oscilam entre a língua culta e a popular típica da década de 40 são uma constante.

O duplo desafio dos tradutores, na análise dessa dissertação, se dá no compromisso em manter no texto de chegada o estranhamento, que permite ao leitor vislumbrar o que Borges defendia, ou seja, a percepção de que o texto carrega com ele uma cultura histórica e social, ao mesmo tempo em que os tradutores precisam considerar que o gênero policial possui suas especificidades e que essas também devem ser preservadas.

CAPÍTULO 3

ANÁLISE COMPARATIVA DAS TRADUÇÕES: UM CONFRONTO POSITIVO

Tendo como aporte todos os conceitos e teorias citadas, passa-se para a análise comparativa das traduções dos seis contos que compõem *Seis problemas*, a fim de detectar nelas a possível presença das deformações apontadas por Berman, como a clarificação, o alongamento e a destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares. Da mesma forma, procura-se verificar se as possíveis interferências dos tradutores afetaram a rítmica e as características do gênero policial clássico, assim como as regras elencadas por Borges para o gênero. Também, analisam-se como as traduções refletem os elementos paródicos fundados em variantes dialetais e em socioletos argentinos, historicamente situados nos anos 40.

Os contos analisados são respectivamente: “As doze figuras do mundo”, “As noites de Goliadkin”, “O deus dos touros”, “As previsões de Sangiácomo”, “A vítima de Tadeo Limardo” e “A prolongada procura de Tai An”.

3.1 “As doze figuras do mundo”

Este primeiro conto se refere à história de um jovem que é enganado por um grupo de drusos liderados por um rico intelectual, proeminente da comunidade sírio-libanesa. A trama é solucionada por Parodi, que descobre que tudo não passou de zombaria com a ingenuidade do rapaz e que o culpado era o tesoureiro que, para livrar-se de provas que o incriminariam, matou o seu chefe e colocou fogo na casa.

Vale ressaltar que nessa narrativa Borges/Bioy transgridem uma das regras preconizadas por Van Dine (1973), em que o autor afirma que as sociedades secretas, máfias ou camorras não devem ter lugar em histórias de detetives.

O grande protagonista desse conto é o humor e o sarcasmo. Borges e Bioy, na narrativa, ironizam a vaidade e o desejo das pessoas de fazerem parte de um grupo social elitizado. Os autores fazem uso de seus conhecimentos sobre Astrologia, seitas secretas e rituais, para criticar, de forma muito cômica, os devaneios e o fanatismo.

Eles utilizam uma grande variedade de recursos para abordar essas temáticas, como diversas expressões idiomáticas, falas

italianizantes (*cocoliche*) e um grande repertório de falas populares típicas de Buenos Aires dos anos 40.

1. ORIGINAL	2. TRADUÇÃO NEPOMUCENO/ CABRAL	3. TRADUÇÃO MARIA PAULA RIBEIRO
Hace catorce años, el carnicero Agustín R. Bonorino, que había asistido al corso de Belgrano disfrazado de cocoliche, recibió un mortal botellazo en la sien.	Há quatorze anos, o açougueiro Agustín R. Bonorino, que havia participado do corso de carnaval do bairro de Belgrano, disfarçado de <i>cocoliche</i> , em clara homenagem a um destes italianinhos de fala arrevesada, fora atingido na frente por uma garrafada mortal.	Há catorze anos, o carcereiro Agustín R. Bonorino, que havia assistido ao corso de Belgrano disfarçado de carcamano, recebeu uma garrafada mortal nas têmporas.

Nesse trecho analisado, na tradução de Eric Nepomuceno/Cabral observa-se a ocorrência simultânea das tendências deformadoras da clarificação e do alongamento destacadas por Berman. Nepomuceno/Cabral acrescentam todas essas expressões desnecessárias à tradução: “carnaval do bairro, em clara homenagem a um destes italianinhos de fala arrevesada” com a provável intenção de dar ao leitor uma explicação sobre o evento em Belgrano.

Esses tradutores não conseguem contemplar a objetividade da situação retratada no original e dessa forma, ao acrescentarem uma informação incoerente ao contexto, dificultam o seu entendimento. Essa atitude, conforme Berman (2007, p. 51) não acrescenta em nada, apenas “aumenta a massa bruta do texto, sem aumentar sua falância ou significância”. Os tradutores vertem o verbo “assistir” para “participar”, o que gera ambiguidade de sentido, em relação ao original, uma vez que a informação é que Agustín havia assistido e não participado do corso. Ocorre, também, a mudança na conjugação do verbo “receber” para o pretérito mais que perfeito e participípio “fora atingido”, ocasionando um tom formal que não condiz com esse trecho original.

Vale ressaltar que a expressão *corso*, que significa desfile de carnaval, é um evento proveniente da influência italiana sobre a Argentina e pode ser caracterizada como expressão italianizante.

Já a tradutora Maria Paula Gurgel Ribeiro verte o trecho com a objetividade apresentada no original. Entretanto, ao traduzir a palavra “carnicero” por “carcereiro” perde-se totalmente o significado do original, visto que, são profissões completamente diferentes.

A tradutora, também, nesse trecho, optou por traduzir “cocoliche” que é uma expressão idiomática por “carcamanos” que é uma designação ofensiva dada em algumas partes do Brasil aos ítalo-brasileiros desonestos, o que não deixa de ser, sob certo ponto de vista, uma clarificação ao leitor do significado da palavra por uma regional na língua-meta.

A expressão “cocoliche” designa o ítalo-criollo argentino, ou seja, a variedade linguística que surgiu da necessidade de comunicação entre os argentinos e os imigrantes italianos e também da conotação de humor que se deu ao termo.

As escolhas tradutórias de Gurgel vêm ao encontro da sua explanação na entrevista citada sobre as dificuldades encontradas em traduzir essa obra. Ela relatou que a maior dificuldade encontrada para traduzir *Seis problemas* foi justamente a linguagem utilizada por Borges e Bioy, como o jogo com as palavras em desuso, os neologismos e os diferentes níveis narrativos.

1. ORIGINAL	2. TRADUÇÃO NEPOMUCENO/ CABRAL	3. TRADUÇÃO MARIA PAULA RIBEIRO
1. “la sentencia no ha caído en saco roto”	“A sua frase não foi parar em um saco furado”	“A sentença não entrou por um ouvido e saiu por outro”
2. “Siguieron el trabajo de zapa”	“Deram prosseguimento ao seu trabalho de sapa”	“Continuaram o trabalho de bastidor”
3. “Pare el carro, amigo”	“Devagar com o andor, amigo”	“Dá um tempo, amigo”
4. “Una quinta papa”	“Uma belíssima quinta”	“Uma chácara supimpa”
5. “que vale más que un tramway”	“que vale mais do que um bonde”	“que vale mais do que um tramway”
6. “No te hagás mala sangre”	“Não se deixe envenenar”	“Não esquite a cabeça”

7. “cuatro viajes a puro golpe”	“quatro viagens totalmente equivocadas”	“quatro viagens aos trancos”
8. “a una función de drusos ensabanados”	“numa cerimônia de drusos enrolados em lençóis”	“numa função de drusos cobertos por lençóis”
9. “que ya estaban hartos de la broma”	“já fartos da conversa fiada”	“que já estavam fartos da brincadeira”
10. “y aprovechando que el tuco me había caído como un plomo”	“aproveitando que o molhinho de tomate e manjerição tinha caído feito chumbo”	“aproveitando que o molho me havia caído feito chumbo”

Nesses excertos, analisam-se as escolhas dos tradutores em relação a algumas expressões idiomáticas ou vernaculares argentinas.

Ao traduzir de um idioma para outro, a princípio, consideram-se o elenco das regras gramaticais e o seu léxico, o que possibilita só uma leitura composicional, isto é, não idiomática das estruturas linguísticas da língua fonte. O aspecto coloquial que é peculiar às línguas, especialmente em *Seis problemas*, torna-se um desafio nas traduções. Isso se dá porque a interpretação semântica não pode ser calculada a partir da soma de seus elementos constituintes e, por isso mesmo, a análise de suas partes isoladas não leva ao seu significado real.

Uma expressão vernacular será sempre conotativa e não literal, uma vez que o significado foi convencionalizado e por ter uma essência mais corporal é mais icônica que a língua culta. Nessa perspectiva, encontram-se duas saídas: ou o tradutor tenta clarificar ao leitor a expressão vernacular, ou seja, exotizando-a e trazendo uma explicação para ela, ou verte-a para outra vernacular da língua alvo que tenha o mesmo sentido, na tentativa de produzir a transposição dos significantes vernaculares.

Essas considerações vêm ao encontro de uma das deformações teorizadas por Berman (2007) que é a destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares, que sob os aspectos analisados nessa dissertação, não deixam de se caracterizarem como elementos que interferem na rítmica do gênero policial.

A expressão “la sentencia no ha caído en saco roto” é traduzida por Nepomuceno/Cabral para “a sua frase não foi parar em um saco furado”, o que evidencia um cuidado em tentar verter uma expressão

vernacular sem passar um vernacular estrangeiro para um vernacular local.

Já a tradutora Maria Paula Ribeiro traduz para “A sentença não entrou por um ouvido e saiu por outro”, o que caracteriza uma atitude, segundo Berman (2007) de sublinhar o vernacular a partir de uma imagem estereotipada, uma vez que a expressão isolada “saco roto” pode significar ouvidos surdos. Dessa forma, a tradutora opera a transposição dos significantes vernaculares.

O mesmo ocorre com a expressão “Siguieron el trabajo de zapa” que foi traduzida por Nepomuceno/Cabral para “Deram prosseguimento ao seu trabalho de sapa”, onde se manteve a estranheza do original e a expressão vernacular. Entretanto, vale ressaltar que a palavra “sapa” na língua portuguesa sugere a acepção de “trincheira” ou “abrir buraco”, que se adotadas no sentido denotativo não abarcam o significado da expressão coloquial argentina apresentada no original.

Essa atitude alude ao pensamento de Schleiermacher (1993), que afirma que a verdadeira tradução deve preservar as particularidades culturais, assim como as estranhezas linguísticas e estilísticas do original. Por isso, a necessidade de que os elementos estrangeiros não tenham suas diferenças suprimidas no texto traduzido em nome da valorização da língua e da cultura nacional.

A tradutora Maria Paula, por sua vez, opta por traduzir para “Continuaram o trabalho de bastidor”, o que demonstra a provável intenção de clarificar a expressão ao leitor, uma vez que, a expressão isolada “trabajo de zapa” pode significar trabalho de minar, enfraquecer sem a visão dos outros, como ocorre nos bastidores. Assim, na tradução dessa expressão ocorre a exotização de um vernacular a partir da clarificação.

As expressões: “Pare el carro, amigo”, “Una quinta papa”, “No te hagás mala sangre” e “cuatro viajes a puro golpe”, são respectivamente traduzidas por Maria Paula Gurgel para: “Dá um tempo, amigo”, “Uma chácara supimpa”, “Não es quente a cabeça” e “quatro viagens aos trancos”. Percebe-se nessas traduções a provável intenção de transpor para a língua alvo a essência coloquial presente no original nesses trechos. Entretanto, com essa atitude, a tradutora acaba utilizando algumas gírias que podem, segundo Berman (2007), caminhar para a vulgarização. As escolhas da tradutora configuram uma mudança de registro, com a adoção de um nível de formalidade mais baixo. A própria tradutora relatou, na entrevista já citada, que a alternância entre a linguagem culta e a fala coloquial, às vezes até num mesmo parágrafo, requisitou a máxima da sua atenção.

Já Nepomuceno/Cabral, vertem essas expressões para: “Devagar com o andor, amigo”, “Uma belíssima quinta”, “Não se deixe envenenar” e “quatro viagens totalmente equivocadas”, o que nos parece mais coerente com a perspectiva de manter as particularidades da fala do original.

A expressão “que vale más que un *tramway*” é traduzida por Nepomuceno/Cabral para: “que vale mais do que um bonde”, o que gerou uma clarificação desnecessária, uma vez que, no original, os autores utilizaram o procedimento tipográfico (expressão em itálico), pra isolar o termo estrangeiro. Maria Paula Ribeiro, por sua vez, traduz mantendo a expressão em itálico, o que se caracteriza, conforme Berman (2007) pelo procedimento de conservar o vernacular no texto alvo através da exotização.

Essa parte do texto “a una función de drusos ensabanados” foi traduzida por Nepomuceno/Cabral para: “numa cerimônia de drusos enrolados em lençóis”, o que caracteriza a provável intenção dos tradutores em deixar a frase mais clara para o leitor, enfatizando que se tratava de uma cerimônia mística. O que se perde nesse trecho é justamente a fala coloquial de Isidro Parodi que se refere ao ritual como uma grande zombaria com Molinari. Maria Paula Gurgel mantém a expressão: “numa função de drusos cobertos por lençóis”, e, assim, consegue preservar o tom do original que sugere o desdenho de Isidro Parodi em relação àquela situação relatada.

O excerto “que ya estaban hartos de la broma” é traduzido por Nepomuceno/Cabral para: “já fartos da conversa fiada”. Essa atitude não confere à tradução uma coerência com o original, pois a expressão se refere ao término da zombaria acometida contra Molinari e não ao excesso de conversas inúteis. Sendo assim, eles utilizam um vernacular local para expressar o sentimento de cansaço de uma situação no original. Já, a tradutora Maria Paula verte a expressão para: “que já estavam fartos da brincadeira” e consegue preservar o sentido do original.

Na expressão: “y aprovechando que el tuco me había caído como un plomo” que é traduzida pelos tradutores Nepomuceno/Cabral para: “aproveitando que o molhinho de tomate e manjerição tinha caído feito chumbo” fica bastante evidente a intenção de explicar ao leitor o que é o “tuco”, que é uma expressão italianizante – *cocoliche* – e que significa molho de tomate. Sendo assim, nesse trecho ocorre, segundo Berman (2007), a destruição das redes de linguagens vernaculares, o que provoca o alongamento e o aumento da massa bruta do texto, decorrente da

explicação das expressões. Para Antoine Berman, o apagamento dos vernaculares é um grave atentado à textualidade das obras em prosa.

A tradutora Maria Paula ribeiro verte para: “aproveitando que o molho me havia caído feito chumbo”; e essa atitude parece ser a mais conveniente para traduzir essa expressão.

1. ORIGINAL	2. TRADUÇÃO NEPOMUCENO/ CABRAL	3. TRADUÇÃO MARIA PAULA RIBEIRO
Molinari, fácilmente nacionalista, colaboró en esas quejas y dijo que él ya estaba harto de italianos y drusos.	Molinari, que não tinha dificuldades em tornar-se nacionalista, contribuiu com uma queixa e disse já estar farto de italianos e drusos, esses estranhos seres de origens tão remotas como fantásticas.	Molinari, facilmente nacionalista, colaborou nessas queixas e disse que já estava farto de italianos e drusos.
El hombre estaba de bromas; todavía no había revisado (ni revisaría nunca) los libros de contabilidad de Izedín; de esos libros hablaban cuando vos entraste.	O homem estava de zombaria; não havia, porém, revisado (nem revisaria nunca) os livros de contabilidade de Ezedin.	O homem estava brincando, ainda não tinha verificado (nem nunca verificaria) os livros de contabilidade de Ezedín; estavam falando desses livros quando você chegou.

No primeiro trecho, os tradutores Nepomuceno/Cabral acrescentam um comentário pessoal e inexistente no original, onde falam que os italianos e drusos são seres estranhos, de origens tão remotas como fantásticas. Talvez os tradutores tivessem a intenção, com essa atitude, de intensificar o teor irônico do conto e assim criarem novas acepções, mantendo a ironia e o humor que são inerentes a essa narrativa. Essa inserção dos tradutores vem de encontro ao que Berman (2007) chama de afrouxamento, que afeta a rítmica da obra, ou seja, nessa situação ocorreu a tendência deformadora do alongamento.

Já, a tradução de Maria Paula Gurgel nos parece mais adequada, por manter o conteúdo ideativo do original.

No segundo trecho analisado ocorre o inverso, pois dessa vez os tradutores Nepomuceno/Cabral omitem essa parte do texto original: “de

esos libros hablaban cuando vos entraste”, causando uma quebra de informação relevante ao desfecho do mistério.

Essa atitude alude aos requisitos que Borges (1999) elencou para o gênero policial, no que se refere à segunda regra que ele propõe, que é a declaração prévia de todos os termos dos problemas, ou seja, tanto personagens como fatos não devem ser sonegados desde o início para o leitor.

A tradutora Maria Paula Gurgel opta pela tradução mais coerente, apenas modificando o verbo “revisar” pelo sinônimo “verificar”, o que não afeta a rítmica.

3.2 “As noites de Goliadkin”

O segundo conto que compõe *Seis problemas* diz respeito à história de um famoso e arrogante ator, acusado injustamente do roubo de uma valiosa jóia e de assassinar duas pessoas durante uma viagem de trem. O ator narra, com detalhes, todos os acontecimentos da viagem para Parodi e este, com surpreendente lógica, descobre que se tratava de um grupo de ladrões que tramou para incriminá-lo.

Nessa narrativa, Borges e Bioy abordam, com um humor cáustico, a prepotência, a arrogância, o preconceito e o status social. Com majestosa criatividade linguística, eles intercalam “falas” cultas de estilo barroco e detalhista com “falas” populares em que predomina o coloquial. Assim, os autores ironizam os valores construídos na sociedade que estão embasados no dinheiro, no poder e na fama e escrevem um texto empolado e divertido, em que tecem um jogo lúdico com as nuances da linguagem.

1. ORIGINAL	2. TRADUÇÃO NEPOMUCENO/ CABRAL	3. TRADUÇÃO MARIA PAULA RIBEIRO
1. Con una fatigada elegancia, Gervasio Montenegro – alto, distinguido, borroso, de perfil romántico y de bigote lacio y teñido	Com descuidada elegância, Gervasio Montenegro – alto, distinto, amarrotado, perfil romântico, bigode murcho e tingido.	Com uma fatigada elegância, Gervasio Montenegro – alto, distinto, confuso, de perfil romântico e de bigode liso e tingido.

2. un mate en un jarrito celeste.	um chimarrão em uma pequena caneca azul.	um mate numa canequinha azul celeste.
3. “peluquero”	”barbeiro”	”cabeleireiro”
4. se crispaba ante esa visita de mal augurio.	arrepiava-se diante dessa visita de más perspectivas.	crispava-se diante dessa visita de mal agouro.
5. los polizontes	os esbirros	os policiais
6. el último pillete	o último dos malandrinhos	o último pilantra
7. Al día siguiente, ante el peligroso <i>capo lavoro</i> de algún <i>chef</i> Calchaquí.	Na manhã seguinte, diante da obra prima culinária de um temível <i>chef</i> da tribo calchaquí.	No dia seguinte, diante do perigoso <i>capo lavoro</i> de algum <i>chef calchaqui</i> . (nota de rodapé)
8. Un batón carmesí, con bailarinas de plata y payasos de oro.	Um <i>pegnoir</i> carmesim estampado de bailarinas de prata e arlequins de ouro.	Um roupão carmesim, com bailarinas de prata e palhaços de ouro.
9. Una bofetada con guante blanco!	Uma bofetada com luvas alvas!	Um tapa com luvas de pelica!
10. Los lentes bicicleta, la corbata de moño y elástico [...] Sin embargo, la viva complacencia con que escuchó una corona	As grossas lentes, a gravata de lacinho e elástico [...] No entanto, o vivo interesse com que ele ouviu uma coroa	Os óculos-bicicleta, a gravata-borboleta e elástico [...] No entanto, a viva complacência com que escutou uma coroa
11. Sin abdicar su <i>morgue</i> de aristocrata.	Sem abdicar de sua empáfia aristocrática.	Sem abdicar de sua <i>morgue</i> de aristocrata.

Através da análise dos excertos comparados, torna-se visível as grandes diferenças das escolhas tradutórias de Nepomuceno/Cabral e Maria Paula Ribeiro.

Nesse conto, faz-se visível o jogo de poder instaurado a partir da linguagem empregada. No diálogo estabelecido entre o ator Montenegro e Isidro Parodi é utilizado o típico falar portenho informal, que reflete um idioleto específico, contrastado com o emprego da modalidade culta da língua espanhola, com exageros barrocos extremamente formais.

No 1º trecho, percebe-se que a dupla de tradutores optou por traduzir “fatigada” para “descuidada”, “borroso” para “amarrotado” e “bigote lacio” para “bigode murcho”, soluções estas que afetam o sentido da descrição da personagem, sugerindo-lhe características de desleixo com a aparência que não são compatíveis com o original.

Já a tradutora consegue captar melhor os significantes, deixando transparecer que a descrição não o inferiorizava, mas retratava um homem com perfil tradicional e constante. A postura da tradutora vem de encontro ao que Berman (2002) propõe como objetivo ético da tradução, ou seja, é necessário que o estrangeiro seja acolhido.

O segundo excerto, Nepomuceno/Cabral traduzem “un mate en un jarrito celeste” para “um chimarrão em uma pequena caneca azul”, operando assim, simultaneamente, duas “infrações”. As expressões “mate” e “chimarrão” são regionais e os tradutores optam por familiarizar a situação ao contexto da língua de chegada. A outra questão se refere ao substantivo no diminutivo “jarrito”, que é utilizado pelos falantes da língua espanhola para tornar as palavras menos duras ou para indicar afeto, e os tradutores a desmembram em adjetivo + substantivo + adjetivo, fazendo com que se perca o ritmo da frase, alongando o texto.

A tradutora, por sua vez, consegue manter as características estéticas do original.

As expressões (3), (4), (5) e (6) se referem às palavras que podem suscitar várias interpretações e que, por isso mesmo, requerem a máxima atenção dos tradutores sob o risco de comprometerem o sentido e o tom da tradução.

A palavra “peluquero” é traduzida por Maria Paula para “cabeleireiro”; porém, utilizando essa acepção de conotação mais moderna acaba prejudicando a tradução que não condiz com o tom grotesco sugerido no original para a profissão de barbeiro, a qual Nepomuceno/Cabral traduzem com mais coerência.

A dupla de tradutores verte a frase “se crispaba ante esa visita de mal augurio” para “arrepia-se diante dessa visita de más perspectivas” e, com essa atitude, percebe-se outra mudança de tom, pois houve a formalização de uma expressão coloquial. No entanto, a tradutora consegue manter na tradução essa peculiaridade lingüística.

A expressão “los polizontes” é traduzida por Nepomuceno e Cabral para “os esbirros”, que em português significa oficial inferior de justiça ou polícia, gerando uma conotação pejorativa que ultrapassa o sentido expressado no texto-fonte. A tradutora preserva o sentido da frase, optando por “policiais”.

Os tradutores Nepomuceno/Cabral traduzem a locução “el último pillete” para “o último dos malandrinhos”, o que gera mais uma mudança de tom na tradução, pois o conteúdo semântico do diminutivo utilizado não abarca o sentido de indignação e revolta contido na expressão originária. A tradutora, por sua vez, utiliza a acepção “o último pilantra” que retrata de forma mais enfática o sentimento da personagem.

No excerto (7) “Al día siguiente, ante el peligroso *capo lavoro* de algún *chef* Calchaqui” que é vertido pela dupla de tradutores para “Na manhã seguinte, diante da obra prima culinária de um temível *chef* da tribo calchaqui” percebe-se que as soluções encontradas modificam completamente a informação do original. Primeiro, porque eles traduzem o termo estrangeiro que estava propositalmente isolado em itálico, clarificando-o ao leitor, e depois, porque inverte o lugar do adjetivo, dando a impressão que o *chef* era um temível índio pertencente a uma tribo. No original, “el peligroso” se refere à refeição, num tom de humor, e o pronome “algún *chef*” sugere indeterminação da pessoa. O mesmo ocorre na tradução do excerto (11) em que a dupla traduz o termo estrangeiro em itálico “*morgue*” para “empáfia” e, assim, enfatiza a postura soberba da personagem, sem que isso esteja tão explícito no original.

Berman (2007), afirma que toda e qualquer tradução representa uma espécie de clarificação, já que o ato de traduzir é essencialmente explicitante. Contudo, ele mostra como o termo clarificação pode assumir uma conotação pejorativa a partir do momento em que visa tornar claro aquilo que não quer se mostrar claro no texto original.

Já a tradutora, esta conserva o termo estrangeiro, mas opta por uma nota de rodapé para clarear o leitor sobre o seu significado. Conforme Berman (2007), essa atitude também pode ser caracterizada como exotização das redes de linguagens vernaculares.

No excerto (8), observa-se um desvio oposto ao anterior operado pela dupla de tradutores, “Un batón carmesí, con bailarinas de plata y payasos de oro”, que é traduzida para “Um *pegnoir* carmesim estampado de bailarinas de prata e arlequins de ouro”. Dessa vez, eles utilizam um termo estrangeiro, inexistente no texto-fonte, para retratar a vestimenta usada pela baronesa e optam por um registro típico brasileiro

“arlequins”, que reporta aos personagens disseminados no Brasil em blocos carnavalescos, para traduzir “payasos”. A tradutora utiliza a acepção mais moderna, “roupão”, e também se desvia do significante da palavra “batón” que é simplesmente um manto.

Assim, tanto a dupla como a tradutora não contemplam as especificidades da narrativa nesses aspectos.

A expressão (9) “Una bofetada con guante blanco!” é traduzida por Maria Paula para “Um tapa com luvas de pelica!”, expressão idiomática brasileira mais contemporânea que pode significar uma estratégia elegante para vingar-se de um constrangimento. Sua provável intenção foi a de manter a mesma conotação que a expressão sugere no original. Trata-se, portanto, do desafio de encontrar uma modulação capaz de reproduzir a expressão também, de modo metafórico, no sistema-alvo. Contudo, com essa atitude, a tradutora descontextualizou a época do original (1942), como também operou o processo de destruição de uma expressão vernacular que, segundo Berman (2007), se baseia na tentativa de transpô-la para uma vernacular de outra língua.

Já a dupla de tradutores verte com mais exatidão a expressão e mantém o seu estranhamento na tradução.

O excerto (10) “Los lentes bicicleta” é traduzido por Nepomuceno/Cabral para “As grossas lentes” o que pode se caracterizar por clarificação de uma expressão vernacular. Essa atitude pode ser comparada ao ato de querer explicar a expressão “óculos fundo de garrafa” para o leitor de outro idioma. Opera-se, assim, a destruição das redes de linguagens vernaculares.

Em “la corbata de moño” a dupla também não encontra um significante satisfatório e verte para “gravata de lacinho” que gera um sentido delicado que não condiz com o original.

Já a palavra “complacencia” é traduzida pelos tradutores para “interesse” e essa escolha não contempla o sentido da acepção original que sugere tolerância, benevolência e condescendência.

A tradutora mantém o sentido em toda a expressão analisada. Pode-se observar que na sua tradução poucas adaptações foram realizadas, assegurando-lhe um nível mais elevado de invisibilidade. Essa postura vem de encontro às teorias de Venuti (2002), que visa conscientizar o leitor acerca da intervenção inevitável do tradutor, da impossibilidade de se ter acesso “direto” aos pensamentos e intenções do autor e da necessidade de se reconhecer que qualquer tradução se baseia em um texto estrangeiro, que pertence à outra cultura e deve manter as marcas de sua origem.

1. ORIGINAL	2. TRADUÇÃO NEPOMUCENO/ CABRAL	3. TRADUÇÃO MARIA PAULA RIBEIRO
En el camarote estaba la <i>baronne</i> , esperándome. Saltó a mi encuentro.	No camarote esperava-me a <i>baronne</i> .	No camarote estava a <i>baronne</i> , esperando-me. Saltou ao meu encontro.
- Viene antes de hora, don Montenegro;	- Você veio antes da hora Montenegro;	- O senhor veio antes da hora, dom Montenegro
La claridad es privilegio de los latinos	_____	A clareza é privilégio dos latinos.
Sin embargo, usted me permitirá arrojar un velo sobre cierto suceso que compromete a una dama de La mejor sociedad de La Quiaca – allí, como usted sabe, todavía queda gente bien.	No entanto, o senhor me permitirá deitar um véu sobre certo fato que compromete a uma dama da melhor sociedade de La Quiaca, aquela cidadezinha de Jujuy . Ali, como o senhor sabe, também há gente de bem,	No entanto, o senhor vai me permitir lançar um véu sobre certo acontecimento que compromete uma dama da melhor sociedade de La Quiaca – ali, como o senhor sabe, ainda resta gente de bem.

Nesse segundo quadro comparativo, com relação à seleção lexical, pode-se vincular ainda a questão da supressão ou do acréscimo de alguns elementos na tradução. Percebe-se que, com essa atitude, nem sempre os tradutores conseguem manter os efeitos estilísticos com que Borges e Bioy tanto se ocuparam quando escreveram o conto.

Nos certos analisados, observa-se que os tradutores Nepomuceno/Cabral, simplesmente suprimem as expressões “Saltó a mi encuentro” e “La claridad es privilegio de los latinos”. A primeira supressão faz com que ocorra a quebra do ritmo da situação retratada no texto-fonte, fazendo com que se perca uma informação que pode favorecer o leitor a traçar o perfil da personagem no intuito de juntar argumentos para desvendar o enigma. A segunda expressão suprimida da tradução se refere ao comentário irônico dos autores sobre as características dos latinos. Como o texto está permeado pelo recurso do humor e da ironia, todos os argumentos são pertinentes e não devem ser sonegados na tradução.

Pode-se concluir que essa atitude é contrária a uma das regras elencadas por Borges para a narrativa policial, que é a necessidade da declaração prévia de todos os termos dos problemas, ou seja, tanto personagens como fatos não devem ser sonogados desde o início para o leitor.

A expressão “Viene antes de hora, don Montenegro” é traduzida pela dupla para “Você veio antes da hora Montenegro” e com a abstração do pronome de tratamento “dom”, na tradução, ocorre uma significativa mudança de formalidade na fala de Parodi, que no texto-fonte pode sugerir respeito ao nível social mais elevado do ator e sarcasmo diante da postura austera de Montenegro. Já a tradutora verte a expressão de forma conveniente e mantém as características do original.

O oposto ocorre mais adiante, quando a dupla de tradutores traduz a expressão “La mejor sociedad de La Quiaca” para “da melhor sociedade de La Quiaca, aquela cidadezinha de Jujuy” em que se opera o processo de clarificação de um termo regional, ocasionando o alongamento do texto. A solução tradutória, nesse caso, ocasiona a total invisibilidade dos tradutores, que segundo Venuti (1995) se dá através do esforço do tradutor em adaptar o texto estrangeiro à cultura-meta, deixando-o transparente e fluente.

3.3 “O deus dos touros”

Este terceiro conto que compõe a narrativa aborda a investigação de um assassinato entre suspeitas de adultério. A trama envolve o desaparecimento de umas cartas que comprometem uma mulher casada com um rico estancieiro, o aparecimento de um cadáver com uma facada nas costas e o potencial investigativo de Isidro Parodi que consegue desvendar o crime e descobrir o verdadeiro criminoso.

Torna-se pertinente ressaltar que nesse conto Borges/Bioy transgridem uma das vinte regras elencadas por Van Dine (1973) para o gênero policial, que trata da inviabilidade de haver interesse amoroso no entrecho, assim como transgridem outra que o próprio Borges (1935) sugere para que haja um número limitado de personagens e que esse número não passe de seis, pois, segundo ele, a infração dessa regra traria confusão e fastio à leitura e evitaria a redundância. Entretanto, na história esse número é ultrapassado.

Quando Borges e Bioy escreveram *Seis problemas* (1942), Borges estava na sua fase literária madura, em que primava o cosmopolismo e passava a rechaçar o nacionalismo, que anteriormente defendia. Isso significa que Borges passou a interessar-se pelo

sincretismo cultural de seu país e passa a abordar nas suas obras o homem dos arrabaldes de Buenos Aires, o “*orillero*”, que não pertence nem ao campo nem à cidade e pela sua condição de “não pertencimento” consegue transitar entre o civilizado e o bárbaro, constituindo-se em um ser híbrido por excelência.

Borges e Bioy abordam, nesse conto, temas como traição e ambição e, para isso, utilizam-se de múltiplos recursos linguísticos, com os quais retratam de forma bastante detalhada os eventos típicos do *criollismo* argentino, como os desfiles de touros, os lugares, as ruas, as vestimentas, as datas e os costumes dos estancieiros de Buenos Aires. A rica imaginação dos autores recorre também a termos coloquiais, como valioso recurso que instiga a leitura.

1. ORIGINAL	2. TRADUÇÃO NEPOMUCENO/ CABRAL	3. TRADUÇÃO MARIA PAULA RIBEIRO
Juego a cartas vistas	Eu jogo é limpo	Ponho as cartas na mesa
Escatima el palo y estropearás al niño.	É poupando o cacete que estragarás o menino	Escatima a paulada e estragarás o menino
Siempre fiel a salomón, asestó una tunda de palos a las asentaderas del Pampa.	Sempre fiel a Salomão, desferiu umas cacetadas nas nádegas de Pampa.	Sempre fiel a Salomão, acertou uma tunda de pauladas no traseiro de Pampa.
Por las mentas, usted debe ser la viuda de Muñagorri.	- Por meus sais, a senhora deve ser a viúva de Muñagorri	- Pelos boatos, a senhora deve ser viúva de Muñagorri.
A la noche se vino con media docena de colas.	À noite já tinha capturado meia dúzia de rabos.	À noite, apareceu com meia dúzia de caudas.
Primero vino un pavote con el cuento de que le habían robado unas cartas.	Primeiro aparece aqui um pavãozinho dizendo que haviam lhe roubado umas cartas.	Primeiro veio um bobalhão com a história de que lhe haviam roubado umas cartas.

Nesse primeiro quadro comparativo são analisadas expressões *criollas* utilizadas pelos autores, e de modo geral se observa que embora as traduções não preservem sempre o registro coloquial e popular dos termos utilizados no texto-fonte, as traduções tentam se aproximar um pouco mais da natureza do texto, evitando o emprego de vocábulos mais sofisticados.

O sintagma do texto de Borges e Bioy “Juego a cartas vistas” recebeu como traduções “Eu jogo é limpo” (2) e “Ponho as cartas na mesa” (3), respectivamente, e com essas escolhas houve uma descontextualização temporal, pois as acepções muito informais do cotidiano moderno não são adequadas àquele contexto histórico.

O real conteúdo semântico perde-se, pois os termos coloquiais “Escatima el palo” e “una tunda de palos” são empregados com sentido pejorativo na tradução de Nepomuceno/Cabral: “É poupando o cacete” e “umas cacetadas”, o que gera certo empobrecimento nesses trechos, em termos de qualidade para a tradução.

O mesmo ocorre com a tradução do trecho “A la noche se vino con media docena de colas” pela dupla de tradutores: “À noite já tinha capturado meia dúzia de rabos”.

Já a tradutora, nesses aspectos, foi mais coerente e conseguiu encontrar significantes que não abalaram o tom do texto-fonte que alude ao humor, ao popular, mas que não reporta às gírias de acepções inferiores.

Com relação a isso, corrobora Borges (1993) que propõe uma linguagem *acriollada*, ou seja, uma escrita marcada pela oralidade; contudo, agrega a essa postura, sua objeção ao artificialismo ressoante no excesso do uso de jargões, especialmente do *lunfardo*.

A expressão “Por meus sais” utilizado por Nepomuceno /Cabral está bem distante da paisagem que as palavras “Por las mentas” aciona em nosso imaginário, e soa como um acréscimo de recurso estilístico, um apelo demasiado ao humor. A tradutora, por sua vez, verte a expressão de forma mais adequada.

Na língua espanhola “pavo” significa “peru” e “pavote” poderia se caracterizar como ironia em relação a uma pessoa esnobe e exibida. A tradutora Maria Paula opta por “bobalhão” e com essa atitude não consegue captar o significado originário, pois utiliza um registro inferior com aceção de ambiguidade.

A dupla de tradutores verte para “pavãozinho”, o que nos parece mais conveniente para o trecho.

1. ORIGINAL	2. TRADUÇÃO NEPOMUCENO/ CABRAL	3. TRADUÇÃO MARIA PAULA RIBEIRO
Dijo que en materia de toros, Anglada no era más que un tendero. Entronizado en un enorme sillón de paja.	Disse que em matéria de touros Anglada não era mais do que um simples camelô. Afundado em uma enorme cadeira de palha.	Disse que em matéria de touros Anglada não era mais do que um comerciante. Entronizado numa enorme poltrona de palha.
En su americanita	Em sua charrete	Em sua pequena americana
Ponchillo de Patou	Xale de Patou	Ponchozinho de Patou
Guiados por esa incomparable dueña de casa que es la señora Mariana.	Guiados pela incomparável deusa de casa que é a senhora Mariana.	Guiados por essa incomparável dona de casa que é a senhora Mariana.
Su mente lúcida, comprendía el pasado y el porvenir; la historia del futurismo y los trabajos de zapa que algunos <i>hommes de lettres</i> urdían.	Sua mente lúcida compreendia o passado e o porvir; a história do futurismo e a conspiração que alguns <i>hommes de lettres</i> arquitetavam.	Sua mente lúcida compreendia o passado e o porvir; a história do futurismo e os trabalhos de bastidor que alguns <i>hommes de lettres</i> urdiam.

Com as escolhas dos equivalentes pela dupla de tradutores: ‘xale’ e ‘charrete’, ocorre a provável tentativa de regionalizar as expressões vernaculares: ‘ponchillo’ e ‘americanita’. A análise desse excerto leva-nos a concluir que os tradutores optam por familiarizar o texto ao leitor brasileiro, em vez de manter o estranhamento.

Com base nos preceitos das modernas teorias da tradução, a familiarização e o estranhamento são formas de manipular o texto, visto não como algo negativo, mas como alteração que é inerente ao ato tradutório.

A expressão “um simples camelô” utilizada por Nepomuceno/Cabral remete a uma inferioridade que não é compatível com o sentido de comerciante que o autor quis relatar, já o oposto ocorre com a escolha da expressão ‘deusa de casa’ que determina uma

exaltação adjetiva não compatível com a descrição natural de uma “dona de casa” no original.

O coloquialismo expresso pela locução “los trabajos de zapa que algunos *hombres de lettres* urdían” não é contemplado com a tradução de Nepomuceno/Cabral que a vertem para “a conspiração que alguns *hombres de lettres* arquitetavam”. A tradução não condiz com a linguagem coloquial do texto em questão e pode-se deduzir que houve uma tentativa de adequá-lo ao que o leitor brasileiro esperava, incorporando no texto a norma culta e a fluência.

Considera-se pertinente enfatizar que frases inteiras são omitidas na tradução de Nepomuceno/Cabral, como:

“Don Isidro leyó con resignación” (página 82)

“La outra puerta de mi habitación da, como usted sabe, al vaporoso pátio de la cocina.” (página 77)

Essas omissões podem ser caracterizadas, conforme Umberto Eco (2007), como “perdas absolutas”, uma vez que se trata da incompatibilidade com o princípio de que toda tradução é obrigada ao respeito jurídico do “dito do autor”, ou seja, do “dito do texto original”.

3.4 “As previsões de Sangiácomo”

Esta narrativa aborda a história de um italiano rico, que oferece ao filho vinte anos de felicidade seguidos de outros vinte anos de sofrimento. A razão disso é que, na verdade, o filho é de sua mulher e de um aristocrata italiano; então ele resolve vingar-se da traição através do filho deles. Entretanto, ele fica doente e tem o prognóstico de vida de um ano e durante esse período propõe-se a tramar contra o rapaz. Parodiou as mais inusitadas versões para o crime e encontra a verdade dos fatos na sua concepção.

No conto, Borges e Bioy aludem a temáticas como a vingança, o ódio, a traição e a astúcia. Para isso, os autores utilizam os recursos do raciocínio e da trama, uma vez que o intrincado caso sugere múltiplas interpretações.

Os autores utilizam, nessa narrativa, uma grande variedade linguística estabelecida na fala das personagens, onde predominam o coloquialismo e o lunfardismo argentino. Torna-se importante enfatizar que o *lunfardo* pode constituir-se em uma espécie de dialeto da “malandragem”.

Contudo, em virtude da ampla variedade dialetal e da “ludicidade linguística” praticada no texto por Borges/Bioy, ocorre mais uma transgressão referente à regra preconizada por Van Dine (1973) que

adverte que uma história de detetives não deve conter compridas passagens descritivas, nenhum rebuscamento literário em questões secundárias, nenhuma análise sutilmente elaborada dos personagens, nenhuma preocupação “atmosférica”. Sendo assim, o conto citado também desconsidera a terceira regra sugerida pelo próprio Borges que julga desnecessária na narrativa as construções complexas, ou seja, o autor propõe que se utilizem somente os argumentos necessários para provar um teorema ou uma conjectura.

Vale ressaltar que o cerne dessa narrativa, que é o sentimento de vingança, segue a regra estabelecida por Van Dine (1973), pois o móvel do crime no conto policial deve ser de ordem pessoal, como o ciúme, a cobiça, o amor, o ódio, a vingança, ou o medo, uma vez que o crime deve refletir a vivência cotidiana do leitor, proporcionar-lhe certo escapamento para seus próprios desejos e emoções reprimidas.

1. ORIGINAL	2. TRADUÇÃO NEPOMUCENO/ CABRAL	3. TRADUÇÃO MARIA PAULA RIBEIRO
1. Hay cada figurón que es un plomo.	Lá costumavam aparecer umas figurinhas que são um verdadeiro chumbo.	Tem cada figurão que é um porre.
2. Va a querer meter su cuchara	Vai querer meter o bedelho	Vai querer meter sua colher
3. Aunque no me hago la difícil con la manía de los libros.	Embora não tenha o hábito de bancar a chique, pois não sou dessas que têm a mania dos livros.	Embora não bote banca com a mania de livros.
4. La Pumita tan mona, con el <i>cachet</i> Ruiz Villalba	Pumita era tão bonita, tinha o pedigree dos Ruiz Villalta	A Pumita, tão bonita com o <i>cachet</i> Ruiz Villalba
5. Aunque Madeleine Ozeray es un adefesio.	Embora Madeleine Ozeray seja hoje em dia um trambolho grotesco.	Embora Madeleine Ozeray seja um monstrego.

6. No soy una mosca muerta.	Não sou nenhuma galinha morta.	Embora eu não seja uma mosca-morta.
7. Rica tiene fama de buenmocísimo.	Rica tem fama de ser um tremendo boa vida.	O Rica tem fama de bom-mocismo.
8. La Pumita no se chupaba el dedo, y mamá con el <i>faible</i> que le tenía tiró la casa por la ventana cuando la presentaron, y así no es gracia que se comprometiera cuando era una mosca.	Pumita não era de perder tempo. Já mamãe com o <i>faible</i> que sentia por ela, botou a casa pela janela quando os dois foram apresentados, por isso não há nenhum mistério no fato de terem ficado noivos apesar de ele ser um tanto chato.	A Pumita não era trouxa, e a minha mãe, com o <i>faible</i> que tinha, jogou dinheiro pela janela quando a apresentaram, e assim não é brincadeira que tenha se comprometido quando era uma pirralha.
9. Hasta que se compró el tobiano que le trajó yeta.	Até que comprou aquele cavalinho malhado que só lhe deu azar.	Até que comprou o tobiano que lhe trouxe urucubaca.
10. ¿la finada había apchugado con la idea de casarse con usted? – como que soy hijo de mi padre. ¿algún otro sonso la festejaba?, ¿Necesitaba dinero?, ¿Usted la aburría mucho?	A falecida estava decididamente decidida a se casar com o senhor? – Tanta como tenho de que sou filho da minha mãe. Algum outro boboca a cortejava? O senhor a aborrecia muito?	A finada tinha topado a ideia de se casar com o senhor? – como sou filho do meu pai. Algum outro sonso dava em cima dela? Precisava de dinheiro? O senhor a enchia muito?
11. Del freno dental	Do aparelho metálico que usava para corrigir os dentes.	Através do freio dental.

Todos os excertos destacados no quadro acima compõem um pequeno mostruário da riqueza linguística apresentada por Borges/Bioy nesse conto cômico e empolado que alude às temáticas cotidianas e aos dialetos dos arrabaldes.

São muito evidentes as diferenças de escolhas entre os tradutores, e nesse primeiro momento a análise se concentrará nas traduções de Nepomuceno/ Cabral por compreender que eles operaram na tradução modificações de toda índole.

A expressão (1) “Hay cada figurón que es un plomo” é traduzida por eles para “Lá costumavam aparecer umas figurinhas que são um verdadeiro chumbo”, usando o diminutivo e desmembrando a frase para torná-la mais clara, terminam por modificar o tom do original.

O mesmo ocorre com as expressões (3) “Aunque no me hago la difícil con la manía de los libros”; (5) “Aunque Madeleine Ozeray es un adefesio”; (9) “Hasta que se compró el tobiano que le trajo yeta” e (11) “Del freno dental” que são traduzidas respectivamente para “Embora não tenha o hábito de bancar a chique, pois não sou dessas que têm a mania dos livros”; “Embora Madeleine Ozeray seja hoje em dia um trambolho grotesco”; “Até que comprou aquele cavalinho malhado que só lhe deu azar” e “Do aparelho metálico que usava para corrigir os dentes”.

Em todas elas percebe-se a liberdade excessiva de verter os significantes para o traço semântico da língua de chegada. Provavelmente, os tradutores tiveram a intenção de oferecer ao leitor brasileiro a mesma sensação de humor presente no original e, para surtir esse efeito, trouxeram para a tradução os “ditos populares” ou tentaram clarificar o significados.

Nas frases destacadas (2) “Va a querer meter su cuchara” (4) “La Pumita tan mona, con el *cachet* Ruiz Villalba”, (6) “No soy una mosca muerta” e (7) “Rica tiene fama de buenmocísimo” traduzidas por eles para: “Vai querer meter o bedelho”, “Pumita era tão bonita, tinha o pedigree dos Ruiz Villalta”, “Não sou nenhuma galinha morta” e “Rica tem fama de ser um tremendo boa vida”, observa-se a ocorrência de registros inferiores com conotação pejorativa e que não condizem com as cenas narradas no texto-fonte.

Já nas expressões (8) e (10) ocorrem erros de interpretação na tradução da dupla, pois no primeiro caso, em nenhum momento aparece no original a informação relatada pelos tradutores (“por isso não há nenhum mistério no fato de terem ficado noivos apesar de ele ser um tanto chato”). No segundo caso, eles traduzem “padre” para “mãe” e com isso modificam o tom de zombaria proposto no texto-fonte e

abstraem na tradução uma das perguntas apresentadas no original que é “¿ Necesitaba dinero?”.

A tradutora Maria Paula nos pareceu mais coerente na tradução dos trechos analisados e conseguiu contemplar o sentido e o tom do original.

1. ORIGINAL	2. TRADUÇÃO NEPOMUCENO/ CABRAL	3. TRADUÇÃO MARIA PAULA RIBEIRO
1. El hecho es que esos Edgar Wallace de robotica me tienen entre ojos.	O fato é que esses Edgar Wallace de meia tigela não me saem da cabeça.	O fato é que esses Edgar Wallace de fundo de quintal estão com o pé atrás comigo.
2. Claro está en mí fuero interno les puse de oro y azul.	Claro que no meu foro íntimo pintei tudo de azul e ouro.	É claro que no meu foro íntimo eu lhes xinguei até a alma.
3. Hágase el que no está mamado.	Pare de bancar o bêbado.	Faça de conta que não está mamado.
4. No chochea	Certamente não está tã-tã	Não está batendo bem
5. Y, en menos que trepa un cerdo.	É em menos tempo que leva um coelho para se acasalar.	E, num piscar de olhos.
6. La buena fortuna le hailaba el agua delante.	A boa sorte bailava feito reflexos d'água à sua frente.	A sorte grande lhe estendia o tapete.
7. Para que se deje de secar voy a verla	Para livrar-me dessa mala vou visitá-la.	Para que pare de me torrar, eu vou vê-la.
8. Pero usted sabe que no giro en descubierto.	Mas o senhor sabe que não dou ponto sem nó.	Mas o senhor sabe que eu jogo limpo.

9. Todo iba como sobre ruedas.	Estava tudo que nem sopa no mel.	Tudo ia sobre os trilhos.
10. El doctor lo que se le antoje.	O doutor disse o que lhe veio na veneta.	O dirá o que tiver vontade.
11. A la baronesa la sacaron como chijete.	A baronesa foi posta de lado, como se fosse um bagaço.	Tiraram a baronesa de um só jato.
12. Ella, despechada porque le había fallado el sablazo.	Ela despeitada porque tinha perdido a mamata.	Ela despeitada porque a facada tinha falhado.

Os excertos do quadro comparativo acima são de extrema relevância para a análise porque se trata de termos vernáculos e *lunfardos* que trazem consigo todo um contexto cultural e social infiltrado e que se configuram como os chamados “trechos problemáticos da tradução”.

Sabe-se que quando o tradutor é desafiado com esses obstáculos tradutórios, ele precisa se posicionar e decidir qual linha teórica irá seguir. Assim, ou ele opta por adaptar o texto de partida ao contexto cultural do texto de chegada, desconsiderando os mais relevantes aspectos culturais que caracterizam a língua e o texto de partida e, dessa forma, demarca a sua invisibilidade como tradutor ou assume o posicionamento em preservar as particularidades culturais e subjetivas do autor, assim como as estranhezas linguísticas e estilísticas da obra original para que possa sair do nível de invisibilidade e emergir como autor.

Por isso, conforme Berman (2002) é necessário que o tradutor desenvolva de maneira conceitual a experiência do que é a tradução na sua essência plural através da constante reflexão.

As expressões a seguir foram traduzidas por Nepomuceno e Cabral com a provável intenção de garantir os mesmos efeitos de significado na língua de chegada:

(1) O fato é que esses Edgar Wallace de meia tigela não me saem da cabeça. (El hecho es que esos Edgar Wallace de robotica me tiene entre ojos);

(3) Pare de bancar o bêbado. (Hágase el que no está mamado);

(4) Certamente não está tã-tã. (No chochea);

(7) Para livrar-me dessa mala vou visitá-la. (Para que se deje de secar voy a verla);

(8) Mas o senhor sabe que não dou ponto sem nó. (Pero usted sabe que no giro en descubierto);

(9) Estava tudo que nem sopa no mel. (Todo iba como sobre ruedas);

(10) O doutor disse o que lhe veio na veneta. (El doctor lo que se le antoje);

(11) A baronesa foi posta de lado, como se fosse um bagaço. (A la baronesa la sacaron como chijete);

(12) Ela despeitada porque tinha perdido a mamata. (Ella, despechada porque le había fallado el sablazo).

Dessa forma, percebe-se que a dupla de tradutores optou por verter essas expressões vernáculas para outras vernaculares da língua alvo que contivessem o mesmo sentido, numa incessante tentativa de efetuar a transposição de significados.

Contudo, nota-se que a eficácia dessa atitude nem sempre é contemplada, pois nesses excertos destacados ocorreu uma mudança de tom: (4) “tã- tã”, (7) “mala”, (9) “estava tudo que nem sopa no mel”, (10) “veneta”, (11) “bagaço”, pois todas remetem a sentidos mais contemporâneos, incondizentes com o vocabulário da época em que a obra foi produzida.

Vê-se também uma descontextualização de sentido, como ocorre nas frases (1) em que se perde a interpretação do sentimento de desconfiança apresentado no original, na (8) em que a tradução não interpreta o sentido de sinceridade, mas o de intencionalidade e na (12) onde ocorre mais um provável erro de interpretação, pois o que deixou a personagem despeitada foi o fracasso de seu plano e não de ter perdido alguma regalia.

A tradutora, por sua vez, também tenta verter os significados, mas em alguns trechos não consegue contemplá-los, como ocorre em:

(2) Claro está en mi fuero interno les puse de oro y azul. (É claro que no meu foro íntimo eu lhes xinguei até a alma);

(5) Y, en menos que trepa un cerdo. (E, num piscar de olhos);

(6) La buena fortuna le hailaba el agua delante. (A sorte grande lhe estendia o tapete).

Em todos esses excertos ocorre a incoerência com a informação retratada no texto de origem e, assim, a tradutora opera a simples transposição de sentido, sem levar em conta as diferenças inerentes àquela cultura.

3.5 “A vítima de Tadeo Limardo”

Trata-se do quinto conto da obra, e nele é abordada a história de um homem dos pampas que é proprietário de um hotel e sócio de sua esposa. O seu ex-marido hospedou-se no hotel e depois de muitos acontecimentos humilhantes aparece morto, misteriosamente. Parodi é procurado para ajudar a desvendar o assassinato e, após ouvir as várias versões para o crime, ele descobre, com uma incrível lógica, que apesar da vítima ter tramado o seu próprio suicídio, quem o matou foi a ex-mulher.

Borges e Bioy, com muita criatividade, constroem uma narrativa que aborda de forma implícita, mas linear, os sentimentos, como o amor não correspondido, a traição, a humilhação, a depressão (com uma aceção mais contemporânea) seguida do planejamento do suicídio.

No conto abundam as falas coloquiais oriundas dos arrabaldes, especialmente as gírias (*lunfardos*) vigentes naquele momento histórico.

Além do vocabulário específico, caracterizado por um dialeto próprio, os autores retratam situações bem prosaicas do cotidiano de pessoas pertencentes a uma classe social mais baixa. Assim, vislumbra-se uma evidente diferença nos modos de falar e agir definidos pelos socioletos específicos das personagens.

Torna-se interessante ressaltar que no conto os autores afastam-se um pouco do que Borges denominou de *musa-glacial*, como também acontece em *Emma Zunz*, uma vez que ele defende a ideia de que na narrativa policial não deve haver espaço para mortes sanguinolentas. O trecho a seguir subverte a característica da higiene e da falácia proposta por Borges (pág. 151): “Usted viera la lástima de mi cama; ya la frazada y la cobija eran una sola mancha; la almohada no estaba mejor que digamos; la sangre había ganado hasta la bolsas y yo me preguntaba dónde ir a dormir esa noche”.

A título de observação, nota-se que os autores seguem as regras sugeridas por Van Dine (1973) que afirma que o crime na história policial jamais deve ocorrer por acidente ou suicídio e que o móvel do crime na narrativa policial deve ser de ordem pessoal, como o ciúme, a cobiça, o amor, o ódio, a vingança, ou o medo, pois o crime deve refletir a vivência cotidiana do leitor, proporcionar-lhe certo escapamento para seus próprios desejos e emoções reprimidas. Nesse caso, o medo foi a mola propulsora para a ocorrência do crime.

1. ORIGINAL	2. TRADUÇÃO NEPOMUCENO/ CABRAL	3. TRADUÇÃO MARIA PAULA RIBEIRO
1. “otro compadrito que viene a fastidiar”; “buen mozo”; “toco la polca el espiante”; “una roña viva”; “el presupuestívoro se quedó papando moscas”; “un compadrón”; “estaba con copas”; “siempre firme em la brecha”	“La vem outro picareta para me aborrecer”; “boa pinta”; “toco a polca do sentinela”; “um pardieiro”; “o fulano ficou comendo mosca”, “um malandraço”, “estava de pileque”, “sempre firme na brecha”	“outro malandro que vem me amolar”, “bonitão”, “vou dar no pé”, “um chiqueiro”, “o orçamentívoro ficou comendo mosca”, “um malandrão”, “já estava alto”, “sempre firme na luta”
2. Porque es un miserable huevo de tero con pelo colorado.	Ele não passa de um miserável ovo de codorna com cabelos vermelhos.	É um miserável branquelo com cabelo vermelho.
3. Y hacerle la pasada a la ñata de la gomería.	Passar uma cantada na empregada da borracharia.	Paquerar a fulana da borracharia.
4. A todos los que duermen ahí la soberbia se les sube al cogote.	Tem a soberba grudada no cangote.	A soberbia sobe à cabeça.
5. Hasta pasadas las nueve de la mañana yo me mantuve al pie del cañón.	Permaneci em meu posto de vigilância ao pé do canhão, como se diz, até as nove e tanto da manhã.	Até passadas as nove da manhã eu me mantive a postos.
6. Aunque yo no pescaba una palabra.	Eu não entendia patavina	Embora não pescasse uma palavra.
7. Por las dudas me las pasé en el colectivo haciendo visajes, para que me tomaran por otro.	Por via das dúvidas, fiquei andando de um lado para outro fazendo visagem, botando banca, para que me tomassem por alguém que não sou.	Na dúvida, no ônibus fiquei fazendo trejeitos, para que me confundissem com outro.
8. El hombre se me vino como leche hervida.	O homem ferveu; partiu para cima de mim.	O homem veio para cima de mim com um quente e dois fervendo.
9. Le pusieron el sobretodo de madera y se radico en la Quinta	Vestiram nele o paletó de madeira e seu novo domicilio fica no Campo	Puseram-lhe o paletó de madeira e foi morar na cidade dos pés

Del Nato: los infantes de Aragón qué se fizieron?	Santo.	juntos: os infantes de Aragón, o que fizeram?
10. Usted vendrá calvito.	O senhor ficará de cabelo arrepiado.	O senhor ficará calvinho.

O traço semântico gerado pelo pronome “usted”, muito usado no contexto da narrativa em questão, não poderia ser obtido através do emprego de seu equivalente literal em língua portuguesa (você) e ambos os tradutores observam bem essa particularidade e utilizam sempre o pronome de tratamento (senhor).

O excerto (1) se refere aos *lunfardismos* que são as gírias, muito presentes na fala das personagens. Esses regionalismos são um marcante símbolo das diferenças dos falares de cada região e, em muitos casos, são fortes agentes transformadores da língua; e apesar de seu caráter efêmero acaba com o passar do tempo deixando sua marca na língua local.

Segundo Adolfo Prieto (2006), a expressão “Compadrito” é o diminutivo pejorativo do termo “compadre”, e na Argentina designa a um tipo popular, “fanfarrón, ostentoso y valentón”. A palavra “compadrito”, que vem do *lunfardo*, refere-se a uma figura típica dos subúrbios de Buenos Aires, que foram crescendo violentamente devido ao processo migratório interno e externo ocorrido no final do século XIX. Trata-se de uma figura também relacionada aos discursos sobre a nacionalidade e está diretamente atrelada à história do tango.

Nepomuceno e Cabral traduzem “compadrito” para “picareta” e Maria Ribeiro para “malandro”. Em ambos os casos ocorre a provável intenção de aproximar o sentido da expressão ao contexto da língua de chegada. Porém, com essa atitude, perde-se a particularidade originária que tem um sentido muito mais amplo que só os falantes da língua podem contemplar em toda a sua extensão.

As outras expressões selecionadas (1) são traduzidas de formas diferentes por eles e percebe-se que a tradutora optou por familiarizar os significados, ou seja, esforçou-se para tirar qualquer obscuridade inerente à língua estrangeira. Já a dupla de tradutores verteu para expressões de modo que mantivessem o tom mais humorístico.

Nos excertos traduzidos por Maria Ribeiro:

(2) Porque es un miserable huevo de tero con pelo colorado (É um miserável branquelo com cabelo vermelho;

(4) A todos los que duermen ahí la soberbia se les sube al cogote (A soberbia sobe à cabeça);

(5) Hasta pasadas las nueve de la mañana yo me mantuve al pie del cañón. (Até passadas as nove da manhã eu me mantive a postos)

(8) El hombre se me vino como leche hervida. (O homem veio para cima de mim com um quente e dois fervendo);

(9) Le pusieron el sobretodo de madera y se radico en la Quinta Del Nato: los infantes de Aragón qué se fizieron? (Puseram-lhe o paletó de madeira e foi morar na cidade dos pés juntos: os infantes de Aragón, o que fizeram?).

Percebe-se que houve uma total desconstrução dos dialetos usados pelas personagens, pois ora ela verte-os para “ditos populares” brasileiros, ocasionando a exotização dos termos, ora simplesmente traduz abstraindo a forma coloquial do original, gerando a perda do estilo narrativo que se baseia na linguagem popular.

Na tradução de Nepomuceno e Cabral nos excerto (3) “Y hacerle la pasada a la ñata de la gomería” (Passar uma cantada na empregada da borracharia), ocorre uma mudança de sentido, visto que o original não informa que a mulher mencionada era empregada da borracharia.

Nas expressões (6) “Aunque yo no pescaba una palabra” (Eu não entendia patavina); (7) “Por las dudas me las pasé en el colectivo haciendo visajes” (Por via das dúvidas, fiquei andando de um lado para outro fazendo visagem, botando banca, para que me tomassem por alguém que não sou, para que me tomaran por outro); (10) “Usted vendrá calvito” (O senhor ficará de cabelo arrepiado) ocorreu novamente a tentativa dos tradutores em oferecer ao leitor uma expressão familiar que fosse carregada do mesmo sentido do texto fonte, ocasionando, inclusive, um alongamento, devido às explicações apresentadas.

1. ORIGINAL	2. TRADUÇÃO NEPOMUCENO/ CABRAL	3. TRADUÇÃO MARIA PAULA RIBEIRO
Lo despreciaba tanto, que no había tenido asco en sacarle un cortaplumas de hueso, cuando lo expulsaron. Ahora uso de ese cortaplumas para matarlo. Limardo, que tenía un revólver en la	Desprezava-o tanto que não sentira nenhum remorso por haver-lhe tomado um canivete de cabo de osso quando fora expulso. Limardo tinha um revólver na mão e não resistiu. Juana Musante, para vingar-se da história	Desprezava-o tanto que não tinha tido medo em pegar dele um canivete de osso, quando o expulsaram. Agora usou esse canivete para matá-lo. Limardo, que tinha um revólver na mão, não resistiu.

<p>mano, no se resistió. La Juana Musante puso el cadáver en el catre de Savastano, para vengarse del cuento de los corazones. Limardo logró al fin su propósito. Era cierto que había traído el revólver para matar a un hombre; pero ese hombre era él.</p>	<p>dos corações, pôs o cadáver no catre de Savastano. Limardo alcançou, finalmente, o seu objetivo. Era verdade que tinha trazido um revólver para matar um homem; mas esse homem era ele mesmo.</p>	<p>Juana Musante pôs o cadáver no catre de Savastano, para vingar-se da história dos corações. Limardo afinal, conseguiu seu propósito. Era verdade que tinha trazido o revólver para matar um homem; mas esse homem era ele.</p>
---	--	---

Esse trecho é de suma importância para a análise, pois se refere ao desfecho da história. Observa-se que a dupla de tradutores omite a frase derradeira que ilumina e esclarece o enigma. Com a abstração dessa informação, o leitor fica na dúvida, não fica claro sobre quem é o assassino e, com isso, surge a ambigüidade na interpretação, ou seja, o leitor pode entender que o suicídio de fato ocorreu. A tradutora mantém todas as informações do original.

Assim, confirma-se que as alterações, nesse caso a omissão, podem interferir nas características da narrativa policial. O próprio Borges sugere, como regra para esse gênero, a necessidade do caráter maravilhoso da solução, ou seja, o enigma deve ser solucionado pela consequência lógica da trama, mas ao mesmo tempo precisa maravilhar o leitor.

Para Todorov (2004), todo grande livro de romance policial necessita deixar seu recado, com novos aspectos, com um crime estarrecedor e que seja capaz de mexer com o imaginário do leitor e, portanto, precisa estar suficientemente bem estruturado e causar um efeito de encanto por um desfecho surpreendente.

3.6 “A prolongada procura de Tai An”

Este último conto da narrativa refere-se ao mistério do roubo de um talismã chinês que é creditado de sabedoria e magia e de um assassinato. O chefe dos sacerdotes da China envia Tai An para Buenos Aires para recuperá-lo. Este é assassinado e dentro de sua boca é colocada a jóia para que retorne a China junto com o corpo.

Esse conto é particularmente interessante porque não foi Parodi quem decifrou o enigma, mas o próprio assassino relatou em detalhes como procedeu para matar Tai An e porque colocou dentro da boca do

cadáver o talismã, pois era o seu objetivo que este retornasse a China junto com o cadáver.

Percebe-se aqui mais uma subversão das regras para o gênero policial operada por Borges e Bioy, uma vez que, segundo Van Dine (1973), a história policial tem que ter um detetive, alguém que “detecte”, que analise as pistas e junte-as, a fim de identificar o autor do crime, além do que o culpado deve ser identificado mediante deduções lógicas e não por acidente, coincidência ou confissão forçada.

Nesse caso a confissão não foi forçada, tampouco o detetive é assassinado quando lhe é revelado o motivo dos crimes, como acontece em “La muerte y la brújula”, mas Borges e Bioy não perdem a oportunidade para promover uma crítica cáustica contra o assistencialismo em seu país, no último parágrafo do conto:

La gente de ahora no hace más que pedir que el gobierno le arregle todo. Ande usted pobre, y el gobierno tiene que darle un empleo; sufra un atraso en la salud, y el gobierno tiene que atenderlo en el hospital; deba una muerte, y em vez de expiarla por su cuenta, pida al gobierno que lo castigue. Usted dirá que yo no soy quién para hablar así, porque el Estado me mantiene. Pero yo sigo creyendo, señor, que el hombre tiene que bastarse. (p. 185)

Como recursos de escrita, os autores utilizam nesse conto muitos provérbios, provavelmente por apresentar personagens de origem oriental. Assim com uma grande quantidade de metáforas e uma linguagem exageradamente rebuscada, condizente com o estilo barroco.

1. ORIGINAL	2. TRADUÇÃO NEPOMUCENO/ CABRAL	3. TRADUÇÃO MARIA PAULA RIBEIRO
1. Esperar que la elocuencia y la información hablen por mi boca es como esperar que la oruga hable con la mesura del dromedario.	Esperar que a eloquência e a informação falem através da minha boca é como esperar que a minhoca fale com elegância ao dromedário.	Esperar que a eloquência e a informação falem através da minha boca é como esperar que a lagarta fale com a mesura do dromedário.
2. Hace diecinueve años ocurrió el hecho aborrecido que aflojó las patas del mundo.	Há dezenove anos ocorreu o fato desagradável que afrouxou as pernas do mundo	Há dezenove anos aconteceu um fato abominável que abalou os alicerces do mundo.
3. Para el paladar exigente, el perro comestible; para el hombre, el Celeste Imperio.	Para o paladar exigente, o cão comestível, para o homem, o Império celestial.	Para a concubina insaciável, os braços do polvo, para o paladar exigente, o cão comestível, para o homem, o Império celestial.
4. Ni siquiera es perfecta la tortuga, que medita bajo una cúpula de Carey.	Nem mesmo a tartaruga, que medita debaixo da cúpula de sua carapaça.	Nem sequer era perfeita a tartaruga, que medita sob uma cúpula de queratina.
5. Desgraciadamente, macaco viejo no sube a palo podrido.	Desgraçadamente, macaco velho não trepa em galho podre.	Desgraçadamente, macaco velho não mete a mão em cumbuca.

Sabe-se que a cultura de um povo influencia o vocabulário, a estrutura e a sonoridade de um idioma. Nesse conto, especificamente,

nota-se uma grande quantidade de ditos populares com animais que representam a experiência e a filosofia popular e que normalmente ditam regras de comportamento social.

No excerto (1), percebe-se que a dupla de tradutores não contempla com a tradução o sentido exato do provérbio que sugere a comparação de um diálogo com “moderação” e um exaltado. Já a tradutora capta os significados e consegue verter de modo mais coerente.

Na expressão (2), a tradutora optou por modificar o tom da expressão, deixando-a mais formal, e com isso ocorre a descaracterização da fala coloquial presente no original.

O dito popular (3) “Para el paladar exigente, el perro comestible; para el hombre, el Celeste Imperio” é traduzido por Maria Paula como “Para a concubina insaciável, os braços do polvo, para o paladar exigente, o cão comestível, para o homem, o Império celestial”; e, nesse caso, vê-se que a tradutora acrescenta ao provérbio um complemento inexistente no original e com isso ocorre o uso de estrutura sintática com implicações semânticas, pois altera o sentido composicional desse dito popular. A dupla de tradutores verte a expressão com mais coerência, mantendo a sua estrutura e sentido.

O excerto (4) “Ni siquiera es perfecta la tortuga, que medita bajo una cúpula de Carey” é traduzida por Nepomuceno/Cabral para “Nem mesmo a tartaruga, que medita debaixo da cúpula de sua carapaça”, e com essa atitude desviam-se do sentido do provérbio que deixa subtendido a lição moral de que nem a pessoa que medita é perfeita.

A tradução de Maria Paula é “Nem sequer era perfeita a tartaruga, que medita sob uma cúpula de queratina” e, assim, ela consegue captar o sentido desse dito popular.

O provérbio (5) “Desgraciadamente, macaco viejo no sube a palo podrido” é traduzido por Maria Paula para “Desgraçadamente, macaco velho não mete a mão em cumbuca”; com essa escolha acaba por praticar a exotização de um vernacular, ou seja, ela substituiu este por um vernacular da língua de chegada, com a provável intenção de familiarizar a expressão ao leitor brasileiro.

Nepomuceno e Cabral, nesse caso, mantiveram a expressão e a verteram de forma literal, mantendo também o seu sentido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Borges subverteu os cânones da literatura, inovou, recriou e criticou o “estático”. Essa postura de irreverência primou pelo dinamismo e isso se confirma quando ele próprio, na sua fase madura, reformulou suas opiniões e teve humildade suficiente para admitir que muitas vezes se equivocou. Borges é isso: uma metamorfose inteligente e perspicaz que sempre esteve atento aos sincretismos culturais e, por isso mesmo, traduzir suas obras é uma atividade tão complexa.

Não há detalhe ocioso na narrativa de Borges, tudo tem uma intencionalidade e um propósito. Essa rede, que mais parece um emaranhado de saberes, não é algo fácil de se perceber. Se o tradutor não conhecer profundamente a história, a trajetória, as concepções, as estratégias e o modo de ser de Borges, o processo tradutório não vai abarcar todas as suas especificidades. Não basta conhecer a língua espanhola, a cultura, os costumes e ter formação e experiência na área da tradução. A questão é mais delicada e sutil. Envolve intuição e sensibilidade para perceber e sentir o que o autor realmente queria expressar em cada conto e isso é quase impossível, pois o sentir é pessoal e intransponível.

Jorge Schwartz (2001, p. 185) relatou que quando aceitou coordenar as traduções das *Obras completas* de Borges para o português, traçou alguns passos para executar a árdua tarefa. Para ele, traduzir Borges significou coincidir duas vertentes: a tradução criativa, sem trair o original, e a obrigação de mergulhar num pensamento enciclopédico que requisitou a ajuda permanente dos mais variados especialistas. Schwartz relatou que as maiores dificuldades para realizar a tradução foram as diferenças contextuais, a tradição cultural e literária muito particular, as formas coloquiais, os falsos cognatos e o envelhecimento das obras.

Acreditamos que não foi diferente para a dupla de tradutores Éric Nepomuceno e Luis Carlos Cabral e para a tradutora Maria Paula Gurgel Ribeiro, pois traduzir *Seis problemas* é estar duplamente desafiado. O primeiro desafio é abarcar uma vasta gama de linguagens, intercaladas, mescladas e intrincadas que reportam a dialetos e socioletos cultural e historicamente construídos.

O segundo desafio, não menos difícil, é tentar manter no texto de chegada as especificidades do gênero policial. Apesar de o conto ser considerado uma paródia da narrativa policial e não admitir uma classificação rigorosa, atrelada às regras, sabe-se que o próprio Borges

sugeriu alguns passos a serem seguidos para a elaboração de obras desse gênero.

Ressaltamos que a análise comparativa das traduções é um processo que alude à própria imperfeição subjacente a toda tradução, que remete à percepção de que é absurdo ensinar uma tradução completamente literal e fiel ao original, tornando, assim, visível a necessária margem de “diferenças” que devem marcar qualquer atividade tradutória.

E com essa perspectiva, salientamos que no processo de análise das traduções foram observadas as peculiaridades da escritura, os processos de criação, a gênese do texto, a estética e estilo literários dos autores e dos tradutores. Pois, conforme Borges afirma, a validade da tradução no campo literário, apesar de todas as dificuldades inerentes ao processo tradutório, o que conta são “as repercussões incalculáveis do verbal”, suas mil e uma possibilidades de irradiação. Isso significa que o objetivo “máximo” das traduções está em divulgar os conhecimentos nas diferentes culturas e fazê-las transitar de forma universal.

Portanto, a comparação das traduções, nessa dissertação, teve a intenção de facilitar essa aproximação do leitor com o original. Contudo, é na forma como se estabelece esse diálogo que se encontra a principal origem da diferença entre as traduções. É onde surge o senso crítico que permite ao leitor perceber em quais aspectos essa ou aquela tradução contemplou com mais autenticidade as especificidades do original. A tradução precisa ser capaz de reproduzir de forma adequada o que a obra tem de único, que são seus efeitos e peculiaridades narrativas e suas características mais tênues e sutis.

Nessa perspectiva, Umberto Eco (2007) afirma que o ato tradutório requer do tradutor conhecimento e consciência da impossibilidade de uma reelaboração radical e absoluta do original, pois é necessário respeito ao efeito que o texto quer obter. Sendo assim, é permitido ao tradutor, reelaborações parciais e locais, onde haja equilíbrio entre as perdas e compensações alicerçadas no princípio de que seja respeitada a condição de reversibilidade nas traduções.

Para esse teórico, o requisito mínimo no processo de tradução é manejar uma idéia de equivalência de significado menos fugaz, ou seja, o tradutor precisa escolher o termo que em sua língua melhor canaliza o conteúdo nuclear correspondente. Entretanto, traduzir é mais do que isso, trata-se de restituir a vivacidade, o tom, a espontaneidade e a verdade existentes do original para um texto em outra língua.

Na crítica de Berman (2007, p. 28), as traduções que cultuam a bela forma diminuíram, mas não desapareceram, pois ainda acontecem

correções, acréscimos, supressões e modificações de toda índole durante o processo tradutório.

Assim, sob o enfoque da tradução cultural, as abordagens eminentemente linguísticas não alcançam a complexidade existente na transposição de textos de uma cultura à outra, pois as escolhas tradutórias jamais são alheias ao sistema que abriga o tradutor.

As variantes dialetais, os socioletos, as expressões idiomáticas e o *lunfardo* são elementos do discurso bonaerense dos anos 40, e essa amálgama de vozes é constante em *Seis problemas*. Essa dissertação tornou-se particularmente interessante, pois nos fez pensar nas dificuldades em traduzir este vocabulário específico, com fortes marcas histórico-sociais e culturais, trazendo-o para outro momento histórico e outro contexto sociocultural.

Um dos mais marcantes elementos linguísticos usados por Borges e Bioy em *Seis problemas* é a gíria argentina. No universo hispânico, uma das gírias argentinas muito difundidas é o *lunfardo* portenho, que é o falar do malandro arrabalero. Apesar de a gíria ter como forte característica a efemeridade, o *lunfardo* é um exemplo de como a gíria pode marcar um falar, passando a ser regional e, possivelmente, a fazer parte da língua standard. Contudo, as variantes de uma língua, por diferirem da variedade padrão, para o senso comum são carregadas de negativismo, como se fossem erradas e, por isso, os falares regionais ou regionalismos sofrem há muito tempo o preconceito. Daí um dos grandes desafios da tradução.

No que se refere às múltiplas vozes presentes nas narrativas, Eco (2007) afirma que a reversibilidade não é necessariamente léxica ou sintática, mas pode dizer respeito também a modalidades de enunciação, ou seja, o princípio básico da reversibilidade exige que os modos de dizer e as frases idiomáticas não sejam traduzidos literalmente, mas que o tradutor consiga colher o equivalente na língua de chegada. A negociação, segundo o autor, significa “cortar” algumas das consequências que o termo original implica e distribuir perdas e compensações, ou seja, é preciso resistir à tentação de ajudar demais o texto, quase substituindo o autor, mas é natural e necessário, às vezes, reelaborar de forma parcial ou local dependendo do grau de complexidade da tradução. Portanto, a dificuldade em traduzir não está em dizer a mesma coisa em outra língua, mas em dizer quase a mesma coisa depois de uma intensa negociação.

A conclamada “fidelidade” das traduções não é um critério que leva à única tradução aceitável (...). A fidelidade é, antes, a tendência a

acreditar que a tradução é sempre possível se o texto fonte foi interpretado com apaixonada cumplicidade, é o empenho em identificar aquilo que, para nós, é o sentido profundo do texto e é a capacidade de negociar a cada instante a solução que nos parece mais justa. (2007, p. 426)

Observa-se que as estratégias dos tradutores, nesse aspecto, foram diversificadas, embora primordialmente tenham optado por domesticar os termos, encontrando em alguns casos, “equivalentes” associados à linguagem de grupos sociais análogos na cultura de chegada.

É indiscutível que Nepomuceno e Cabral operaram um tipo de tradução diferenciada, no que se refere à total liberdade em acrescentar, omitir e recriar termos novos para o texto de chegada. Essa postura, a nosso ver, pode estar inspirada no modo de escrever de Borges, irreverente e criativo.

Entretanto, ressaltamos que com as omissões ocorreram algumas perdas da intensidade estilística e a redução da variação lexical, que interferiram especificamente nas características do gênero policial, pois informações relevantes foram sonogadas ao leitor.

Com relação aos acréscimos, ocorreu a tendência deformadora da clarificação que ocasionou outra deformação que é o alongamento. Com isso, evidenciou-se mais uma descaracterização da narrativa policial que é a objetividade e o ritmo acelerado do relato. Assim, o texto, que no original já era regido pela prolixidade, terminou por ficar mais pesado e extenso.

Há em *Seis problemas* uma pluralidade de elementos vernaculares. Destruir as redes de linguagens vernaculares é colocar o texto em língua culta, acabando com o icônico. Cremos que os autores dessa obra tiveram como objetivo explícito a retomada da oralidade vernacular.

Na tradução de Nepomuceno e Cabral foi mais visível a exotização dos vernaculares, uma vez que eles não hesitaram em substituir um vernacular da língua fonte para outro da língua meta. Além de opções lexicais diferentes, há orações traduzidas que mudam completamente o sentido do dito popular expresso no original.

A tradutora Maria Paula Gurgel Ribeiro, por sua vez, optou em alguns trechos “problemáticos”, por nota explicativa, revelando o movimento oposto de aproximação do leitor da tradução à língua de

partida e que também é caracterizada pela exotização dos vernaculares, conforme Berman (2007).

A observação das passagens selecionadas permitiu perceber que a recriação dos enunciados exigiu grande sensibilidade dos tradutores para apreender e reconstruir a subjetividade materializada nas combinações singulares feitas pelos escritores. Schleiermacher (2001) corrobora ao afirmar que conciliar a apresentação do autor, da língua e cultura de partida, ou seja, do estrangeiro, com a elaboração de uma tradução que respeite o caráter da língua de chegada, é um desafio cuja superação exige “arte e medida” por parte do tradutor.

Berman (2002), apoiado nos principais autores do Romantismo alemão, como Schleiermacher, fala sobre a dificuldade de traduzir aspectos culturais e as influências deste processo na cultura de chegada. Argumenta sobre a dificuldade enfrentada por todo tradutor: ser fiel ao autor ou fiel ao público-alvo, pois sendo fiel ao autor deixará de enriquecer a cultura de chegada e, se fiel ao público-alvo, estará traindo o autor, que vem de uma cultura diferente e que seguramente necessitará de algum nível de adaptação.

Como afirmado por Schleiermacher (2001), o tradutor não necessita sempre levar o autor ao leitor. Às vezes é preciso levar também o leitor ao autor. Dependerá da problemática do texto e da atuação do tradutor.

Borges e Bioy assumiram um papel transgressor nessa obra, pois ao mesmo tempo em que defenderam a flexibilidade da língua, subverteram as regras convencionais para o gênero policial, também desafiaram com suas temáticas o sistema de valores sociais estabelecidos. Prova disso são os inúmeros estrangeirismos usados por Borges e Bioy em *Seis problemas* que aparecem isolados em itálico, com a provável intenção de inovar e “deixar o recado” para desfazer o estereótipo da escrita politicamente correta.

Apesar das diferenças apresentadas nas traduções da dupla de tradutores Eric Nepomuceno/Cabral e da tradutora Maria Paula Ribeiro, a obra de Jorge Luis Borges e Bioy Casares não foi violada em nenhum momento, pois como o próprio autor disse: “toda boa obra sobrevive às traduções”. O que permanece é o interesse em suscitar reflexões sobre a atividade tradutória, para que esta seja vista mais que um veículo para a universalização dos conhecimentos e possa emergir como Disciplina reflexiva e consciente.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1983.

ALBUQUERQUE, Paulo Medeiros de. *Os maiores detetives de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: A teoria na prática*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2003.

_____. *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ASSEF, Marlova. UFSC “Aspectos do tempo nos processos de tradução”. *Anais do 5º encontro do Celsul*. Curitiba, Paraná, 2003.

Acesso em 22/07/2011. Disponível em:

<http://www.celsul.org.br/Encontros/05/pdf/150.pdf>

ASEFF, Marlova; CESCO, Andréa. “Entrevista com Flávio José Cardozo”. In: *Fragmentos*. Florianópolis: Editora da UFSC, n.28/29, p.189-194, jan - dez 2005.

BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução*. Trad. Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolf. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

BASTOS, Francisco Inácio. *Borges e o conto policial*. Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UERJ, 1998. Disponível em:

http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga04_05/matraga4e5a06.pdf

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréa Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

_____. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BOHUNOVSKY, Ruth. “A (im)possibilidade da 'invisibilidade' do tradutor e da sua 'fidelidade': por um diálogo entre a teoria e a prática”.

In: *Cadernos de Tradução* (UFSC), Florianópolis, SC, v. VIII, p. 51-62, 2001.

BORGES, J.L. y CASARES, Bioy. ¿Qué es el género policial? In: LAFFORGUE, J. y RIVERA, J. *Asesinos de papel*. Buenos Aires, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.

_____. *Os conjurados*. Primeira Edição Brasileira: Editora Três, 1985. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/47308651/Jorge-Luis-Borges-Os-Conjurados>
Acesso em 10/10/2011.

_____. *Cinco visões pessoais*. Trad. De Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.

_____. “Las versiones homéricas”. In: *Obras Completas I. Discusión*. Barcelona: Emecé, 1996. p. 255-6.

_____. “Los laberintos policiales y Chesterton”. In: *Borges en Sur* (1931-1980). Buenos Aires: Emecé, 1999.

_____. “Las dos maneras de traducir”. In: *Textos recobrados* (1919-1929). Barcelona: Emecé, 2007, p. 313-7.

BORGES, Jorge Luis & CASARES, Adolfo Bioy. *Seis Problemas para Don Isidro Parodi*. Buenos Aires: Emecé, 1942.

_____. *Seis Problemas para Dom Isidro Parodi*. Trad. Éric Nepomuceno e Luis Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Dantes, 2001.

_____. *Seis Problemas para Dom Isidro Parodi & Duas fantasias memoráveis*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Globo, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Resenha da obra Seis problemas para Dom Isidro Parodi*. C. da APPOA, Porto Alegre, N° 119, Pág. 53, Nov. 2003. Disponível em:

<http://www.apoa.com.br/download/correio119.pdf> Acesso em: 05/05/2011.

CAÑEQUE, Carlos. *Conversaciones sobre Borges*. Barcelona: Destino, 1995. p. 394.

CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. Tradução de Vera Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *Memorias*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.

CESCO, Andréa; ABES, Gilles Jean. *Dicionário de Tradutores do Brasil*, 2010. Verbete (Eric Nepomuceno) publicado em 7 de abril de 2010. Acesso em: 22/04/2011. Disponível em: <http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/EricNepomuceno.htm>

CESCO, Andréa. “Borges e a Tradução”. In: *Cadernos de Tradução* (UFSC), Florianópolis, v. 13, n. 2004/1, p. 81-97, 2005.

CESCO, Andréa. TRIERWEILLER, Ana Cláudia Röcker. “O intertexto real e inventado em Borges”. In: *Fragmentos*, números 28/29, p. 085/089 Florianópolis/ jan. - dez/ 2005.

COSTA, Walter Carlos. “Borges, o original da tradução”. In *Cadernos de Tradução*, v. 1, n. 15, 2005.

COSTA, Walter Costa. “Borges e o uso da História”. In: *Fragmentos*. Florianópolis: Editora da UFSC, n.28/29, p.041/047, jan. – dez. 2005.

DINE, S.S. Van. *As vinte regras do romance policial*. Editora: Livros Do Brasil, 1928.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EL-JAICK, Ana Paula. “Borges e nós: três horizontes”. In *Revista Brasil de Literatura*. ISSN: 1807-3794. Disponível em: <http://revistabrasil.org/revista/artigos/borges3.html>. Acesso em 29/07/10

FIORIN, J. L. “Sobre a tipologia dos discursos”. In: *Significação Revista Brasileira de Linguística*, Araraquara, v. 8/9, p. 91-98, 1990.

FRAIA, Emílio e Vanessa Bárbara. “Borges e Bioy: Ficção de cano duplo”. *Estadão de São Paulo*, 2008. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,borges-e-bioy-ficcao-de-cano-duplo,140977,0.htm> Acesso em: 06/07/2011.

FREITAS, Luana F. “Visibilidade problemática em Venuti”. In: *Cadernos de Tradução*, Florianópolis: UFSC, v. 12, p. 55-63, 2003.

HENRÍQUEZ, Pablo Unda. “Borges y el policial “trasnochador””. In *Revista Digital de Ensaio no Chile*, 2007. Disponível em: <http://critica.cl/literatura/borges-y-el-policial-%E2%80%9Ctrasnochador%E2%80%9D-en-las-noches-de-goliadkin> Acesso em 10/10/2011.

LACERDA, Patrícia F.A. da Cunha. “Tradução e Sociolinguística variacionista: A língua pode traduzir a sociedade?”. In *Revista Brasileira de Tradutores: Tradução & Comunicação* – Universidade Federal de Juiz de Fora - n°20-2010. Disponível em: <http://www.sare.unianhanguera.edu.br/index.php/rtcom/article/viewPDFInterstitial/1968/881> Acesso em: 20/01/2012.

LEMONS, Marina Gazire. “Desmemória: a lógica de Borges e a pós – produção artística”. Acesso em: 28/07/10. Disponível em: <http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/Members/ninagazire/ninagazire/desmemoria.doc>.

LOPES, Jonas. “Borges e uma história da escrita”, 2008. Disponível em: <http://e-educador.com/index.php/educultura/2429-borges>. Acesso em: 30/07/10.

MACHADO, Alexandre. “Com a palavra o livro”. In *Rádio Cultura*, 2011. Disponível em: <http://animacultura.com.br/1208-luis-carlos-cabral> Acesso em 11/11/2011.

MACIEL, Maria Esther & MARQUES, Reinaldo (organizadores). *Borges em dez textos*. Curso de pós-graduação em estudos literários-UFMG. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1997.

MARTINS, Márcia do Amaral. Artigo: “As contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução”. In *Cadernos de Letras UFRJ* – n.27 – Dez. 2010.

MASSI, Augusto. *Memória Roda viva: Entrevista com Adolfo Bioy Casares em 28/08/1995*. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/164/entrevistados/adolfo_bioy_casares_1995.htm Acesso em 22/04/2011

MASSI, Fernanda & CORTINA, Arnaldo. “A constituição narrativa dos romances policiais mais vendidos no Brasil no século XXI: canônica ou inovadora?” In *Estudos Linguísticos*, São Paulo, 38 (3): 521-530 set. - dez. 2009.

MILTON, John. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

MILTON, John. *O clube do livro e a tradução*. Bauru: Edusc, 2002.

MONEGAL, Emir Rodríguez, *Borges: Uma poética da leitura*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1980.

NOGUEIRA JR., Arnaldo. *Projeto Releituras*: 1996. Disponível em: www.releituras.com/carlosnejar_menu.asp. Acesso em 27/03/2011.

OLMOS, Ana Cecília. *Por qué ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.

PADRÃO, Andréa. “Buenos Aires como espaço literário em Borges: La muerte e la Brújula”, In: *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários* Volume 12 - Jun. 2008 – ISSN 1678-2054- Pág. 24-33.

PADRÃO, Andréa. “Facetas da tradução em Jorge Luis Borges”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, v. 13, 2008, p. 101.

PADRÃO, Andréa. “Os muitos motivos para se ler Borges”. *Diário Catarinense*, Florianópolis, 30 de agosto. 2008. Caderno Cultura, p.2-3. Disponível em: <http://www.clicrbs.com.br/diariocatarinense/jsp/default2.jsp?uf=2&local=18&source=a2149364.xml&template=3898.dwt&edition=10582§ion=853> Acesso em 21/03/10.

PADRÃO, Andréa L.P. “Resenha de Tradução: Borges, Casares. Seis problemas para Dom Isidro Parodi”. In *Cadernos de Tradução* (UFSC), v. XX, p. 227-234, 2007.

PARODI, Cristina. “Borges y la subversión del modelo policial”. In: OLEA FRANCO, R. (Org.). *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México: El Colegio de México, 1999. Acesso em: 15/10/2011. Disponível em: <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/xtpolicial>

PASTORMERLO, Sergio (organizador). *Escritores Argentinos del siglo XX*. Fundación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación – Universidad Nacional de La Plata, 2000.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*: 2006. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PINTO, Júlio Pimentel. “Borges, Itinerários da crítica: irrealismo, leituras, história”. In: *Fragmentos*. Florianópolis: Editora da UFSC, n.28/29, p.14-15, jan. - dez 2005.

PINTO, Pimentel Júlio. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luís Borges*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

PIRES, Clélia Simeão. “A tipologia do romance policial”. In: *Revista Garrafa*, n° 5, Jan-Abr 2005.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2006.

REGO, Fernando. “Borges-Veredas do conto policial História Noturna da Filosofia”, 2006. In *Terra Magazine*. Terça, 21 de abril de 2009, 08H00. Acesso em 04/05/2011. Disponível em:

<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3715015-EI12584,00-Borges+Veredas+do+conto+policial.html>

RENGEL, Juan Jacinto Muñoz. “En qué creía Borges”, 2003. In *Revista Estigma*. Acesso em: 02/07/09. Disponível em:

<http://members.fortunecity.com/mundopoesia2/articulos/enquecreiaborges.htm>.

RUIZ, Pablo M. “O último conto policial de Borges e o que havia no labirinto”. *Revista Inst. Estudos Brasileiros*, n°48: São Paulo, 2009. Acesso em: 10/10/2011. Disponível

em:http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S00203874200900100005&script=sci_arttext

SARLO, Beatriz. *Borges: un escritor en las orillas* [Jorge Luis Borges: a writer on the edge]. México: Siglo XXI, 2007, p. 85.

SARLO, Beatriz. *Una modernidade periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

STRATTA, Isabel. “Borges cuentista: Las reglas del Arte”. In *Revista Fragmentos*, ISSN 2175-7992, Vol 28 (2005), Florianópolis, Santa Catarina: Brasil, 2005.

SCHLEIERMACHER, Friedrich E.D. *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens/Sobre os diferentes Métodos de Traduzir*. Tradução de Celso R. Braida. In: *Clássicos da Teoria da Tradução. Antologia Bilingue*. Vol. 1. Alemão Português. Werner Heidermann (Org.). 2ª ed. Florianópolis: UFSC/Nuplitt, 2011, p. 39-101.

SCHWARTZ, Adriano. “Ponto de vista: A estratégia do crime”. In: *Folha de São Paulo* - Vol. 14- n°3, 2003. Disponível em:

<http://www.scielo.br/pdf/pusp/v14n3/v14n3a13.pdf>

SCHWARTZ, Jorge. (org.) *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP. Imprensa Oficial do estado, 2001.

SCLIAR, Moacir. “Artes e espetáculos livros”. Coluna na *Revista Veja*: 13 de junho de 2011 - Edição 1704. Disponível em:

http://veja.abril.com.br/1306011/p_156.html Acesso em: 22/04/2011.

Trecho de Pour une critique des traductions: John Donne, de Antoine Berman, 1995. Disponível em: [http://www.amazon.fr/Pour-une-critique-traductions-](http://www.amazon.fr/Pour-une-critique-traductions-Donne/dp/2070733351/ref=sr_1_1?ie=UTF8&s=books&qid=1250284699&sr=1-1)

[Donne/dp/2070733351/ref=sr_1_1?ie=UTF8&s=books&qid=1250284699&sr=1-1](http://www.amazon.fr/Pour-une-critique-traductions-Donne/dp/2070733351/ref=sr_1_1?ie=UTF8&s=books&qid=1250284699&sr=1-1) Acesso em: 30/07/10.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TODOROV, Tzvetan. “Tipologia do Romance Policial”. In: *As estruturas narrativas*. Tradução de Leila Perrone- Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VÁZQUEZ, Maria Esther. . “Igual a si mesmo”, 1973. In *Memória Radiante/Dossiês Especiais*. Projeto Editorial Banda Hispânica - Janeiro de 2010 | Fortaleza, Ceará – Brasil - Coordenação geral & concepção gráfica: Floriano Martins - Direção geral do Jornal de Poesia: Soares Feitosa. Acesso em: 10/10/2011.

Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/bhjorgeluisborges.htm>

VEGA, José Fernández. “Una campaña estética. Borges y la narrativa policial”. In *Borges studies on line*. On Line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation.

Disponível em: <http://borges.uiowa.edu/bsol/bsbl.php>.

Acesso em: 10/10/2011.

VENUTI, L. *A invisibilidade do tradutor*. Tradução de Carolina Alfaro. Rio de Janeiro, n°3 1995, p.p.111-134.

_____. *Escândalos da tradução: Por uma ética da diferença*.

Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.