



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CAMPUS UNIVERSITÁRIO REITOR JOÃO DAVID FERREIRA LIMA ou CENTRO DE
COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Adriane Viz Veiga

Ficção e realidade:

Uma tradução comentada de *La isla desierta*, de Robert Arlt

Florianópolis
2019

Adriane Viz Veiga

Ficção e realidade:

Uma tradução comentada de *La isla desierta*, de Robert Arlt

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação de Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de doutor em Pós-graduação de Estudos da Tradução

Orientador: Prof.(a) Dirce Waltrick do Amarante, Dr.(a)
Coorientador: Prof.(a) Clelia Maria Lima de Mello e Campigotto, Dr.(a)

Florianópolis

2019

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

Veiga, Adriane Viz

Ficção e realidade: : Uma tradução comentada de La isla
desierta, de Robert Arlt / Adriane Viz Veiga ; orientador,
Dirce Waltrick do Amarante, coorientador, Clelia Maria
Lima de Mello e Campigotto, 2019.

210 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Roberto Arlt.. 3. Peça
teatral. 4. Tradução comentada. I. Waltrick do Amarante,
Dirce . II. Lima de Mello e Campigotto, Clelia Maria .
III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em Estudos da Tradução. IV. Título.

Adriane Viz Veiga

Ficção e realidade:

Uma tradução comentada de *La isla desierta*, de Robert Arlt

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Alai Garcia Diniz, Dr.(a)

Instituição Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Prof.(a) Raquel Wandelli Loth, Dr.(a)

Instituição Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL

Prof.(a) Luizete Guimarães Barros, Dr.(a)

Instituição Universidade Estadual de Maringá - UEM

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutor em estudos da tradução.

Prof.(a) Andréia Guerini, Dr.(a)

Coordenador (a) do Programa

Prof.(a) Dirce Waltrick do Amarante, Dr.(a)

Orientador (a)

Florianópolis, 2019.

Este trabalho é dedicado aos meus amados pais e irmã.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Dr. (a) Dirce Waltrick do Amarante, pela dedicação, pelas orientações, leituras, ensinamentos e pelo companheirismo.

À minha coorientadora, professora Dr. (a) Clelia Maria Lima de Mello e Campigotto, por seu companheirismo, incentivos, leituras e (re)leituras de cada capítulo, sempre animada e atenciosa.

Às professoras doutoras Alai Garcia Diniz, Luizete Barros e Liliana Reales, pela leitura atenta e contribuições valiosas para a Qualificação desta pesquisa.

Ao professor Dr. Sergio Luiz Rodrigues Medeiros, por seu apoio e ensinamentos durante o estágio prestado sob sua orientação.

À Talita Garcia, da Cia Híbridos, por sua simpatia e disponibilidade de materiais e informações sobre a peça usada para a representação do grupo teatral.

Também agradeço à CAPES, pela bolsa de estudos que possibilitou esta tese, e tornou possível aprofundar minha pesquisa.

E, como não podia faltar, à minha amada família, que sempre me incentivou e ajudou em tudo, mesmo com a distância.

O propósito do teatro é fazer o gesto recuperar o seu sentido, a palavra, o seu tom insubstituível, permitir que o silêncio, como na boa música seja também ouvido, e que o cenário não se limite ao decorativo e nem mesmo à moldura apenas – mas que todos esses elementos, aproximados de sua pureza teatral específica, formem a estrutura indivisível de um drama. (LISPECTOR, s. d.)

RESUMO

Neste trabalho, percorro a obra e a vida de Robert Arlt, jornalista, contista, escritor e dramaturgo argentino. Traço relações entre seus textos e elementos da vanguarda, principalmente a argentina, o expressionismo e o modernismo na Argentina. O objetivo desta pesquisa, contudo, é a minha tradução comentada da peça teatral *La isla desierta* para o português do Brasil. Na sequência, apresento uma análise da peça realizada por Carlito Azevedo através de um projeto de leituras dramáticas promovido pelo SESC. Momento no qual relaciono com a minha própria versão. Em minha tradução procurei comentar as possíveis escolhas e as teorias usadas para a tarefa. Para realizá-la, baseei-me em alguns teóricos da área de Estudos da Tradução, particularmente, aqueles que discorrem sobre o fazer tradutório e as dificuldades do ofício, tais como Paulo Rónai, Umberto Eco, Paulo Henriques Britto e Lawrence Venuti. Refleti acerca do que esses autores dizem sobre o papel do tradutor, as dificuldades e desafios no processo tradutório.

Palavras-chave: Roberto Arlt. Peça teatral. Tradução comentada. Vanguarda.

ABSTRACT

In this work, I go through the work and life of Roberto Arlt, journalist, storyteller, writer and Argentine playwright. I trace relationships between his texts and avant-garde elements, mainly Argentine, expressionism and modernism. The central objective of this research, however, is my commented translation of the play *La isla desierta* into Brazilian Portuguese. After, I present an analysis of the play by Carlito Azevedo through a project of dramatic readings by SESC. A moment in which I relate to my own version. In my translation I tried to comment on the possible choices of the translator and the theories used for the task. To achieve my translation, I relied on some theorists in the field of Translation Studies, particularly those who talk about the activity of translation and the difficulties of the job as Paulo Rónai, Umberto Eco, Paulo Henriques Britto e Lawrence Venuti. I reflected on what these authors say about the role of the translator, the difficulties and challenges in the translation process.

Keywords: Roberto Arlt. Play. Commented translation. Avant-garde.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Roberto Arlt	30
Figura 2 – Certidão de batismo.....	31
Figura 3 – Vertentes do lunfardo.....	35
Figura 4 – Sensações do cotidiano	38
Figura 5 – O tumultuado mundo modernizado.....	40
Figura 6 – Polêmica Boedo versus Florida.....	42
Figura 7– Uma edição do jornal El Mundo.....	42
Figura 8 – Texto de Arlt no jornal El Mundo.....	44
Figura 9 – Nota de falecimento de Roberto Arlt.....	52
Figura 10 – Vertentes do lunfardo.....	55
Figura 11 – Sensações do cotidiano.....	80
Figura 12 – O tumultuado mundo modernizado.....	81
Figura 13 – Polêmica Boedo versus Florida.....	87
Figura 14 – As diferenças do termo “cabresto”.....	124
Figura 15– Imagem <i>La isla desierta</i>	141
Figura 16 – Modelo Actancial – <i>La isla desierta</i>	144
Figura 17 – Divulgação teatro ciego.....	147
Figura 18 – Adaptação de Malena Tobal... ..	148
Figura 19 – Fantoches da peça	150
Figura 20 – A ilha deserta pela Cia Híbridos	157
Figura 21 – Cena da peça <i>La isla desierta</i>	158
Figura 22 – Carlito Azevedo	159
Figura 23 – Cabelo à escovinha.....	173

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Comparação domesticação vs estrangeirização.....	111
Quadro 2 – Comparativa 1 - As traduções.....	167
Quadro 3 – Comparativa 2 - As traduções.....	172
Quadro 4 – Comparativa 3 - As traduções.....	173
Quadro 5 – Comparativa 4 - As traduções.....	174
Quadro 6 – Comparativa 5 - As traduções.....	175
Quadro 7 – Comparativa 6 - As traduções.....	177

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Crônicas de Aguafuertes Uruguayas	45
Tabela 2 – Principais produções literárias.....	59-60
Tabela 3 – Tradução para o português (PB e PE).....	61
Tabela 4 – Tradução para o inglês.....	61-62
Tabela 5 – Tradução para o francês.....	62
Tabela 6 – Tradução para o italiano	63
Tabela 7 – Tabela comparativa de nomes	168-169

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

TO – Texto original

TTC – Texto traduzido por Carlito Azevedo

TTA – Texto traduzido por Adriane Veiga

Ex. – Exemplo

PB – Português Brasileiro

PE – Português Europeu (Portugal)

SC – Santa Catarina

RAE – Real Academia Española

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	15
1.1 APRESENTAÇÃO DO TEMA.....	17
1.2 OBJETIVO GERAL.....	19
1.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	19
1.4 RELEVÂNCIA PARA OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO.....	19
1.5 METODOLOGIA.....	20
1.6 CORPUS.....	21
1.7 HIPÓTESE.....	25
2 CAPÍTULO: O MULTICULTURAL ROBERTO ARLT.....	30
2.1 DA TRADUÇÃO DE SUAS OBRAS.....	60
2.2 DE CRÍTICO TEATRAL A DRAMATURGO.....	63
3 CAPÍTULO: PROCEDIMENTOS TEÓRICOS.....	91
3.1 O PROCESSO DE TRADUÇÃO.....	104
3.2 ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO.....	117
3.3 COMENTÁRIO SOBRE A TRADUÇÃO.....	117
4 CAPÍTULO: TRADUZINDO LA ISLA DESIERTA.....	130
5 CAPÍTULO: A TRADUÇÃO DE CARLITO AZEVEDO.....	139
5.1 BREVE INTRODUÇÃO À PEÇA LA ISLA DESIERTA.....	141
5.2 LA ISLA DESIERTA EM CENA:.....	146
5.3 UMA ANÁLISE PARA ENTENDER A PEÇA:.....	151
5.4 COMPANHIA HÍBRIDOS.....	156
5.5 O TRADUTOR.....	159
5.6 COMENTÁRIO DA TRADUÇÃO.....	160
5.7 SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS.....	167
6 CAPÍTULO: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	178
REFERÊNCIAS.....	183
ANEXO A – A ilha deserta, por Carlito Azevedo.....	194
ANEXO B – CERTIDÃO DE BATISMO.....	207
ANEXO C – Revista Don Goyo.....	208
ANEXO D – Tirinha La isla desierta.....	209
ANEXO E – Manifesto Ultra.....	210

1 INTRODUÇÃO

A crítica que estes cavalheiros fizeram é a negação de tudo o que falaram. Começam por reconhecer que o autor “tem valores” e, reconhecido isto, não veem nenhum inconveniente em continuar elogiando, ainda que seja um engraxate metido a autor teatral. [...] O público já está desconfiando do crítico teatral. Não confia nele. Pensa que o crítico é um senhor que ganha a vida elogiando bobagens como outro ganharia semeando batatas ou cavando a terra. Nada mais.
(ARLT, 2000, p. 116, minha tradução)¹

Traduzir peças de teatro representa um grande desafio para os tradutores, pois engloba nele diversos aspectos que devem ser respeitados e cuidados, como a oralização, pois, afinal, o texto pode ser encenado, assim, a proposta é levar o texto à outra língua de forma a soar natural para aqueles que assistirão ou lerão a peça.

A proposta deste trabalho de pesquisa é oferecer uma tradução da peça *La isla desierta* (1937), de autoria de Roberto Arlt, e discutir aspectos específicos deste texto teatral, sem desconsiderar um estudo sobre a sua carreira como escritor, jornalista e cronista, fatores que o tornaram um escritor emblemático e rico por sua diversidade. Aproveito o ensejo para aclarar que as traduções foram realizadas por mim, salvo aquelas em que eu indicar o nome do tradutor.

O meu interesse por Arlt surgiu no final do curso de graduação em Letras Português/Espanhol, realizado na Universidade Federal Fluminense (UFF).

Interessei-me não somente por suas obras, mas também pela sua figura difícil de classificar e pela maneira de abordar temáticas voltadas para a crítica social e ao apresentar como personagens centrais pessoas do proletariado: trabalhadores de baixa renda, que precisam lidar com questões cotidianas de uma cidade modernizada, valendo-se de características que se aproximam do coloquialismo, do realismo, além de outros movimentos daquela época.

Nas leituras de seus textos, tive contato com o lunfardo, gíria da Argentina, que cria uma ambientação importante nas obras do autor, principalmente em seus romances. Menciono o lunfardo por ser uma característica importante no estilo de escritor do autor — assim como o uso do portenhismo e a retratação da vida cotidiana. Entretanto, não está presente na sua

¹ La crítica que estos caballeros han hecho es la negación de todo lo que han dicho. Comienzan por reconocer que el autor «tiene valores», y reconocido esto, no tienen ningún inconveniente en continuar alabando, aunque sea un lustrabotas metido a autor teatral. [...] El público ya está desconfiando del crítico teatral. No le tiene confianza. Piensa que el crítico es un señor que se gana la vida elogiando macanas como otro se la ganaría sembrando papas o cavando tierra. Nada más.

peça *La isla desierta*, pois, após sua primeira experiência teatral, o autor optou por universalizar seus textos teatrais, tornando a leitura acessível a qualquer idioma, por não criar ou usar elementos específicos de uma região. Esse é o caso da peça que é tema central dessa tese, estruturada da seguinte forma:

A tese está dividida em seis capítulos. O primeiro engloba informações pertinentes à tese, como apresentação do tema, objetivo geral, objetivos específicos, justificativa, metodologia, corpus e hipótese, para esclarecer o posicionamento da pesquisa no campo da tradução.

O segundo capítulo, uma breve introdução sobre a vida do dramaturgo e sua produção intelectual através de relações entre os textos e a vida do autor, mesclando suas obras com dados biográficos. Mostro a variedade de ofícios que abraçou até ser reconhecido como jornalista e sua iniciação na carreira literária até o despontamento como dramaturgo.

Utilizei ainda algumas de suas obras publicadas, seja ao longo de sua vida ou após sua morte, para mostrar elementos particulares de escrita. Além disso, os leitores poderão conhecer um pouco sobre as primeiras traduções do ícone até chegar a primeira da língua portuguesa do Brasil. A partir desse ponto, são enumeradas as traduções de suas obras, com as informações do tradutor, ano e editora de cada livro. Nessa seção se encontram os contos, romances, peças de teatro, enfim, toda sua produção artística.

Para refletir acerca das características dramáticas, o segundo capítulo traz informações contextuais sobre o cenário em que o Arlt escrevia, sua relação com as vanguardas europeias e argentinas, questionando o lugar ocupado por ele em meio à polêmica do grupo Boedo-Florida. Aborda, portanto, a pessoa do dramaturgo e aspectos da sua produção intelectual, como a variedade de ofícios que abraçou até ser reconhecido como jornalista e, posteriormente, como dramaturgo.

Na sequência, estabeleço uma relação entre Arlt e o teatro, deixando vislumbrar características de suas produções, assim como sua intenção de alcançar uma literatura que dê protagonismo às pessoas desprestigiadas na sociedade.

O terceiro capítulo discute e comenta as teorias utilizadas como diretrizes para a realização da tradução comentada. Nele, discorro sobre as principais teorias nas quais baseei o meu trabalho tradutório como Umberto Eco (2007), Paulo Henriques Britto (2012), Octavio Paz (1990), Antonie Berman (1992), Lawrence Venuti (1995), entre outros. O objetivo é apresentar como cada uma dessas teorias tornou-se uma fonte para a tradução, auxiliando nas

dificuldades surgidas ao longo da trajetória. O capítulo versa sobre o processo tradutório e traz comentários sobre a tradução com o auxílio do devido arsenal teórico. Aponto quais os teóricos foram utilizados e como foram usados seus conceitos para a sua realização. Em seguida, aponto exemplos de trechos da obra traduzida, justificando o emprego de algumas das teorias, e argumento a respeito da decisão de aplicar o mecanismo de domesticação no texto.

O quarto capítulo é dedicado exclusivamente à tradução da peça *La isla desierta*.

O quinto capítulo contém a análise, comentários e reflexões sobre a peça traduzida por Carlito Azevedo, publicada pelo SESC. Cabe ressaltar que, durante o levantamento de dados, encontrei um grupo de teatro de Brusque (SC), a Cia. Híbridos, que estava com a peça *A ilha deserta* em cartaz, o texto a que me refiro como outra versão da peça de Roberto Arlt, justamente com a tradução de Carlito Azevedo em um projeto de leituras dramáticas da Escola SESC, que faz parte do anexo desta tese.

Abordo a questão da modernidade e sua função no enredo. Também serão apresentadas algumas versões das peças de Arlt por meio do teatro comum, do radioteatro e do teatro cego.

Nesse capítulo ainda, após essa análise e a demonstração da importância do objeto de estudo, a temática se volta para o texto *La isla desierta*. Aproveito o ensejo, para discutir a peça traduzida e apresentar a análise da tradução. Tecendo comentários acerca de suas escolhas tradutórias, com alusões teóricas e, quando pertinente, faço pontes entre suas escolhas e as minhas.

1.1 APRESENTAÇÃO DO TEMA

A temática desta pesquisa consiste em fazer uma tradução comentada da peça *La isla desierta*, de Roberto Arlt, dramaturgo argentino, bem como a análise da tradução do mesmo texto, feito pelo poeta e tradutor Carlito Azevedo, publicado pelo SESC. Após localizar a peça encenada no Brasil, durante o levantamento de dados, encontrei um grupo de teatro de Brusque (SC), a Cia. Híbridos, que estava com a peça *A ilha deserta* em cartaz. Por meio dessa companhia, descobri outra versão que foi publicada pelo SESC, em um projeto de leituras dramáticas. Essa edição não está à venda, entretanto, consegui uma versão sua digital.

Ademais, busquei realizar uma breve leitura do lunfardo – jargão técnico usado pelos ladrões conhecidos como lunfas – que, posteriormente, se incorpora à linguagem popular portenha, criando uma ambientação nas obras do autor. Uma característica marcante do escritor bonaerense, de grande importância para a literatura argentina, que será abordada no segundo capítulo da presente tese.

O interesse pelo teatro surgiu do escasso número de divulgações e publicações de suas peças traduzidas para o português brasileiro e aos poucos estudos alentados sobre o autor no Brasil, principalmente sobre a sua dramaturgia. A decisão pelo texto deriva do meu primeiro contato com Roberto Arlt, na etapa final do curso de graduação em Letras Português/Espanhol, realizado na Universidade Federal Fluminense (UFF).

A vontade de investigar o autor surgiu não somente por suas obras, mas também pela sua figura inclassificável, que apresenta traços distintos em seus trabalhos, tanto na maneira de abordar temáticas voltadas para a crítica social, quanto ao apresentar como personagens centrais pessoas desconsideradas na sociedade, seja por raça, classe social e outros. Através de sua escrita provocativa, o autor apresenta personagens trabalhadores de baixa renda que precisam lidar com questões cotidianas de uma cidade modernizada, com suas constantes mudanças e jogos de poder de quem está no comando.

Sua escrita discute os problemas da sociedade, valendo-se de características que se aproximam do coloquialismo, do realismo, entre outros “ismos” dos movimentos daquela época. Depois do contato com suas peças, interessei-me por seu trabalho e busquei outras obras de sua autoria. Nessa investigação, li o livro *Armadilha Mortal*, uma antologia de contos policiais publicados pela editora LPM, de Porto Alegre, assim como outros contos publicados ao longo de sua carreira literária.

É pertinente discorrer um pouco sobre o motivo de ter escolhido traduzir uma peça. A decisão surgiu na época em que optei por aprofundar meus estudos com o mestrado na área de Literatura. O curso foi realizado na Universidade Federal Fluminense, e meus objetos de estudo foram três peças teatrais. Contudo, tratava de textos do Século de Ouro Espanhol e uma peça escrita em português. Assim, pensei em seguir por este caminho.

Afinal, o teatro é considerado parte da literatura, portanto, um material possível de ser trabalhado. Investiguei qual poderia ser uma boa fonte de pesquisa que não tivesse sido muito trabalhada e, neste momento, pensei em Roberto Arlt. Interessada por estudar peças de teatro, durante a seleção do autor, percebi que também escrevia para o teatro entre sua

variedade de textos. Ademais, notei a falta de estudos referentes ao teatro, que não são normalmente traduzidas, pois prefere-se a tradução de contos, romances, crônicas e outros textos. As obras dramáticas de Arlt foram pouco exploradas até agora, e menos ainda traduzidas. Por isso, o interesse pelo teatro surgiu do escasso número de divulgações e publicações de suas peças traduzidas para o português brasileiro e aos poucos estudos alentados sobre o autor no Brasil, principalmente sobre a sua dramaturgia.

1.2 OBJETIVO GERAL

O objetivo desta pesquisa é apresentar o escritor argentino Robert Arlt e contextualizá-lo. Além disso, minha proposta é elaborar a tradução comentada da peça *La isla desierta*, de Roberto Arlt, e analisar a versão feita pelo tradutor Carlito Azevedo. Como corpus da investigação as duas versões do texto original, a de minha autoria e a publicada pelo SESC.

1.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Destaco a seguir os objetivos específicos desenvolvidos ao longo da trajetória da pesquisa:

- Comentar as dificuldades tradutórias;
- Analisar a peça na versão de Carlito Azevedo;
- Comentar sobre a tradução de minha autoria;

1.4 RELEVÂNCIA PARA OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO

A função desta tese é divulgar as obras dramáticas do escritor Roberto Arlt que não foram contempladas, pois o interesse gira, na maioria das vezes, em torno das obras narrativas e jornalísticas. Por isso, optei por elaborar uma versão comentada, para contribuir com a perspectiva dos processos de retextualização da linha de estudo Teoria, Crítica e História da Tradução, e minimizar a falta de versões para o português do Brasil das peças de Roberto Arlt, pois somente um de seus textos teatrais foi traduzido, justamente o comentado acima.

É oportuno mencionar que a investigação sobre tradução teatral não é tão ampla quanto a de outros textos em prosa e verso. O estudo da tradução teatral surgiu na Europa, em 1960, porém, seu ápice se deu no meio da década de 1980. O chamado “boom da tradução teatral” ocorreu entre 1980 e 1985. Entre os autores que tratam desta temática está Susan Bassnett, com seu livro *Translation Studies*. Vale ressaltar que o texto teatral tem a particularidade de pertencer a dois sistemas distintos ao mesmo tempo, o literário e o teatral. Traduzir esse tipo de texto, inclusive, apresenta questionamentos sobre a tradução teatral feita de duas formas: para ler e para representar. As diferenças entre a tradução teatral e os demais tipos de tradução, literárias ou não, são muitas. Em primeiro lugar deve ser considerado os problemas da oralidade para evitar reproduzir no texto, por exemplo, ambiguidades indesejadas ou cacofonia.

Em segundo lugar há a questão temporal, pois trata-se de algo imediato, que ocorre no momento. O público não tem controle do ritmo, e não pode voltar atrás para entender algo, como faz o leitor. A única opção é seguir o ritmo determinado na hora da apresentação. O espectador está confinado ao momento e local onde se desenvolve a trama, sendo impossível de ser repetido. Em terceiro, existe a multidimensionalidade. No texto teatral, confluem estruturas tanto verbais quanto não verbais. Encontra-se diversas formas de expressão para fazer o espectador compreender a mensagem. Para isso, existem fatores visuais, sonoros, entre outros. Ao traduzir, deve-se pensar na encenação do texto, montá-lo mentalmente quando escrevê-lo, para tornar possível sua representação. Existe também um assunto muito complicado sobre a tradução teatral que é a diferença entre tradução, adaptação e versão, e saber onde começa uma e acaba outra. Acredita-se que converter um texto elaborado em um idioma para as pessoas de mesma cultura, em um texto para outra, não seria traduzir. Seria uma adaptação, uma constante busca por equivalências, ritmos, modos, formas e compensações para o leitor de outra cultura compreender o texto, procurando obter efeitos similares aos produzidos no original.

1.5 METODOLOGIA

O processo de tradução da peça se deu através do uso do mecanismo de domesticação, porém, optei por manter a postura provocativa e o ritmo do próprio texto. Somado a essa escolha, utilizei diversos procedimentos tradutórios para concluir a tarefa,

assim como me baseei em alguns conceitos teóricos, os quais serão abordados no capítulo apropriado.

A rota traçada na tese segue alguns conceitos teóricos, entre eles, o de Susan Bassnett, com seu livro *Translation Studies* (1980), no qual ela apresenta as quatro áreas de estudo no âmbito da tradução: história da tradução; tradução na cultura da língua receptora, tradução e linguística, e a poética da tradução.

A tradução, argumenta-se, garante a sobrevivência de um texto. A Tradução efetivamente torna-se a vida depois da morte de um texto, um novo ‘original’ em outra língua. Esta visão positiva da Tradução serve para reforçar a importância da tradução como um ato de comunicação intercultural e intertemporal.
(BASNETT, 2002, p. 9)²

Entendo então a tradução como um novo texto, que é responsável por dar vida ao texto em uma nova cultura. Existem diferentes métodos para a realização da tradução. No meu caso, me apropriei do método literal e do método livre, de acordo com a necessidade do texto de passar a mensagem para outro idioma. Aliado a isso, usei algumas técnicas de tradução, e estes procedimentos são vistos mais detalhadamente no capítulo pertinente.

1.6 CORPUS

O corpus da peça é a versão de minha autoria e a versão de Carlito Azevedo, ambas para o português do Brasil (PB). O enredo da peça aborda a questão do trabalho, a relação entre os funcionários, e mostra as contradições sociais de maneira bem-humorada – o que instiga a mobilização do leitor/espectador para os temas tratados na peça e permite também refletir sobre a sociedade e a vida nos tempos modernos, pois a trama pode ser entendida na época atual, sem problemas. Arlt apresenta personagens marginalizados em uma realidade na qual não é permitido cometer um erro. Eles vivem em um mundo automatizado, trabalham roboticamente, quase sem liberdade, para a própria sobrevivência.

CHEFE – Outro erro, Manuel. MANUEL – Senhor?
CHEFE – Voltou a errar, Manuel. MANUEL – Sinto muito, senhor.

² Translation, it is argued, ensures the survival of a text. The translation effectively becomes the after-life of a text, a new ‘original’ in another language. This positive view of translation serves to reinforce the importance of translating as an act both of inter-cultural and inter-temporal communication.

CHEFE – Eu também. (Entregando a planilha). Corrija-a (Um minuto de silêncio)
(ARLT, 2007, minha tradução)

A seleção do objeto de estudo é um dos aspectos mais importantes de um trabalho, e é responsável por torná-lo relevante para o âmbito acadêmico. Então, comento um pouco sobre o que me levou a escolher especificamente a peça *La isla desierta* de Roberto Arlt em relação às demais.

Ao longo da investigação sobre qual texto usaria, notei que a produção teatral do dramaturgo argentino possuía oito textos no total. Entre eles, observei alguns pontos para decidir qual seria a melhor opção para meu estudo. Iniciei o trajeto com uma investigação a respeito das temáticas de cada uma das peças. Optei por aquela que melhor se encaixaria para o leitor brasileiro, ou seja, que estaria mais próxima da nossa realidade.

Poderia ter escolhido alguns dos fragmentos publicados das peças, porém, seria mais interessante poder traduzir uma peça em sua totalidade. Traduzir trechos soltos não seria de tão grande impacto, ou de auxílio para uma nova investigação acerca do teatro do escritor argentino. Ainda haveria outras opções de burlería, mas o texto selecionado por mim apresenta traços nos quais os leitores atuais podem se reconhecer.

Me interessei principalmente por seu trabalho classificado como burlería. Esse termo é debatido por muitos pesquisadores. As discussões tratam do uso desse termo para descrever os textos, entretanto, acredito que seja usado por possuir elementos fantásticos com a presença constante de burlas entre as personagens. É interessante mencionar que, além de *La isla desierta*, ele denominou mais duas peças com esta classificação, que são: *La juerga de los polichinelas* e *Un hombre sensible*. É interessante justamente pela polêmica criada ao usar esse gênero. No dicionário da RAE (Real Academia Española) esse termo possui quatro significados. Lê-se: *engaño; cuento fabuloso o conseja de viejas (cuento, fábula, patraña ridículo y de sabor antiguo; junta para tratar de cosas ilícitas; ilusión (concepto o imagen sin verdadera realidad) e irrisión*.

Acredito que essa denominação está relacionada ao fato de a peça ser “acionada” ou “impulsionada” pelos relatos fantasiosos de uma das personagens. Fato que ocorre em todas as tais burlerías. No texto escolhido para a tese, esse motor é acionado pela figura do Cipriano, sobre quem depois me detenho. O dramaturgo também usa elementos de farsa em suas peças teatrais como a questão da realidade versus a ficção. O texto de Roberto Arlt

ultrapassa o limite entre a realidade e a ficção. Acompanha-se como é interligada a farsa e a tragédia.

Alguns pesquisadores acreditam que a burlería seja uma tentativa de fuga de figuras opressoras, do dinheiro, da realidade econômica, uma busca por uma vida utópica, também se encontram temáticas sobre a vida sentimental, crimes perfeitos, o poder, entre outros elementos.

La isla desierta em Buenos Aires recebeu diversas encenações, inclusive, atualmente, ainda é representada por grupos teatrais. Vale ressaltar que a peça ganhou tanta relevância que o texto recebeu uma nova leitura através de um grupo teatral composto por cegos, chamado Ojoescuro, em que a peça é uma apresentação sensorial: os espectadores conhecem o enredo pelo som, aroma e tato.

La isla desierta teve sua primeira encenação em 1937, mas é ainda hoje uma das obras mais representadas de Roberto Arlt, fator que me incentivou a trabalhar com esse texto, além de outros fatores, tais como a presença constante da obra em teatros e da escolha realizada por mim foi influenciada por muitos fatores, como, por exemplo, a brevidade do texto e o fato de ter somente um ato. A leitura do texto é semelhante à de um relato curto, e é uma encenação acessível, devido aos elementos presentes no texto, possibilitando assim uma representação do texto traduzido.

O enredo da peça mescla realidade e fantasia, o cotidiano e o “sonhar acordado”, desejo e frustração, elementos que podem ser considerados resumo das obras arltianas. Nota-se em suas peças um enredo que acaba por ter um plano duplo. De um lado a realidade miserável das personagens, e do outro os sonhos que são, na verdade, o resultado de suas frustrações e inseguranças.

Na sua obra vê-se o ser humano fracassado, criando uma interação entre a psicologia das personagens e a sociedade onde vivem. Seu texto utiliza a ficção como um jogo que remete ao teatro dentro do teatro. As personagens impõem suas próprias leis, paralelas as da sociedade onde vivem, por exemplo, *La isla desierta* da qual Cipriano, o mulato, tanto fala, mostra uma realidade distinta da que vivem os funcionários do escritório. Um lugar sem leis e onde cada um é capaz de cuidar e fazer o que bem quiser com sua vida.

Os espectadores seguem com as personagens até que eles escapam da realidade, e o texto torna-se inverossímil, mas possível no mundo de ficção imaginado, até que eles são levados bruscamente de volta à realidade, através de um ato de desastre. No caso da peça de

Roberto Arlt, esse ato é o retorno do chefe com a ordem de “colocar vidros opacos na janela” e a demissão em massa dos funcionários.

Na peça, ainda se encontra uma personagem estereotipada, que é responsável por unir os dois mundos: a ficção e a realidade. Trata-se do mulato Cipriano, porque ele conecta os dois mundos: o mundo interior, que é opressor, e o exterior, que simboliza a liberdade. É uma das poucas personagens que possui nome, mas geralmente é referida como mulato, que o difere das demais personagens e cria um estereótipo. Uma diferença é marcada pela cor de sua pele, que mostra a mestiçagem, e cria um desequilíbrio dentro do “mundo interior” dos funcionários “brancos”. Não somente por sua cor, mas também pelo que ele representa, pela sua maneira de relatar sobre a vida e a liberdade. Sua experiência de vida, e modo de agir, mostra uma cultura distinta da europeia.

Isso acontece até mesmo na descrição da personagem como sendo “mulato, simples y complicado, exquisito y brutal, y su voz por momentos persuasiva”. Cipriano é uma figura singular, com traços próprios, mas é um arquétipo. Cipriano representa o viajante utópico da época colonial. Outro detalhe sobre ele está no seu modo de se vestir, descrito por Roberto Arlt como “uniforme color de canela”. O mulato é o responsável por levar e trazer os recados da oficina, o estafeta, e representaria o único dos empregados com liberdade para entrar e sair do escritório durante o período de trabalho, onde tem sol, por isso, sua presença funciona como um conector de realidades.

Essa situação pode ser comparada com a alegoria de Platão sobre os homens na caverna, onde um deles é solto, e não mais se sente como os demais, que apenas conhecem as coisas através do jogo de sombras reproduzidas na parede da caverna pela fogueira. Nota-se a “cegueira” das personagens e a reação quando um deles é capaz de sair, quero dizer, tem a possibilidade de deixar aquele lugar. Primeiro, o sol cega essa personagem, depois, começa a se adaptar à nova realidade. Por fim, retorna à caverna para contar aos demais o que conheceu.

Cipriano se apresenta aos companheiros de trabalho como um especialista nos assuntos náuticos e narra suas aventuras. Acompanha-se em seus relatos suas funções, e o porquê de se considerar um expert. Ele diz que foi “grumete, lavaplatos, marinero, cocinero de veleiros, maquinista de bergantines, timonel de sampanes, contramestre de paquebotes...”.

Além disso, um dos motivos que me incentivou a estudar a peça é a modernidade, porque o enredo discute questões da vida moderna. Nos dias atuais, por exemplo, as pessoas

estão sempre tão apressadas e agem de jeito mecânico, que perdem detalhes simples da vida, como observar o sol. O fato é representado quando se questiona se antes havia ou não o sol. Nessa mesma temática, existe a questão da opressão. Nota-se os jogos de poder, a relação entre o chefe e as personagens não é justa, eles não são tratados de forma correta ao serem constantemente ameaçados de demissão. Outra opressão se refere ao dinheiro. Uma das personagens diz que para viver na ilha deserta precisaria do amparo de uma lei, porque aí sim, teria condições para viver em outro lugar.

Percebe-se, em geral, na obra de Roberto Arlt, uma falta de localização em relação à geografia. No caso da peça *La isla desierta*, os espectadores possuem elementos que poderiam os localizar geograficamente, pois o enredo se passa numa região de porto. Por isso, a peça não seria difícil de assimilação para leitores brasileiros. Afinal, no Brasil existem muitos lugares que possuem zona portuária, desse modo, é possível imaginar o texto através de nossa realidade.

1.7 HIPÓTESE

A hipótese da tese é aproximar as obras do autor de elementos vanguardistas e apresentar como seus textos estão à frente de seu tempo. Para a realização da tradução da peça *La isla desierta*, de Robert Arlt, com a versão feita por mim e a análise da versão feita por Carlito Azevedo, proponho a tentativa de etiquetá-lo como um vanguardista, a saber:

- 1) Comparar elementos vanguardistas com a obra do dramaturgo argentino;
- 2) Refletir acerca da proximidade da vanguarda expressionista e do ultraísta;
- 3) Realizar a tradução da peça *La isla desierta*;
- 4) Analisar a tradução elaborada por Carlito Azevedo;
- 5) Comparar a tradução realizada por mim com a de Carlito Azevedo.

A partir disto, aponto o que pretendo defender com este texto. Devo confessar que, na verdade, tudo o que almejo alcançar com esta pesquisa vai contra o que o dramaturgo argentino pregava sobre seu trabalho como escritor. Quero dizer, o intuito é demonstrar os aspectos multifacetados de seus escritos, ou seja, a diversidade de elementos em sua tarefa como escritor, romancista e dramaturgo. Em vários estudos se acompanha a dificuldade de

etiquetá-lo em determinado movimento e/ou estilo, uma obstrução causada por sua maneira peculiar de escrever, e sua constante busca por não se apropriar de elementos e se definir como membro de um movimento. No entanto, elementos dispersos de distintos movimentos são percebidos em seus textos, criando uma riqueza de detalhes e um desafio para aquele que pretende defini-lo.

O drama é considerado como a literatura dos tempos modernos, porque representa as mudanças na sociedade onde em um único lugar mescla a “natureza do homem, o grotesco e o sublime” (HUBERT, 2013, p. 208). Discurso a respeito da literatura de vanguarda e o modernismo Latino-Americano, e mostro que o teatro também foi cenário dessa modificação. Essas são informações relevantes para a leitura da peça de Roberto Arlt.

A Argentina deseja uma literatura e um teatro nacionais, onde pudesse se reconhecer. Uma literatura nacional não mais baseada em literatura estrangeira. Um dos fatores da mudança na produção teatral foi impulsionado pelas inovações tecnológicas. Em outras palavras, essa modificação decorreu de dois fenômenos tecnológicos importantes. Com a invenção da luz, a inclusão do som e das imagens cinematográficas e fotos, foi necessário alterar a forma de compor a encenação. Portanto, a eletricidade, a velocidade das mudanças e as tecnologias, a cidade busca racionalizar a diferença. Nos anos 20 e 30, na cidade de Buenos Aires, os escritores vanguardistas lidam com a necessidade de elaborar novas maneiras de representar a modernidade iniciada no final do século XIX.

As novidades arquitetônicas, científicas e tecnológicas mostram como se dá essa realidade moderna, e os escritores/dramaturgos tentam captar isso em suas obras. Por fim, falar sobre a importância do teatro de Roberto Arlt, que não tem recebido ênfase em seus estudos, principalmente no Brasil. A expressão cênica para Robert Arlt era uma síntese de movimentos, cores e intenção dramática. Uma característica interessante é a linguagem da farsa, como sendo própria de suas peças.

À farsa geralmente se associa um ‘cômico’ grotesco e bufão, um riso grosseiro e um estilo pouco refinado: qualificativos condescendentes e que estabelecem de imediato e muitas vezes de maneira abusiva que a farsa é oposta ao espírito, que ela está em parte ligada ao corpo, à realidade social, ao cotidiano.
(PAVIS, 2008, p. 164)

A farsa seria um espetáculo popular, seja pelo fato de sua encenação, seja pelo seu conteúdo. Alguns aspectos da farsa remetem ao burlesco, trata-se de uma breve peça cômica,

apresentada durante o intervalo de outras peças, que com o tempo se desvinculou e começou a ser representada de forma autônoma, não mais como uma forma de relaxamento entre outras apresentações. É fácil comparar a farsa ao entremez devido as suas similaridades.

Burlesco é um gênero literário como uma reação às regras clássicas. A escrita pode ser vinculada ao modelo da paródia, contudo, não necessariamente seria a paródia de um texto existente, mas sim de uma situação. O burlesco possui uma forma cômica exagerada que "... emprega expressões triviais para falar de realidades nobres ou elevadas, mascarando assim um gênero sério por meio de um pastiche grotesco ou vulgar: é "a explicitação das coisas mais sérias por expressões totalmente cômicas e ridículas". (PAVIS, 2008, p. 35) O gênero burlesco serve:

[...], como reação ao jogo das regras clássicas. Este tipo de escritura, ou melhor, de reescritura, aprecia particularmente o travestimento de autores clássicos O burlesco muitas vezes se serve do panfleto, da sátira social ou política. Contudo, encontra dificuldade para se constituir como gênero autônomo, provavelmente por causa de se u vínculo com o modelo parodiado...
(PAVIS, 2008, p.35)

A estética do burlesco brinca com as palavras, trata assuntos nobres como algo trivial, assim como trata algo trivialmente de forma nobre, elaborando um "mundo às avessas". Os temas são retratados de um modo deformado e podem ser apresentados de duas formas distintas. A primeira, falar sobre assuntos nobres – elevados – de maneira baixa, coloquial. A segunda fala de maneira alta/elevada de assuntos mais baixos e triviais.

Contrariando uma opinião muito difundida, o burlesco não é um gênero vulgar ou grosseiro; é, ao contrário, uma arte refinada que pressupõe que seus leitores tenham vasta cultura e compreendam a intertextualidade". A escritura – ou reescritura burlesca – é uma deformação estilística da norma, uma maneira rebuscada e preciosa de se expressar e não um gênero popular e espontâneo.
(PAVIS, 2008, p. 38)

Ao ler a peça de Roberto Arlt nota-se a estética burlesca. Em algumas falas, as personagens tratam de um assunto trivial de uma forma mais culta/elevada, engrandecendo o tema. Um exemplo é a conversa entre Cipriano com os funcionários quando Manuel – o protagonista – decide sair do emprego indo em busca de uma ilha deserta.

Outro assunto é o grotesco, que pode ser definido como:

Grotesco é aquilo que é cômico por um efeito caricatural burlesco e estranho. Sente-se o grotesco como uma deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita

como norma. [...]No pensamento dos modernos, ao contrário, o grotesco tem imenso papel. Encontramo-lo em toda parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; de outro, o cômico e o bufo. [...]
(PAVIS, 2008, p. 188)

O conceito do grotesco também pode fazer referência ao teatro.

Aplicado ao teatro – dramaturgia e apresentação cênica – o grotesco conserva sua função essencial de princípio de deformação acrescido, além disso, de um grande senso do concreto e do detalhe realista [...] a forma de expressão por excelência do grotesco: exagero premeditado, desfiguração da natureza, insistência sobre o lado sensível e material das formas.
(PAVIS, 2008, p. 188)

Além disso, o texto e/ou teatro grotesco pode ser entendido como realista, e através de fatos cotidianos faz uma crítica. Pavis diz que:

Nesse sentido, o grotesco é uma arte realista, já que se reconhece (como na caricatura) o objeto intencionalmente deformado. Ele firma a existência das coisas, criticando-as. É o contrário do absurdo * - pelo menos daquela categoria de absurdo que recusa toda lógica e nega a existência de leis e princípios sociais.
(PAVIS, 2008, p. 189)

Seguindo este raciocínio aproximado a peça do conceito de sainete crioulo e o grotesco crioulo. Com a chegada dos imigrantes na Argentina no século XIX e século XX, ocorreu uma mudança cultural no país. Os imigrantes se integraram aos crioulos. A arte teatral era expressa nesses dois gêneros: sainete e grotesco crioulo. Um destaque do grotesco crioulo é o Armando Discépolo, e do sainete seria o Alberto Vacarezza.

O sainete crioulo é uma peça dramática jocosa em um ato e normalmente de caráter popular, representada entre atos ou o final da peça. Na Argentina, o sainete se caracterizou por refletir os costumes da vida no bordel, acrescentando aos elementos humorísticos um conflito sentimental e trágicos. No sainete, as personagens falam de maneira estereotipada: os tipos se identificam por sua linguagem. Quanto ao grotesco crioulo, o estilo é extravagante, numa arte decorativa. Também se chamou de grotesco a arte caracterizada pela presença de elementos ridículos, vulgares ou absurdos, com máscaras em formas de bichos, tipos maldosos, quimera, entre outros. Um exemplo é o dramaturgo Luigi Pirandello, que usou esse termo para descrever seu próprio estilo de teatro naturalista, que reflete uma realidade entre cômica e trágica.

Novamente, estilo que pode ser encontrado na peça *La isla desierta*, na qual se percebe o exagero e deformação da realidade, entre outros elementos. Mais uma semelhança com o grotesco é o aspecto realista e o seu interesse por fazer críticas. Na peça objeto de estudo, os leitores percebem uma crítica à sociedade e até mesmo uma crítica às relações entre os funcionários — de diferentes níveis hierárquicos — e a relação com o dinheiro.

Percebe-se também um interesse pelo teatro espetacular, que envolve metáforas de temáticas ocultas no homem, de pessoas oprimidas pela realidade a qual não conseguem dominar. Encontram-se discussões sobre o existencialismo, assuntos metafísicos, questões sociais, todos representados em cenas. No entanto, a riqueza de seus textos não termina aí, há também a questão da representação da realidade social, com características do naturalismo de costumes, um realismo crítico. Uma busca por enfrentar o mundo e a realidade, onde o ato de “mergulhar” num mundo de fábulas levará as personagens a um fim desastroso, de diversas proporções. Todas as personagens possuem sonhos, que foram esquecidos ou deixados de lado, para viver em um futuro, um que jamais acontece.

O teatro escrito pelo Roberto Arlt era diferente dos outros de sua época na Argentina. Inclusive, em certa medida, pode-se considerá-lo um precursor do teatro argentino moderno, mostrando uma nova faceta. Traços presentes em suas obras, depois, tornaram-se conhecidos universalmente e agitaram o mundo literário, entre eles se tem o que Castagnino chamou de *angry-men* e *beat-generation*. Elementos que, não na totalidade estavam presentes nos textos arltianos, como, por exemplo, a fúria representada nas ações das personagens já podia ser notada em seus textos.

A intenção não é comprovar que ele seria “isso” ou “aquilo”, pois Roberto Arlt nunca gostou de ser “categorizado” como pertencente a um grupo ou estilo literário. A intenção é simplesmente abrir um leque para novas leituras, percebendo elementos que podem ser relacionados a importantes estilos literários e à importância num estudo mais aprofundado das obras teatrais do dramaturgo argentino.

2 CAPÍTULO: O MULTICULTURAL ROBERTO ARLT



Figura 1: Roberto Arlt

As variadas biografias do escritor, jornalista e dramaturgo Roberto Arlt, que se somam a um número ainda maior de abordagens biográficas à sua obra literária, dão conta, como propõe este artigo, de alguns dos traços antes enunciados. Trata-se de um dos escritores mais biografados da literatura argentina, tanto pela quantidade de biografias como pela presença dos dados de sua vida nos artigos de crítica literária que explicam, assim, e com inusitada recorrência, alguns dos núcleos ficcionais que estão na base da literatura de Arlt, como a angústia, a humilhação ou a busca do reconhecimento social. (SAÍTTA, 2013, p. 130)³

Este capítulo é dedicado à vida e obra de Roberto Arlt. Entretanto, não se trata simplesmente de narrar seus dados biográficos, mas sim de relacioná-los com suas produções. A intenção é comentar sobre sua escrita e mencionar o que alguns críticos falaram sobre sua obra. Ir além do menino Roberto, nascido em Buenos Aires no dia dois de abril de 1900, e viveu no bairro San José de Flores, na rua La Piedad, 677. Quanto ao local onde morava, em outra fonte, mais precisamente no livro *Roberto Arlt el arte de inventar*, se encontra que a

³ Las variadas biografias del escritor, periodista y dramaturgo Roberto Arlt, que se suman a un número aun mayor de aproximaciones biográficas a su obra literaria, dan cuenta, como propone este artículo, de algunos de los rasgos antes enunciados. Se trata de uno de los escritores más biografiados de la literatura argentina, tanto por la cantidad de biografias como por la presencia de los datos de su vida en los artículos de crítica literaria que explican así, y con inusitada recurrencia, algunos de los núcleos ficcionales que están en la base de la literatura de Arlt, como la angustia, la humillación o la búsqueda del reconocimiento social.

família Arlt viveu numa casa na rua Méndez de Andes, 2138, no bairro Flores. Um menino que cresceu em meio à cultura alemã e italiana, por parte de seus pais, Karl Arlt – nascido em Posen, na Alemanha, que era militar e trabalhava como guarda-livros⁴ – e Ekatherine Lostraibitzer – nascida em Trieste, uma camponesa austríaca que falava italiano e adorava ler. A intenção é compreendê-lo melhor para entender sua forma de escrita e contextualização, tendo crescido com a mescla das culturas argentina e a cultura de seus pais.



Figura 2 – Casa da infância de Roberto Arlt, localizada na rua Méndez de Andes, 2138, em Buenos Aires.

O relato de sua vida começa cedo. Em 1906, Arlt entra na escola primária – fundamental 1 – na Escuela No. 12, na rua Paramaribo, 610, no bairro Flores. Seu interesse pelos livros se iniciou ainda na infância. Desde muito pequeno ele visitava a livraria dos irmãos Pelleran, local onde conheceu o seu vizinho, que lhe pagou por seu primeiro conto vendido. A sua aventura começa com seu sobrenome, que ainda lhe causou estranhamento até sua fase adulta:

Já na escola, onde para minha felicidade me expulsavam a cada momento, meu sobrenome começava a dar dor de cabeça às diretoras e professoras. Quando minha mãe me levava para me matricular, a diretora, torcendo o nariz, levantava a cabeça, e dizia:

—Como se escreve "isso"?

⁴ O termo “tenedor de libros” era antigamente usado para se referir ao funcionário encarregado de fazer os livros da contabilidade.

Minha mãe, sem se indignar, voltava a ditar meu sobrenome. Então, a diretora, se humanizando, pois, se encontrava diante de um enigma, exclamava:
 —Que sobrenome mais estranho! De que país é?
 —Alemão.
 —Ah! Muito bem, muito bem. Eu sou grande admiradora do kaiser — acrescentava a senhorita. (Por que será que todas as diretoras são "senhoritas"?)
 (ARLT, 2018, p. 21, minha tradução)⁵

Assim se busca entender a trajetória do autor até o homem que se tornou. Acompanha-se o menino que foi expulso da escola, autodidata e grande leitor de traduções. Sua expulsão se deu no ano de 1909, por indisciplina, na Escuela Número 1, General Justo José de Urquiza, na rua Yerbal, 2368, quando cursava o terceiro ano do Fundamental 1, apesar de que a Sylvia Saítta informa este não ter sido realmente o caso.

Por outro lado, é de conhecimento geral que o mesmo escritor com algumas das referências de sua vida consegue construir uma imagem de menino terrível e rebelde no período de sua infância e durante sua etapa de escolarização, nas escolas do bairro Flores onde vive com seus pais. Essas afirmações o mostram como revoltado e mal aluno diante de seus maestros. Saítta, sugere que mesmo certamente repetindo o terceiro grau não é expulso da escola como Arlt chega a dizer, mas que se aprova em um novo curso. Assim mesmo, se sabe que o futuro escritor conclui satisfatoriamente o quinto grau, que ao parecer era em muitas escolas dessa época o último ano da educação primária. Termina esses estudos quando já é um adolescente, aos 14 anos de idade.
 (BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES, s. d., s. n.)⁶

Este fato novamente pode ser associado ao seu desejo de ser visto de forma pessimista, ao sempre se vincular a informações negativas e aproximar-se a figuras marginalizadas. Pode-se ver como ele mesmo se apresenta em sua autobiografia, publicada em 1927, em *Crítica Magazine*, em 28 de fevereiro:

⁵ Ya en la escuela, donde para dicha mía me expulsaban a cada momento, mi apellido comenzaba por darle dolor de cabeza a las directoras y maestras. Cuando mi madre me llevaba a inscribir a un grado, la directora, torciendo la nariz, levantaba la cabeza, y decía:

—¿Cómo se escribe "eso"?

Mi madre, sin indignarse, volvía a dictar mi apellido. Entonces la directora, humanizándose, pues se encontraba ante un enigma, exclamaba:

—¿Qué apellido más raro! ¿De qué país es?

—Aleman.

—¿Ah! Muy bien, muy bien. Yo soy gran admiradora del kaiser - agregaba la señorita. (¿Por qué todas las directoras serán "señoritas"?)

⁶ Por otra parte, es sabido que el mismo escritor con algunas de las referencias a su vida logra construir una imagen de niño terrible y rebelde en el período de su infancia y durante su etapa de escolarización, en las escuelas del barrio de Flores donde vive con sus padres. Esas afirmaciones lo muestran como revoltoso y mal alumno frente a sus maestros. Saítta, señala que aunque ciertamente repite tercer grado no es expulsado de la escuela como Arlt llega a decir, sino que lo aprueba en una nueva cursada. Asimismo, se conoce que el futuro escritor concluye satisfatoriamente el quinto grado, que al parecer era en muchas escuelas de esa época el último año de la primaria. Termina esos estudios cuando ya es un adolescente, a la edad de 14 años.

Me fiz sozinho. Meus valores intelectuais são relativos, porque não tive tempo de me formar. Sempre tive que trabalhar e, como consequência, sou um improvisado ou adventício na literatura. Esta improvisação é a que faz tão interessante a figura de todos os ambiciosos que, de uma forma ou outra, têm a necessidade instintiva de afirmar o seu eu.
(ARLT, 1926, s. n.)⁷

Essa postura independente ocorreu desde cedo em sua vida. Um exemplo é o fato de ser autodidata e um grande leitor de traduções. O incentivo pela leitura e estudos veio de sua mãe.

Arlt é estimulado por sua mãe em seus estudos, mas, ao mesmo tempo ela o incentiva a trabalhar desde muito novo para ajudar a sustentar os gastos básicos de sua casa. O faz durante períodos curtos, em um bicicletário de seu bairro, Flores; logo quando seu pai se ausenta de sua casa, se emprega como vendedor de papel de envolver e deve atender aos seus clientes em diversos comércios da zona.
(BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES, s. d., s. n.)⁸

A partir deste trecho pode-se compreender como a vida do autor não foi fácil. Muitas vezes se encontrou em situações nas quais precisava ajudar sua família. Em sua primeira autobiografia (anexo I), Arlt se nomeia como o primeiro escritor argentino a ter recebido por sua literatura ainda tão jovem. Um pioneiro ao fazer literatura para o mercado, ao vender um conto quando tinha oito anos como se observa no texto *Roberto Arlt en sus biografías* (SAÍTTA, s. d.):

Eu sou o primeiro escritor argentino que, aos oito anos de idade, vendeu os contos que escreveu. (ARLT, 1926, p. 20). Certa ou não, a anedota revela uma ligação bem precisa e nada romântica entre literatura e dinheiro: esses cinco pesos ganhos pelo conto funcionam como a fábula de origem de uma literatura pensada para o mercado e legitimada por ele.
(BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES, s. d., s. n., minha tradução)⁹

⁷ Me he hecho solo. Mis valores intelectuales son relativos porque no tuve tiempo para formarme. Tuve siempre que trabajar y en consecuencia soy un improvisado o advenedizo de la literatura. Esta improvisación es la que hace tan interesante la figura de todos los ambiciosos que de una forma u otra tienen la necesidad instintiva de afirmar su yo.

⁸ Arlt es estimulado por su madre en sus estudios pero al mismo tiempo ella lo impulsa a trabajar desde muy chico para ayudar a sustentar los gastos básicos de su casa familiar. Lo hace durante períodos cortos, en una bicicletería de su barrio, Flores; luego cuando su padre se ausenta de su casa, se emplea como vendedor de papel de envolver y debe atender a sus clientes en diversos comercios de la zona.

⁹ Yo soy el primer escritor argentino que a los ocho años de edad ha vendido los cuentos que escribió. Cierto o no, la anécdota revela una muy precisa y nada romántica vinculación entre literatura y dinero: esos cinco pesos ganados con un cuento funcionan como la fábula de origen de una literatura pensada para el mercado y legitimada por él.

Nesse texto, os leitores conhecem como aconteceu a primeira venda do conto para seu vizinho. Na verdade, não se tratou exatamente de uma venda, mas sim de um presente como incentivo. E isso fica claro no final do texto, quando diz:

Naquela época visitava a livraria dos irmãos Pellarano. Ali conheci, entre outros, o senhor Joaquín Costa, distinto vizinho do bairro Flores. O senhor Costa, que conhecia minhas afeições estrambótico, me disse certo dia:

— Se me trouxer um conto te pago por ele.

No próximo domingo fui ver o senhor Joaquim, e com um conto!

[...]

O senhor Joaquim se impressionou de tal forma por meu conto que, emocionado, o tirou de minhas mãos, e prometeu lê-lo depois, me dando cinco pesos.

E esse foi o primeiro dinheiro que ganhei com a literatura.

(ARLT, 1926, p. 20, minha tradução)¹⁰

Acredita-se ser impossível separar o homem Roberto Arlt do escritor. E esta tem sido a opinião de muitos estudiosos. Contudo, essa situação foi criada pelo próprio dramaturgo. No artigo *Roberto Arlt en sus biografías*, de Sylvia Saítta – publicado na revista Iberoamericana em Madrid e disponibilizada na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes –, lê-se:

Tanto as autobiografias como as ficções de autor que Arlt vai escrevendo e reescrevendo ao longo dos anos – às quais poderiam somar-se suas cartas pessoais e as entrevistas – constroem uma figura de autor e contam uma vida que busca apagar os limites entre o autor e as personagens ficcionais.

(BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES, s. d., s. n., minha tradução)¹¹

Um exemplo pode ilustrar melhor a mescla de realidade e ficção sobre os dados de sua vida, que têm conflitos até na data de seu nascimento, como mostrado nos textos abaixo:

Me chamo Roberto Godofredo Christophersen Arlt e nasci na noite de 26 de abril de 1900, sob a conjunção dos planetas Mercúrio e Saturno.

(ARLT, 1926: 20)

Me chamo Roberto Christophersen Arlt e nasci em uma noite do ano 1900, sob a conjunção dos planetas Saturno e Mercúrio.

¹⁰ En aquella época visitaba la librería de los hermanos Pellarano. Allí conocí, entre otros, a don Joaquín Costa, distinguido vecino de Flores. El señor Costa, que conocía mis aficiones estrambóticas, me dijo cierto día:

-Si traes un cuento lo pago.

Al siguiente domingo fui a verlo a don Joaquín, ¡y con un cuento! [...]A don Joaquín lo impresionó de tal forma mi cuento que, emocionado, me lo arrebató de las manos, y prometiéndome leerlo después me regaló cinco pesos. Y ése fué el primer dinero que gané con la literatura.

¹¹ Tanto las autobiografías como las ficciones de autor que Arlt va escribiendo y reescribiendo a lo largo de los años -a las que podrían sumarse sus cartas personales y las entrevistas- construyen una figura de autor y cuentan una vida que busca borrar los límites entre el autor y los personajes ficcionales.

(ARLT, 1927:9)

Nasci dia 7 de abril de 1900.
(ARLT, 1929a: 48)¹²

No entanto, a data não é única alteração que Arlt apresenta em seus textos; nota-se essa ocorrência com seu próprio nome. Em alguns casos ele se apresenta como Roberto Godofredo Christophersen Arlt, como assinou em seu primeiro texto, *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, em 1920; porém, no livro *El juguete rabioso*, e nos demais, assinou como Roberto Arlt. Um fato interessante foi o achado de Roberto Alfredo Colimodio Galloso (2011), da certidão de batismo do escritor, onde constava o nome Roberto Emilio Gofredo, em que o investigador genealógico considera Gofredo uma errata de Godofredo. Informação disponibilizada pela revista Clarín, assim como uma imagem da certidão (Anexo 2 – certidão na íntegra) que mostro abaixo:

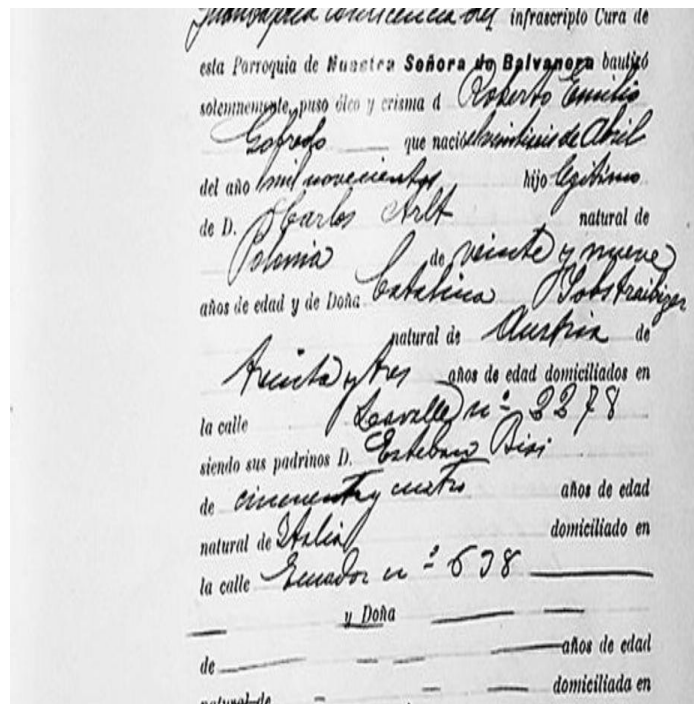


Figura 3 – Certidão de batismo.

¹² Me llamo Roberto Godofredo Christophersen Arlt y he nacido en la noche del 26 de abril de 1900, bajo la conjunción de los planetas Mercurio y Saturno.

Me llamo Roberto Christophersen Arlt y nací en una noche del año 1900, bajo la conjunción de los planetas Saturno y Mercurio.

He nacido el 7 de abril de 1900.

O menino-homem por trás do escritor carrega sua história numa linha tênue entre seus dados biográficos e seus personagens. Posicionamento recorrente de críticos do autor na época em que escrevia. Entretanto, não creio que a intenção de Arlt fosse recriar sua vida através das personagens, pois normalmente se constrói baseado em fatos conhecidos, por isso, adquire certo tom de “autobiografia”.

A associação constante entre a vida e a obra do autor ocorre devido a semelhança entre as personagens e sua vida pessoal, levando os críticos a nomear como "personagem-escritor", por exemplo, no que refere a invenção. Roberto Arlt patenteou seu invento – meias femininas – que não rasgam, assim como a personagem Silvio Astier, que inventa um sinalizador automático de estrelas cadentes, Remo Erdosain, no livro *Los siete locos*, inventa uma rosa de cobre, entre outros.

Os escritores acabam por mencionar o conhecido ou vivido, não necessariamente buscando uma relação entre sua vida e sua obra. Contudo, de acordo com Omar Borré, Arlt conta momentos de sua infância através de suas personagens, como na cena da infância de Erdosain:

Sim... minha vida tem sido horripantemente ofendida... humilhada. Acredite, capitão. Não seja impaciente. Eu vou te contar algo. Quem começou este feroz trabalho de humilhação foi meu pai. Quando eu tinha dez anos e havia cometido algum erro, me dizia: "Amanhã vou te bater". Sempre era assim, amanhã... Se dão conta? Amanhã... (ARLT, 1929, p. 59, minha tradução)¹³

Relato similar ao mencionado por Borré, retirado do artigo de Sylvia Sáitta, ao dizer: “Amanhã às oito vou te castigar — o dizia Karl ao seu filho. Roberto estava condenado para o dia seguinte às oito da manhã”. (BORRÉ, 2000, p. 19, minha tradução)¹⁴

A necessidade de empregos surgiu em 1915 quando começou a trabalhar como ajudante numa livraria da rua Lavalle nº 900, onde conheceu Astier de Villate, responsável por lhe passar sua paixão pelas ciências ocultas, fato que depois se tornou material para sua literatura. No ano seguinte, 1916, devido aos problemas financeiros de sua família, ingressou na Escuela de Mecánica de la Armada.

¹³ : Sí... mi vida ha sido horripantemente ofendida... humillada. Créalo, capitán. No se impaciente. Le voy a contar algo. Quien comenzó este feroz trabajo de humillación fue mi padre. Cuando yo tenía diez años y había cometido alguna falta, me decía: <<Mañana te pegaré>>. Siempre era así, mañana... ¿Se dan cuenta?, mañana...

¹⁴ Mañana a las ocho te voy a castigarle decía Karl a su hijo. Roberto estaba condenado para el día siguiente a las ocho de la mañana.

Com seu pai, o alemão Karl Arlt, Roberto teve graves conflitos. A mãe, Ekatherine Lostraibitzer, a quem Roberto chamava "Vecha" – e que ia sobreviver –, havia nascido em algum lugar da fronteira entre Áustria e Itália. "Vecha" falava um castelhano contaminado pelo italiano e o alemão. Em uma carta de 1940, escrevia ao filho: "Meu querido Roberto: Não me sinto nada bem e quero te dizer uma coisa antes de morrer. Te rogo para o bem de tua alma, para tua salvação, busque um frei ou um padre e se confesse e comungue... Diga a Carmen (sic) que seja boa e que eu perdoe suas cartas ofensivas. Roberto, não jogue fora esta carta e pense que no que te digo está a salvação, lembre-se com o que te disse Lila antes de morrer... Roberto, temos que voltar a nos ver, porque Lila está no céu com os anjos". (LA NACIÓN, 1999, s. n., minha tradução)¹⁵

Depois de diversos conflitos causados pelo forte temperamento de seu pai, Arlt saiu de casa ainda jovem. Em outras fontes, como no texto *Apunte biobibliográfico*, no site da Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes, coleta-se mais informações sobre sua vida em relação aos problemas com o pai:

Arlt em sua adolescência não se dava bem com seu pai, que é muito violento e o submete a severos castigos corporais. Em um momento a situação chega a ser muito tensa e o pai o expulsa de sua casa. É por isso que durante esses anos Arlt faz diversos trabalhos para poder sobreviver... (SAÍTTA, 2000, p. 20, minha tradução)¹⁶

Lê-se na sequência o que foi publicado no livro *Nuevas Aguafuertes*:

Como conheci um centro de estudos de ocultismo? Eu me lembro. Entre os múltiplos momentos críticos que passei, o mais amargo foi me encontrar aos 16 anos sem casa. Havia me motivado para tal aventura sob a influência literária de Baudelaire, Verlaine, Carrere e Murger. (ARLT, 1975, p. 106)¹⁷

A partir desse momento, precisou se arriscar em diversos trabalhos, como pintor, ajudante numa livraria, até se tornar jornalista, em 1916, profissão que se tornou seu sustento.

¹⁵ Con su padre, el alemán Karl Arlt, Roberto tuvo graves conflictos. La madre, Ekatherine Lostraibitzer, a la que Roberto llamaba "Vecha" – y que iba a sobrevivirlo –, había nacido en algún lugar de la frontera entre Austria e Italia. "Vecha" hablaba un castellano contaminado por el italiano y el alemán. En una carta de 1940, le escribía al hijo: "Mi querido Roberto: No me siento nada bien y quiero decirte una cosa antes de morir. Te ruego para el bien de tu alma, para tu salvación, búscate un fraile o un cura y confesáte y comulgá... A la Carmen desile (sic) que sea buena y que yo le perdono sus cartas ofensivas. Roberto, no tires esta carta y pensá que en lo que te digo está la salvación, acordáte lo que te dijo Lila antes de morir... Roberto, tenemos que volvernos a ver pues Lila está en el Cielo con los Santos".

¹⁶ Arlt en su adolescencia se lleva mal con su padre, que es muy violento y lo somete a severos castigos corporales. En un momento la situación llega a ser demasiado tensa y el padre lo echa de su casa. Es por eso que durante esos años Arlt efectúa diversos trabajos para poder subsistir...

¹⁷ ¿Cómo he conocido un centro de estudios de ocultismo? Lo recuerdo. Entre los múltiples momentos críticos que he pasado, el más amargo fue encontrarme a los 16 años sin hogar. Había motivado tal aventura la influencia literaria de Baudelaire y Verlaine, Carrere y Murger.

Apesar dessas ocupações laborais, o adolescente Arlt conhece as livrarias de seu bairro. Frequentava as dos irmãos Juan Antonio e Carlos Pellerano, a chamada *La Linterna*, de Ángel Luppó, e a de Ángel José Pariente, localizadas todas na rua Rivadavia. Compra, vende e aluga nessas livrarias os livros que escolhe ler, o apaixonam os folhetins, mas também os manuais técnicos, de divulgação científica e os livros de ciências ocultas. É um assíduo concorrente de uma Biblioteca Anarquista, no Centro Cultural Florencio Sánchez, e assiste a uma tertúlia literária do bairro que se realiza na livraria de Pariente. Em outra tertúlia, que realiza *La Idea*, o apresentam a Conrado Nalé Roxlo, por volta de 1916, que será seu amigo intelectual durante muitos anos. Com ele, compartilhará leituras e certa paixão por Baudelaire nessa época.

(BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES, s. d., s. n., minha tradução)¹⁸

Em 1917, Arlt busca outros trabalhos como aprendiz numa carvoaria, mecânico, trabalhou numa vidraçaria e no porto, entre outros. Durante esta fase, em seu tempo livre, visitava a biblioteca pública localizada na rua Terro, no número 500. Nesse período, também conhece Conrado Nalé Roxlo, em um dos encontros literários organizados pelo jornal *La idea*, do bairro Flores, dirigido pelo poeta Félix Visillac.



Figura 4 – Roberto Arlt com Conrado Nalé Roxlo (1920).

¹⁸ Pese a esas ocupaciones laborales, el adolescente Arlt conoce las librerías de su barrio. Frecuenta las de los hermanos Juan Antonio y Carlos Pellerano, la llamada «La Linterna» de Ángel Luppó y la de Ángel José Pariente, situadas todas en la calle Rivadavia. Compra, vende y alquila en esas librerías los libros que elige leer, le apasionan los folletines, pero también los manuales técnicos, de divulgación científica y los libros de ciencias ocultas. Es un asiduo concurrente a una Biblioteca Anarquista, al Centro Cultural Florencio Sánchez y asiste a una tertulia literaria barrial que se realiza en la librería de Pariente. En otra tertulia, que publica *La Idea*, le presentan hacia 1916 a Conrado Nalé Roxlo, quien será su amigo intelectual durante muchos años. Con él compartirá lecturas y cierta pasión por Baudelaire en esa época.

Quando se menciona sobre sua profissão como jornalista é impossível não perceber sua diversificada maneira de agir. Durante sua carreira nesse trabalho, participou de jornais e revistas de ultradireita e até de extrema esquerda.

Nesse ano também foi o seu começo no mundo literário, pelo menos no que se refere à publicação. Em 1916, o conto *Jehová* foi publicado pela *Revista Popular*, dirigida por José de Soiza Reilly, no número 26. O conto possui um tema bíblico relacionado ao momento em que Deus criou o homem. Entretanto, não se pode ter uma ideia geral sobre o conto, pois, apenas se conhece o trecho publicado postumamente, em 1969, no livro *Cronicón de sí mismo*, parte da coletânea *Aguafuertes porteñas*, impresso pela editora Edicom.

Debaixo dos arcos de estrelas que coroavam as cariátides ciclópicas marmóreas, modeladas nas incandescências solares por gênios subterrâneos, Jeová meditava o resplendor de luminosíssimos astrágalos, que derramavam sobre Ele chuvas de pérolas trêmulas, como os cintos quebrados de constelações desorbitadas. (...) Jeová permanecia de pé olhando fixamente os abismos caóticos com suas vastas pupilas que por vezes pousavam sobre o círculo alado de potestades e querubins que em uma roda luminosa zodiacal gravitavam em torno dos arcos astrais colossais (...) Desceu pelas enormes escadas de safira que conduziam ao dintel da perplexidade azul, e ali no último degrau se deteve contemplando um instante infinito, (...) onde como fabulosas luminárias de prata eram as vertiginosas esferas, que desabavam serenas nas órbitas oblíquas.

Então Jeová exclamou com a voz trovejante: (...) Universos, os detive para dizer-lhes que vou criar o Homem.

(ARLT, 1969, s. n.)¹⁹

Por volta deste período, colabora com o jornal *La Estrella*, de Félix Porpato. Alguns anos mais tarde, em 1921, presta serviço militar no 13o Regimento 1922 de Infantaria, em Córdoba, onde exerceu o ofício de jornalista no periódico de ultradireita *Patria*, publicado pela Liga Patriótica Argentina. Infelizmente, não foi possível localizar nenhum dos seus artigos publicados naquele jornal. Sobre seu casamento com a primeira esposa, é interessante saber como o relacionamento surgiu:

¹⁹ Bajo los arcos de estrellas que coronaban a marmóreas cariátides ciclópeas, modeladas en las incandescencias solares por genios subterráneos, Jehová meditaba al resplandor de luminosísimos astrágalos, que derramaban sobre Él cataratas de perlas temblantes, cual los rotos cintillos de constelaciones desorbitadas. (...) Jehová permanecía de pie mirando fijamente los abismos caóticos con sus vastas pupilas que a instantes se posaban sobre el alado círculo de potestades y querubines que en luminosa rueda zodiacal gravitaban en torno de los colosales arcos astrales (...) Descendió por las enormes gradinatadas de zafiro que conducían al dintel de la perplejidad azul, y allí en el último peldaño se detuvo contemplando un instante al infinito, (...) donde como fabulosos lampanarios de argento eran las vertiginosas esferas, que se desplomaban serenas en las órbitas oblicuas. Entonces Jehová exclamó con tonante voz: (...) Universos, os he detenido para deciros que voy a crear al Hombre.

No intervalo de uma sessão de cinema na província de Córdoba conheceu a Carmen, em 1920, quando Arlt deixou Buenos Aires para cumprir com o serviço militar. Ela pertencia a uma família abastada da Itália, era magra, loira, e ia à missa todos os domingos. Era uma candidata irrecusável, Arlt estava fascinado por ela, e com os 25 mil pesos que a família o daria quando fossem marido e mulher. Depois de dois anos de noivado se casaram, e no ano seguinte nasceu Mirta. (COSENZA, 2009, s. n)²⁰

No ano seguinte, Roberto Arlt se casa com Carmen Antinucci, ainda em Córdoba. Deste matrimônio nasceu sua filha Mirta Electra Arlt, no dia vinte e cinco de janeiro de 1923, em Cosquín. Sobre sua família encontrei na Biblioteca Virtual de Cervantes na página dedicada ao autor encontra-se álbuns, entre eles, fotos de sua família:



Figura 5 – Roberto Arlt em Cosquín (Córdoba) com sua primeira esposa Carmen Antinucci, sua irmã Lila e sua filha Mirta Electra.

Arlt deixa Córdoba com sua família em 1924, regressando a Buenos Aires, onde moram na Canalejas, 2137, no bairro Flores, enquanto construíam uma casa própria no bairro Villa Devoto, local para o qual depois se mudaram.

Durante esse ano, começa a publicar nas revistas *Extrema Izquierda*, *Izquierda* e no jornal *Última hora*. A revista *Extrema Izquierda* foi criada em agosto desse mesmo ano como seguimento da revista *Dínamo*. Saem três números de agosto a novembro desse ano.

²⁰ A Carmen la conoció en el entreacto de una función de cine en la provincia de Córdoba, en 1920, cuando Arlt dejó Buenos Aires para cumplir con el servicio militar. Ella pertenecía a una familia acomodada de Italia, era delgada, rubia, e iba a misa todos los domingos. Era una candidata imposible de rechazar, Arlt estaba fascinado con ella, y con los 25 mil pesos que la familia les entregaría cuando fueran marido y mujer. Después de dos años de noviazgo se casaron, y al año siguiente nació Mirta.

A revista *Izquierda*, vinculada ao partido Socialista e dirigida por Castelnuevo, teve quatro números, publicados entre novembro de 1927 e abril de 1928. Entre os colaboradores, encontra-se Leónidas Barletta, fundador de teatro independente. Em 1934, a revista ressurgiu com o nome revista *Izquierda. Crítica y Acción Socialista*, e até o fechamento, em dezembro, de 1935 a revista publicou nove números.

No jornal *Última hora*, fundado por Adolfo Rodfok em Buenos Aires, Roberto Arlt participou por pouco tempo. Posteriormente, em 1925, publicou na revista Pulso dois capítulos de seu livro *La vida puerca*, romance depois lançado com o título de *El juguete rabioso*, sugestão do escritor Ricardo Güiraldes.

O destaque de Arlt como autor foi no ano de 1926, marcado por seu primeiro romance *El juguete rabioso*, publicado pela Editorial Latina. O livro é dividido em quatro partes e narra a história de Silvio Astier. A personagem deseja fugir da miséria e humilhação decorrentes de sua condição social. O enredo gira em torno de um anti-herói que decide ter uma vida melhor.

Nesse mesmo ano, escreveu para a revista Don Goyo e iniciou a publicação de contos em Mundo Argentino. Além disso, durante esse período, participou da revista Última Hora e colaborou com as revistas *Claridad* e *El Hogar*. A revista *Claridad*, conhecida primeiramente pelo nome Cooperativa Editorial Claridad, foi fundada no dia 30 de janeiro de 1922, por Antonio Zamora, em Buenos Aires. O ideário político crítico de esquerda do grupo buscava a diversidade de posturas, a defesa da mudança política e social.

O trabalho de Arlt como cronista teve início em 1927 no jornal *Crítica*, dirigido por Natalio Botana, que teve grande importância para o jornalismo nas décadas de 1920 e 1930, por seu caráter revolucionário, ao mesclar a linguagem popular com a linguagem jornalística. O jornal fechou no ano de 62. A função de Arlt era escrever crônicas policiais. No entanto, seu destaque no jornalismo começou em 1928 quando, se tornou um dos primeiros redatores do jornal *El Mundo*, publicado pelo Editorial Haynes, que circulou entre 14 de maio de 1928 e meados de 1967, no qual Roberto Arlt trabalhou até sua morte.



Figura 6 – Editorial Haynes e jornal *El Mundo*.

A editora Haynes inaugurou no dia 29 de dezembro de 1923 com o edifício localizado na Rua Rio de Janeiro, no bairro Almagro, na esquina da rua Rio de Janeiro e Bogotá. O prédio que se tornou a sede do jornal *El Mundo*, no qual funcionava o jornal e as revistas publicados pela editora. Sobre o jornal em si, tinha a edição matutina e inaugurou no dia 14 de maio de 1928. Na figura acima mostro a construção que foi demolida após o fim da editora em 1971.



Figura 7– Uma edição do jornal *El Mundo*.

Com o intuito de ilustrar, mostro a imagem de uma das edições antigas do jornal *El Mundo*, no qual o jornalista publicou textos e contos, em sua coluna mais conhecida, intitulada *Aguafuertes porteñas*, assumida no dia 14 de agosto. Sua coluna consistia em crônicas nas quais comentava assuntos sociais. Segue uma de suas crônicas publicadas no jornal, que depois foi transformado em livro:

DISCURSO QUE TERIA ÊXITO

Eis aqui o texto do discurso: “Senhores”:

“Aspiro a ser deputado, porque aspiro a roubar a rodo e “me acomodar” melhor.”

“Minha finalidade não é salvar o país da ruína em que o afundaram as administrações anteriores dos companheiros sem-vergonhas; não, senhores; não é esse meu propósito elementar, e sim, íntima e ardorosamente, desejo contribuir com o trabalho de saque com que se esvaziaram os cofres do Estado, aspiração nobre que, vocês têm de compreender, é a mais intensa e efetiva que guarda o coração de todo homem que se apresenta como candidato a deputado.”

“Roubar não é fácil, senhores. Para roubar necessita-se de determinadas condições que meus rivais não têm. Em primeiro lugar, necessita-se ser um cínico perfeito, e eu o sou, não duvidem, senhores. Em segundo lugar, necessita-se ser um traidor, e eu também o sou, senhores. Saber se vender oportunamente, não desavergonhadamente, e sim, “evolutivamente”. Permito-me o luxo de inventar o termo que será um substitutivo de traição, necessário acima de tudo nestes tempos em que vender o país ao melhor concorrente é um trabalho árduo e ingrato, porque tenho entendido, cavalheiros, que nossa posição, quero dizer, a posição do país não encontra um concorrente nem pelo preço de banana no atual momento histórico e transcendental. E acreditem-me, senhores, prefiro ser honrado. Abarquem a magnitude de meu sacrifício e perceberão que sou um perfeito candidato a deputado.”

(ARLT, 1929, p. 205, minha tradução)²¹

Durante a pesquisa, localizei a imagem de um exemplar publicado de um texto escrito por Roberto Arlt no jornal *El Mundo*, que pode ser conferido abaixo:

²¹ DISCURSO QUE TENDRIA EXITO

He aquí el texto del discurso: "Señores: "Aspiro a ser diputado, porque aspiro a robar en grande y a 'acodomarme' mejor. "Mi finalidad no es salvar al país de la ruina en la que lo han hundido las anteriores administraciones de compinches sinverguenzas; no, señores, no es ese mi elemental propósito, sino que, íntima y ardorosamente, deseo contribuir al trabajo de saqueo con que se vacían las arcas del Estado, aspiración noble que ustedes tienen que comprender es la más intensa y efectiva que guarda el corazón de todo hombre que se presenta a candidato a diputado. "Robar no es fácil, señores. Para robar se necesitan determinadas condiciones que creo no tienen mis rivales. Ante todo, se necesita ser un cínico perfecto, y yo lo soy, no lo duden, señores. En segundo término, se necesita ser un traidor, y yo también lo soy, señores. Saber venderse oportunamente, no desvergonzadamente, sino "evolutivamente". Me permito el lujo de inventar el término que será un sustitutivo de traición, sobre todo necesario en estos tiempos en que vender el país al mejor postor es un trabajo arduo e ímprobo, porque tengo entendido, caballeros, que nuestra posición, es decir, la posición del país no encuentra postor ni por un plato de lentejas en el actual momento histórico y transcendental. Y créanme, señores, yo seré honrado. Abarquen la magnitud de mi sacrificio y se darán cuenta de que soy un perfecto candidato a diputado.



Figura 8 – Texto de Arlt no jornal El Mundo.

Ainda em 1928, Roberto Arlt publicou seu conto “Esther Primavera”, no jornal *La Nación*, e um fragmento de seu romance mais conhecido, *Los siete locos*, publicado na revista *Pulso*. No ano seguinte, é lançado seu segundo livro *Los siete locos*, também publicado pelo Editorial Latina. *Los siete locos* foi publicado apenas três anos depois do primeiro livro.

Em 1930, fez sua primeira viagem como jornalista-escritor, com destino ao Uruguai, como correspondente do jornal *El Mundo*, viagem que durou um mês. Nesse período escreveu as crônicas intituladas *Informaciones de viaje* e *Aguafuertes Uruguayas*, sendo que as *Aguafuertes Uruguayas* possuem uma seleção publicada na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. A seguir um de seus textos, publicado originalmente na revista *Don Goyo*, no dia quatorze de março de 1930:

Já longe

Oh! Querido papel branco! Querida máquina de escrever! Eu que sempre tinha bronca de ter que te preencher, folha branca, agora te agarro como minha salvação. És o único meio pelo qual posso me comunicar com Buenos Aires; és a única intermediária entre os leitores e eu.

Como siento saudades, Buenos Aires! Faz apenas 24 horas que me afastei de teu perímetro e o coração já quer voltar. Se viajar assim é lindo, que viajem os outros! (BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES, s. d., s. n., minha tradução)²²

Trata-se uma crônica de título “Ya lejos”, como mencionada anteriormente, publicada na revista *Don Goyo*, em 14/03/1930. Este texto depois faz parte do livro *Aguafuertes uruguayas* (1996), e está incluso entre os escritos durante a viagem do dramaturgo ao Uruguai. Sua primeira viagem como jornalista-viajante para escrever textos como as suas famosas águas-fortes²³ na coluna do jornal *El mundo*. Entre as obras escritas, durante o período de sua viagem, podem ser conferidas algumas, as quais apresento na tabela abaixo:

Título	Jornal	Data
Hablemos con sinceridad	El Mundo	22 de março de 1930
El tablado de Arlequín	El Mundo	23 de março de 1930
Canciones ‘da tierra	El Mundo	24 de março de 1930
No simpatiza conmigo	El Mundo	25 de março de 1930
Fiaca radiotelefónica	El Mundo	26 de março de 1930
Quería ser mi secretario	El Mundo	27 de março de 1930

Tabela 1: Crônicas de *Aguafuertes Uruguayas*

²² Ya lejos ¡Oh, querido papel blanco! ¡Querida máquina de escribir! Yo que siempre broncaba de tener que llenarte, hoja blanca, ahora te agarro como mi salvación. Sos el único medio por el cual me puedo comunicar con Buenos Aires; sos la única intermediaria entre los lectores y yo.

¡Cómo te extraño, Buenos Aires! Hace apenas 24 horas que me he rajado de tu perímetro y ya el corazón extraña la querencia. Si así es lindo viajar ¡qué viajen los otros!

²³ O termo “água-forte” se refere a uma técnica de gravura, assim como, uma substância que é capaz de corroer metal. Na literatura, pode ser associado a uma escrita ‘ácida’ repleta de negativismo e (re)descobrir o que antes estava escondido.

Posteriormente, essas crônicas foram reunidas no livro intitulado *Aguafuertes uruguayas*. Ao longo deste período, o autor brindou seus leitores com textos enviados como *Aguafuertes uruguayas*, *Notas de a borda* e *Notas de viaje*. Os textos foram publicados entre março e maio de 1930.

Nessa viagem, depois segue para o Brasil, onde passa dois meses, período no qual escreve crônicas falando de sua experiência no país. Uma das crônicas foi depois publicada no livro *Nuevas aguafuertes*:

PARA QUÊ?

Pode você me dizer, querido senhor, para que serve este maldito progresso? Seja sincero. Para que serve este progresso ao senhor, à sua mulher e aos seus filhos? Para que serve à sociedade? O telefone o faz mais feliz, um avião de quinhentos cavalos mais moral, uma locomotiva elétrica mais perfeita, um subterrâneo mais humano? Se os objetos nomeados não dão ao senhor saúde, perfeição interior, todo esse progresso não vale nada, me entende? Os antigos acreditavam que a ciência podia fazer feliz ao homem. Que curioso! Nós temos, com a ciência em nossas mãos, que admitir o seguinte: o que faz feliz ao homem é a ignorância. O resto, é a música celestial...

(ARLT, 1975, p. 13, minha tradução)²⁴

A produção de crônicas durante as viagens, começou antes de sua partida como enviado especial do jornal *El mundo*. As crônicas “Con un pie en el estribo”, no dia 08/03/1930; “Frente al viaje”, em 09/03/1930; “Y me voy el martes”, datada de 11/03/1930 e “Ya estamos a bordo”, de 13/03/1930, foram escritas anteriormente à chegada ao Brasil, quando passou por Montevideu, durante o período de 15/03/1930 até 27/03/1930. Entretanto, os textos se encontram junto as águas-fortes cariocas escritos entre 2 de abril e 29 de maio de 1930. Segue abaixo um trecho da crônica publicada em 2 de abril de 1930, intitulada “Ya estamos en Río de Janeiro” que diz:

– Veja a terra brasileira – falou o médico que foi meu companheiro a bordo. E olhei. E o único que vi foram, ao longe, umas sombras azuladas, altas, que pareciam nuvens. E, enjoado, voltei para o meu camarote.

Duas horas depois

No meio de um mar escuro e de cor violeta,

(ARLT, 2013, p. 8)²⁵

²⁴ ¿PARA QUÊ? Puede usted decirme, querido señor, ¿para qué sirve este maldito progreso? Sea sincero. ¿Para qué le sirve este progreso a usted, a su mujer y a sus hijos? ¿Para qué le sirve a la sociedad? ¿El teléfono lo hace más feliz, un aeroplano de quinientos caballos más moral, una locomotora eléctrica más perfecta, un subterrâneo más humano? Si los objetos nombrados no le dan a usted salud, perfección interior, todo ese progreso no vale un pito, ¿me entiende? Los antiguos creían que la ciencia podía hacer feliz al hombre. ¡Qué curioso! Nosotros tenemos, con la ciencia en nuestras manos, que admitir lo siguiente: lo que hace feliz al hombre es la ignorancia. El resto, es música celestial...

Nesse ano, publica uma nova edição, a segunda, de seu romance *Los siete locos*, pelo editorial *Claridad*. No dia oito de maio desse ano, recebe o *Tercer Premio Municipal* pelo livro, no Concurso de Literatura de Buenos Aires, enquanto ainda estava no Rio de Janeiro como correspondente do jornal *El Mundo*.

Los siete locos é um romance naturalista dividida em três capítulos. Com a obra, Arlt inaugura o romance urbano e moderno do século XX na Argentina. O livro serve como um mecanismo de renovação da literatura, antes voltada para a paisagem rural e o homem do campo. No romance, percebe-se uma nova estratégia discursiva e ficcional, que incorpora a literatura argentina e uma maneira diferente de contar a história do país. Encontra-se no texto uma crítica social da época e a discussão da língua que vivia um momento difícil, com a grande quantidade de imigrantes em Buenos Aires. No romance, percebe-se o uso de expressões idiomáticas e do lunfardo, gíria utilizada em Buenos Aires, sobre a qual abordo posteriormente.

Às vezes nesta cela entravam músicos ambulantes, frequentemente um bandoneón e uma guitarra.

Afinavam os instrumentos e um silêncio de expectativa encolhia cada fera em seu canto, enquanto uma tristeza movia seu fluxo de ondas invisíveis nessa atmosfera de aquário.

O tango carcerário surgia lamentoso das caixas, e então os miseráveis compassavam inconscientemente seus rancores e suas desventuras. O silêncio parecia um monstro de muitas mãos que levantara uma cúpula de sons sobre as cabeças derrubadas nos mármore. Em que pensavam talvez? E essa cúpula terrível e alta adentrava todos os peitos, multiplicavam a longitude da guitarra e do bandoneón, divinizando o sofrimento da prostituta e o horrível tédio do cárcere que pica o coração quando se pensa nos amigos que estão fora jogando por dinheiro até a vida.

Então nas almas mais latrinosas, embaixo das caras mais porcas, estalava um tremor ignorado, logo tudo passava e não havia mão que se estendesse para deixar cair uma moeda no chapéu dos músicos.

(ARLT, 1929, p. 168-169, minha tradução)²⁶

²⁵ Vea la tierra brasileña – me dijo el médico que había sido mi compañero a bordo. Y miré. Y lo único que vi fueron, a lo lejos, unas sombras azuladas, altas, que parecían nubes. Y, mareado, volví a meterme en mi camarote.

²⁶ A veces a esta leonera entraban músicos ambulantes, frecuentemente un bandoneón y una guitarra. Afinaban los instrumentos y un silencio de expectativa acurrucaba a cada fiera en su rincón, mientras que una tristeza movía su oleaje invisible en esa atmósfera de acuario.

El tango carcelario surgía plañidero de las cajas, y entonces los miserables acompasaban inconscientemente sus rancores y sus desdichas. El silencio parecía un monstruo de muchas manos que levantara una cúpula de sonidos sobre las cabezas derribadas en los mármoles. ¡Quizás en lo que pensaban! Y esa cúpula terrible y alta adentrada en todos los pechos multiplicaba el largor de la guitarra y del bandoneón, divinizando el sufrimiento de la puta y el horrible aburrimiento de la cárcel que pincha el corazón cuando se piensa en los amigos que están afuera ‘escolazándose’ hasta la vida.

Um traço importante na obra de Roberto Arlt é a sua busca por retratar a linguagem portenha, ao mesmo tempo que propõe ao texto um ar de espontaneidade da fala argentina – elaborando uma aparência coloquial ao texto – conservando o estilo do começo do século XX. Não há um registro para a data de escrita da peça, supõe-se que tenha sido entre 1920 a 1930. Nesse momento, os grupos Boedo e Florida, grupos em que Arlt faz participações. Inclusive, ressalto que a característica de retratar a fala portenha oral – ou seja, da rua – em que são marcados nos diálogos, e *La isla desierta*, é um exemplo rico disso.

Em 1931, publica a segunda parte desse romance com o título de *Los lanzallamas*. O livro é composto por quatro capítulos, fora o prólogo e o epílogo. No prólogo, os leitores têm a possibilidade de ler as palavras do autor que inicia seu texto dizendo: “Con “Los lanzallamas” finaliza la novela de “Los siete locos”.” Para saberem que se trata de uma continuação. No início do primeiro capítulo, o autor situa uma única vez o dia da ação:

TARDE E NOITE DE SEXTA-FEIRA
O HOMEM NEUTRO
O Astrólogo olhou se afastar o Erdosain, esperou que este virasse a esquina, e entrou na quinta murmurando:
— Sim..., mas Lenin sabia aonde ia.
Involuntariamente se deteve diante da mancha verde do limoeiro em flor. Brancas nuvens, triangulares, recortavam perpendicularmente o azul do céu. Um redemoinho de insetos negros se arqueou junto à enredadeira do quiosque.
(ARLT, 1931, p. 13, minha tradução)²⁷

A continuação da narrativa segue com as mesmas personagens, apenas com a adição da família Espila. Neste livro, o plano de modificar a sociedade continua, e o enredo prossegue depois de Erdosain ser enganado. Apesar do livro *Los lanzallamas* ser a continuação de *Los siete locos*, o leitor não precisa ter lido o primeiro para entender o enredo, pois narra outra aventura das mesmas personagens.

Entonces en las almas más letrinosas, bajo las jetas más puercas, estallaba un temblor ignorado; luego todo pasaba y no había mano que se extendiera para dejar caer una moneda en la gorra de los músicos.

²⁷ TARDE Y NOCHE DEL DÍA VIERNES EL HOMBRE NEUTRO

El Astrólogo miró alejarse a Erdosain, esperó que éste doblara en la esquina, y entró a la quinta murmurando:

—Sí... pero Lenin sabía adónde iba.

Involuntariamente se detuvo frente a la mancha verde del limonero en flor. Blancas nubes triangulares recortaban la perpendicular azul del cielo. Un remolino de insectos negros se combaba junto a la enredadera de la glorieta.

Em 1931, surge seu último romance, *El amor brujo*. No ano seguinte, o autor começou a se interessar por teatro, quando um fragmento do livro *Los siete locos*, foi representado na peça *El humillado*, no *Teatro del Pueblo*.

Em 1931, Leónidas Barletta funda o Teatro del Pueblo e convoca a vários escritores da época a participar no projeto. Entre os convocados estão ademais de Roberto Arlt, Álvaro Yunque, Nicolás Olivari e Ezequiel Martínez Estrada. Arlt prepara então a adaptação teatral de *El humillado*, um fragmento de *Los siete locos*. Um ano depois, no dia 3 de março, estreia no Teatro del Pueblo, que funciona na rua Corrientes 465, esta adaptação será a primeira obra de teatro de Roberto Arlt. (BIBLIOTECA MIGUEL DE CERVANTES, s. d., s. n., minha tradução)²⁸

Discutir sobre o teatro de Roberto Arlt é falar sobre o Teatro del Pueblo. E comentar um pouco de informações sobre essa companhia teatral foi retirada do site *Teatro del Pueblo*:

O *Teatro del Pueblo* é um dos primeiros teatros independentes da Argentina e América latina. Nasce no final de novembro de 1930, em um contexto socio-cultural onde a crítica ao teatro comercial se evidenciava mediante a propagação de grupos de teatro independente. Mas nem todos esses grupos tiveram a eficácia e a constância em sua luta como a do *Teatro del Pueblo*. Sem dúvida, Leónidas Barletta – o promotor do grupo – teve muito a ver com este fato. (TEATRO DEL PUEBLO, s. d., s. n., minha tradução)²⁹

Na citação abaixo é possível conhecer sobre a data oficial da inauguração do grupo e a sua intenção:

A partir de 1931 – precisamente do dia 20 de março, que é a data da ata oficial de fundação –, Barletta se torna o diretor do Teatro del Pueblo, e até a sua morte, alterna sua atividade teatral com seu trabalho como jornalista. O Teatro del Pueblo surge com a finalidade de "realizar experiências de teatro moderno para salvar a envelhecida arte teatral e levar às massas a arte geral, com o objetivo de promover a salvação espiritual de nosso povo". (TEATRO DEL PUEBLO, s. d., s. n., minha tradução)³⁰

²⁸ En 1931 Leónidas Barletta funda el Teatro del Pueblo y convoca a varios escritores de la época a participar en el proyecto. Entre los convocados están además de Roberto Arlt, Álvaro Yunque, Nicolás Olivari y Ezequiel Martínez Estrada. Arlt prepara entonces la adaptación teatral de *El humillado*, un fragmento de *Los siete locos*. Un año después, el 3 de marzo, se estrena en el Teatro del Pueblo, que funciona en la calle Corrientes 465, esta adaptación será la primera obra de teatro de Roberto Arlt.

²⁹ El Teatro del Pueblo es uno de los primeros teatros independientes de Argentina y América latina. Nace a fines de noviembre de 1930, en un contexto socio-cultural donde la crítica al teatro comercial se evidenciaba mediante la propagación de grupos de teatro independiente. Pero no todos esos grupos tuvieron la eficacia y la constancia en su lucha como la del Teatro del Pueblo. Sin duda Leónidas Barletta -el promotor del grupo- tuvo mucho que ver con este hecho.

³⁰ A partir de 1931 – precisamente el 20 de marzo que es la fecha del acta oficial de fundación –, Barletta se convierte en el director del Teatro del Pueblo y hasta su muerte alterna su actividad teatral con su trabajo como comprometido periodista.

A peça foi uma adaptação de Leónidas de Barletta do capítulo que narra o momento de humilhação de Erdosain, ao descobrir que sua esposa fugirá com outro homem. A partir de então, Arlt se dedicou também à dramaturgia, e sua estreia no mundo teatral foi com a peça *300 millones*.

Ainda assim, permaneceu publicando seus contos, como é o caso de *La luna roja*, na revista *El Hogar*, pela Editora Haynes. A proposta da revista era divulgar a literatura argentina. Abaixo, um trecho do conto *La luna roja*:

Nada o anunciava pela tarde.
 As atividades comerciais ocorriam normalmente na cidade. Ondas humanas formigavam nos pórticos envidraçados dos vastos estabelecimentos comerciais, ou se detinham diante das vitrines que ocupavam ao longo de todas as ruas escuras, salpicadas de cheiros de telas engomadas, flores ou vitualhas.
 Os caixas, atrás de suas guaritas envidraçadas, e os diretores de recursos humanos rígidos nos vértices atapetados dos salões de venda, vigiavam com olho cauteloso a conduta dos seus subordinados.
 Assinaram-se contratos e cancelaram-se empréstimos.
 (ARLT, 2018, p. 88, minha tradução)³¹

Em 1933, publica pelo editorial *Victoria* um livro com sessenta de seus textos da coluna *Aguafuertes porteñas*, que recebeu o título da coluna. No mesmo ano, reúne nove contos e publica o livro *El jorobadito*, pelo editorial Anaconda. Em 1934, publica *Escena de un grotesco*, esboço da peça *Saverio el cruel*, na Gazeta de Buenos Aires. No ano seguinte, 1935, fez uma nova viagem à Espanha, e depois seguiu para Tânger e Marrocos por conta do seu trabalho na coluna *Aguafuertes españolas*, como jornalista do jornal *El Mundo*, quando elaborou os textos do livro que futuramente foi titulado de *Aguafuertes españolas*.

Em 1936, estreia sua peça *Saverio el cruel*, no *Teatro del Pueblo*, sob a direção do Leónidas Barletta, fundador do grupo junto com sua esposa Josefa Goldar – ideia que surgiu após o casamento, dando início ao grupo de teatro, um alicerce da arte popular. Em seu elenco

El Teatro del Pueblo surge con la finalidad de "realizar experiencias de teatro moderno para salvar el envilecido arte teatral y llevar a las masas el arte general, con el objeto de propender a la salvación espiritual de nuestro pueblo".

³¹ Nada lo anunciaba por la tarde.

Las actividades comerciales se desarrollaron normalmente en la ciudad. Olas humanas hormigueaban en los pórticos encristalados de los vastos establecimientos comerciales, o se detenían frente a las vidrieras que ocupaban todo el largo de las calles oscuras, salpicadas de olores a telas engomadas, flores o vituallas.

Los cajeros, tras de sus garitas encristaladas, y los jefes de personal rígidos en los vértices alfombrados de los salones de venta, vigilaban con ojo cauteloso la conducta de sus inferiores.

Se firmaron contratos y se cancelaron empréstitos.

estava José Álvarez e Joseja Goldar. Segue um fragmento da peça postumamente publicada em 1950:

ATO PRIMEIRO

Antecâmara mista de biblioteca e vestíbulo. Em um lado, a escada, em frente a porta interior, ao fundo, janelas.

CENA I

PEDRO, JULIA, SUSANA e JUAN, de idades que oscilam entre 20 e 30 anos. JULIA tece na roda.

SUSANA (se afastando bruscamente do grupo e parando junto à escada) – Então eu me detenho aqui e digo: De onde tirou que sou Susana?

JUAN – Sim, já sei, já sei.

...

SUSANA (voltando à roda) – Já devia estar aqui. PEDRO (consultando o relógio) – Às cinco.

JUAN (olhando seu relógio) – Teu relógio está adiantado sete minutos. (A SUSANA). Bonita farsa a tua!

(BIBLIOTECA MIGUEL DE CERVANTES, s. d., s. n, minha tradução)³²

Sua nova produção, *El fabricante de fantasmas*, foi encenada no dia oito de outubro de 1936, no Teatro Argentino, pela Companhia de Carlos Perelli e Milagros de la Veja, no mesmo ano em que é editado o livro *Aguafuertes españolas*. Nos anos seguintes, duas outras peças de Arlt foram encenadas: *La isla desierta* (1937) e *África* (1938).

Em 1939, publicou contos de temas africanos na revista *El Hogar*. No ano seguinte, escreveu para a revista socialista *Argentina Libre*. Nessa época, passa por muitas situações, como a viagem para o Chile, a morte de sua esposa Carmen e a estreia de sua peça *La fiesta del hiero*.

Tudo começou no sábado dia 20 de maio de 1939, quando saí do trabalho no editorial Haynes, na rua Rio de Janeiro 300, antes do meio dia, para fazer compras. Havia um homem parado na calçada que me abordou. Era Roberto Arlt, com quem havia conversado alguma vez. [...] Elisabeth era a secretária de León Bouché, diretor da revista *El Hogar*, publicada por Haynes, como Mundo Argentino e o jornal *El Mundo*, onde Arlt escrevia desde 1928.

(LA NACIÓN, 1999, s. n., minha tradução)³³

³² ESCENA I

PEDRO, JULIA, SUSANA y JUAN de edades que oscilan entre 20 y 30 años. JULIA teje en la rueda.

SUSANA (separándose bruscamente del grupo y deteniéndose junto a la escalera). – Entonces yo me detengo aquí y digo: ¿De dónde ha sacado usted que yo soy Susana?

JUAN. – Sí, ya sé, ya sé ...

SUSANA (volviendo a la rueda). – Ya debía estar aquí. PEDRO (consultando su reloj). – Las cinco.

JUAN (mirando su reloj). – Tu reloj adelanta siete minutos. (A SUSANA). – ¡Bonita farsa la tuya!

³³ TODO comenzó el sábado 20 de mayo de 1939, cuando salí de mi trabajo en la editorial Haynes, en Río de Janeiro 300, antes del mediodía, para ir de compras. Había un hombre parado en la vereda, me abordó. Era Roberto Arlt, con el que había conversado alguna vez. [...] Elisabeth era la secretaria de León Bouché, director de la revista *El Hogar*, publicada por Haynes, como Mundo Argentino y el diario *El Mundo*, donde Arlt escribía desde 1928.

O primeiro contato entre Roberto Arlt e sua segunda mulher começou próximo à morte de sua primeira esposa, quando não estavam mais juntos. Porém, seu relacionamento se iniciou um pouco depois. Numa entrevista ao jornal *La nación*, em 2005, sob o título *La señora Arlt*, contou um pouco sobre a vida deles e como se conheceram:

Nós dois trabalhávamos na empresa editorial Haynes: eu no primeiro andar como secretária de León Bouché, que era o diretor da revista *El Hogar*, e ele no segundo, no jornal *El Mundo*. Mas como trazia contos para publicar na revista, conversávamos de vez em quando. Em um sábado de 1939 tomou um licor para criar coragem, me abordou na saída do trabalho e me acompanhou até a casa de minha mãe. No dia seguinte fomos passear e me falou que estava apaixonado por mim, que estava separado de sua esposa e que, se não fosse domingo, teria ido na mesma hora falar com seu advogado para pedir o divórcio. Mas pouco tempo depois sua mulher faleceu...

(LA NACIÓN, 2005, s. n., minha tradução)³⁴

Como forma de esclarecer sua postura diante dos relacionamentos aponto que o segundo casamento ocorreu depois do fim do primeiro. A respeito da morte de sua primeira esposa se pode ler um pouco de como ocorreu essa perda: “Em 1940, sua mulher faleceu de tuberculose. Começamos a nos ver, nos casamos e eu estava ao seu lado quando morreu”. (LA NACIÓN, 1999, s. n.)³⁵

Já no ano de 1941, retorna ao Chile, e depois viaja ao Uruguai, onde se casa com Elizabeth Schine.

O segredo do casamento com Elizabeth Schine se mantém quase até a morte de Arlt, porque ela teme conflitos com seu chefe na redação de uma revista. Não é até sua gravidez e o momento no qual, por isso, deixa de trabalhar na redação, que o matrimônio se torna público.

(El legado de Roberto Arlt en el Instituto Ibero-Americano Friedhelm Schmidt-Welle – Gregor Wolff Instituto Ibero-Americano. Berlín, s. d., s. n., minha tradução)³⁶

³⁴Los dos trabajábamos en la empresa editorial Haynes: yo en el primer piso como secretaria de León Bouché, que era el director de la revista *El Hogar*, y él en el segundo, en el diario *El Mundo*. Pero como traía cuentos para publicar en la revista, conversábamos de vez en cuando. Un sábado de 1939 se tomó un vermú para darse coraje, me abordó a la salida del trabajo y me acompañó a la casa de mi madre. Al día siguiente fuimos a pasear y me dijo que estaba enamorado de mí, que estaba separado de su esposa y que, si no hubiese sido domingo, hubiera ido allí mismo a hablar con su abogado para pedir el divorcio. Pero poco después su mujer falleció...

³⁵ En 1940, su mujer falleció de tuberculosis. Comenzamos a vernos, nos casamos y yo estaba a su lado cuando murió. (LA NACIÓN, 1999, s. n.)

³⁶ El secreto del matrimonio con Elizabeth Schine se mantiene casi hasta la muerte de Arlt, porque ella teme conflictos con su jefe en la redacción de una revista. No es hasta su embarazo y el momento en que por eso deja de trabajar en la redacción, que el matrimonio se hace público.



Figura 9 – Nota de falecimento de Roberto Arlt.

Em julho de 1942, viaja a Córdoba para visitar sua mãe e sua filha. Após retornar a Buenos Aires, sofre um ataque cardíaco e vem a falecer no dia vinte e seis de julho desse mesmo ano, não tendo a oportunidade de conhecer seu filho com Elizabeth Schine, batizado, em sua homenagem, como Roberto Arlt.

Ainda ao respeito de sua morte pode-se ler mais sobre o que aconteceu na entrevista *Mil días con Roberto Arlt* no jornal *La nación*, realizada com Elizabeth Schine após sua morte. Abaixo, relato um trecho sobre a morte de Roberto Arlt:

Roberto morreu no domingo, 26 de julho de 1942, em uma pensão da rua Olazábal. No sábado, havia ido ao Círculo de la Prensa, do qual era sócio, para participar de uma assembleia e votar nas novas autoridades. Voltou tarde e comentou comigo que o Círculo havia acrescentado novos serviços médicos de um hospital que, pela quantidade de telefonemas que tinha, disse, devia ser importante: o Anchorena. Eu estava grávida de seis meses e poderia ter meu filho ali. De fato, meu filho nasceu em Anchorena, no dia 19 de outubro, mas o pai já não estava. Meu filho se chama Roberto, e me visita um dia sim, um dia não.
(LA NACIÓN, 1999, s. n., minha tradução)³⁷

³⁷ Roberto murió el domingo 26 de julio de 1942 en una pensión de la calle Olazábal. El sábado había ido al Círculo de la Prensa, del cual era socio, para participar de una asamblea y votar las nuevas autoridades. Regresó tarde y me comentó que el Círculo había agregado nuevos servicios médicos de un sanatorio que, por la cantidad de teléfonos que tenía, dijo, debía de ser importante: el Anchorena. Yo estaba embarazada de seis meses y podría tener a mi hijo allí. Efectivamente, mi hijo nació en el Anchorena, el 19 de octubre, pero el padre ya no estaba. Mi hijo se llama Roberto, y me visita día por medio.

O reconhecimento de Arlt no meio literário durante sua vida mostra uma recepção negativa:

Investigamos que parte dos trabalhos críticos sobre Arlt, especificamente a crítica realizada entre os anos 1920 e 1940, a maior parte publicada em jornais e revistas, sustentam os mesmos argumentos: em vida o escritor foi classificado como um “escritor de péssimo gosto” pela temática que abordava em seus textos, “um escritor que escrevia mal” pela utilização do lunfardo e “um escritor fracassado” pela constante alusão à suposta relação entre sua vida e sua obra. (JORGE, 2014, p.538)

A partir dessa ambientação sobre a vida dele, percebe-se que o escritor se sentia “deslocado”, seja em sua vida pessoal, seja na profissional, tanto por ser filho de imigrantes quanto pela sua vasta e diversificada produção.

Além disso, procuro demonstrar como era vista a imagem do escritor. No ensaio, *Roberto Arlt, um escritor torturado?*, escrito por Janete Elenice Jorge, se observa:

O sobrenome alemão que denunciava sua origem estrangeira, em uma Argentina em que se exaltava o nacionalismo e a busca de uma identidade nacional, em meio a uma acentuada população de imigrantes, foi utilizado inicialmente pelos críticos literários para designar o indivíduo Roberto Arlt como um homem sem rendas, um jovem que não teve acesso ao conhecimento institucionalizado, uma criança que foi humilhada pela figura do pai (militar e alemão). E também, por outro lado, designar o escritor Roberto Arlt como alguém desprovido de tradição, cultura, do domínio da língua culta, da noção de estética, escrita refinada e bom gosto. (JORGE, 2014, p. 539)

Em meio a essa classificação, a situação de sua própria marginalização, encontra em suas obras literárias um modo de expor suas frustrações, questionar o mundo e mostrar o seu entusiasmo por invenções como, por exemplo, as meias femininas que não rasgam. Arlt era um dramaturgo de cunho político e social, que expunha em suas obras pessoas desprestigiadas, ou seja, que não possuíam muito destaque na literatura, seja por sua posição de classe, seja por seu trabalho ou por sua etnia. São características de suas obras as personagens marginalizadas, como ladrões e prostitutas, a abordagem das frustrações através de ironia e difamação para se referir a si mesmo e a outros, a crítica social e, por fim, seu interesse em ser inventor.

A temática de pessoas “sem raiz”, ou seja, representar nas personagens a ideia de ser considerado como estrangeiro no caso de imigrantes, as características presentes em seu trabalho como escritor e jornalista permitem imaginar o “lugar” em que ocorre o texto; nota-

se pela seleção, no caso de Arlt, ao delimitar o espaço a ser encenado, mantendo-se, para isso, dentro do subúrbio de Buenos Aires. E a sua forma de mostrar/descrever as personagens e lugares é através das palavras.

A forma escolhida foi a gíria bonaerense na representação para assim “dar voz” ao exprimir as personagens que são “excluídos”, ou melhor, vivem à margem da sociedade daquela época. Seus romances trazem como característica a presença do lunfardo – gíria usada em Buenos Aires, na Argentina, de origem nas últimas décadas do século XIX devido à chegada de imigrantes italianos e espanhóis. Devo ressaltar que a palavra “lunfardo” significa “delinquente”. Entretanto, existem posições divergentes acerca do termo. Abaixo, mostro às duas posturas frente à expressão:

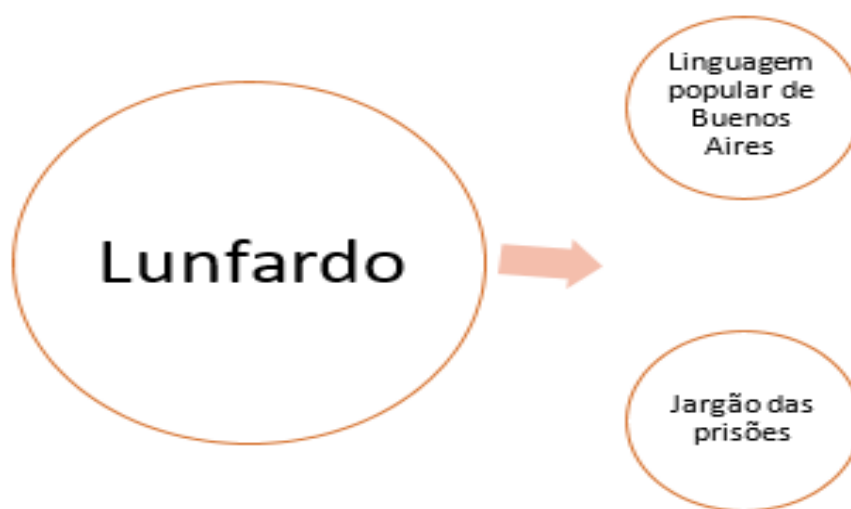


Figura 10 – Vertentes do lunfardo

Estas duas posições estão diretamente relacionadas à forma como se entende a língua, o que gera um questionamento, e uma dúvida sobre a aceitação desses vocábulos. A discussão a respeito do lunfardo gira em torno dos gramáticos e linguistas que seguem a linha tradicional do pensamento purista no que se refere à língua castelhana. Entre esses estudiosos, menciono o filólogo Monner Sans³⁸, que considera o uso do lunfardo como uma forma de corrupção do espanhol falado na Argentina.

A disputa alcançou Roberto Arlt em 1920, momento em que iniciou esse debate acerca do uso do lunfardo, seja no âmbito acadêmico, literário ou jornalístico. Houve um

³⁸ Ricardo José Vicente Monner Sans, filólogo, professor e jornalista, nasceu em Barcelona e se naturalizou como argentino. Suas Crônicas argentinas representam textos importantes em sua carreira, e é onde Roberto Arlt lê e decide por responder em sua coluna Aguafuertes porteñas.

debate entre Roberto Arlt e Monner Sans. O filólogo dedicou vários artigos, na Argentina e no exterior, ao lunfardo, ou melhor, fazendo críticas ao uso do lunfardo, que foram respondidos por Roberto Arlt em sua coluna no jornal *Crítica*. Desta maneira, via-se os dois lados da postura, de uma defesa do purismo do espanhol, numa busca por manter o castelhano o mais culto, e do outro, a defesa do lunfardo, apontando que se tratava de uma “evolução” da língua na região rioplatense. Abaixo pode-se ler a posição de Monner Sans pela perspectiva de Roberto Arlt:

O idioma dos argentinos

O senhor Monner Sans, numa entrevista concedida a um repórter de *El Mercurio*, do Chile, nos difama da seguinte forma:

"Na minha pátria nota-se uma curiosa evolução. Ali, hoje ninguém defende a Academia nem sua gramática. O idioma, na Argentina, atravessa momentos críticos... A moda do "gauchesco" passou; mas agora principia-se outra ameaça, está em formação o "lunfardo", léxico de origem espúria, que se introduziu em muitas camadas sociais, mas que só encontrou cultivadores nos bairros excêntricos da capital argentina. Felizmente, realiza-se uma eficaz obra depuradora, na qual se acham empenhados altos valores intelectuais argentinos".

Chega de lorota! Como vocês gramáticos são! Quando eu cheguei ao final da sua reportagem, isto é, a essa frasezinha: "Felizmente, realiza-se uma eficaz obra depuradora, na qual se acham empenhados altos valores intelectuais argentinos", comecei a rir a valer, porque me lembrei que esses "valores" não são lidos nem pelas famílias, de tão chatos que são.

(ARLT, 1998, p. 161-162, minha tradução)³⁹

A respeito do comentário do filólogo o dramaturgo comenta:

...o absurdo que é pretender aprisionar em uma gramática canônica, as ideias sempre mutáveis e novas dos povos. Quando um ladrão vai dar uma facada no peito em um parceiro, o diz "te darei uma facada no peito", é muito mais eloquente que dissesse: "instalarei minha adaga em seu esterno"... Senhor Monner Sans: Se fizéssemos caso a gramática, chegaríamos a conclusão que, aqueles antepassados de terem respeitado o idioma, nós, homens da rádio e da metralhadora, falaríamos ainda o idioma das cavernas.

(ARLT, 1998: 69-70, minha tradução)⁴⁰

³⁹ EL IDIOMA DE LOS ARGENTINOS

El señor Monner Sans, en una entrevista concedida a un repórter de *El Mercurio*, de Chile, nos alacranea de la siguiente forma:

"En mi patria se nota una curiosa evolución. Allí, hoy nadie defiende a la Academia ni a su gramática. El idioma, en la Argentina, atraviesa por momentos críticos... La moda del 'gauchesco' pasó; pero ahora se cierne otra amenaza, está en formación el 'lunfardo', léxico de origen espurio, que se ha introducido en muchas capas sociales pero que sólo ha encontrado cultivadores en los barrios excéntricos de la capital argentina. Felizmente, se realiza una eficaz obra depuradora, en la que se hallan empeñados altos valores intelectuales argentinos".

¿Quiere usted dejarse de macanear? ¡Cómo son ustedes los gramáticos! Cuando yo he llegado al final de su reportaje, es decir, a esa frasecita: "Felizmente se realiza una eficaz obra depuradora, en la que se hallan empeñados altos valores intelectuales argentinos", me he echado a reír de buenísima gana, porque me acordé que a esos "valores" ni la familia los lee, tan aburridos son.

Para uma melhor compreensão, faço referência ao site Buenos Aires para todos, onde se encontra a seguinte explicação:

O Lunfardo é a gíria portenha do idioma espanhol. A gíria local se desenvolveu na cidade e seus arredores no fim do século XIX, com a chegada de milhões de imigrantes europeus, especialmente italianos e espanhóis. Posteriormente se estendeu a Montevideu, Uruguai e várias províncias argentinas, até penetrar nos países limítrofes. Algumas palavras eram aportadas pelos imigrantes e outras que circulavam na cidade provinham dos gaúchos e criollos, assim, na conjunção das diferentes correntes, nasceu o Lunfardo.

(BUENOS AIRES PARA TODOS, 2013, s. n.)

Uma das características de sua produção é a multiplicidade e a heterogeneidade de personagens em seus textos, mostrando a tumultuada realidade de Buenos Aires. Para isso, haveria uma mescla de vozes das personagens, diferenciando uma da outra, suas realidades e histórias. Também mostra a dinâmica da vida nessa cidade que está se urbanizando e, com ela, as mudanças físicas e estruturais decorrentes, e a maneira como as pessoas a observam. A vida caótica retratada através de jogos de luzes, imagens e estruturas para apresentar um retrato do local. Uma forma de demonstrar isso acontece no livro *El juguete rabioso*, pela descrição do protagonista, Silvio Astier, sobre a cidade ideal, com características grotescas e de engano:

Foi um sonho densíssimo, através de cuja escuridão se deslizou esta alucinação. Em uma planície de asfalto, manchas de óleo violeta brilhavam tristemente debaixo de um céu de burel. No zênite, outro pedaço de altura era de um azul puríssimo. Dispersos sem ordem, se elevavam por todas as partes, cubos de *portland*. Uns eram pequenos como dados, outros altos e volumosos como arranha-céus. Logo, do horizonte até o zênite, se estendeu um braço horrivelmente fraco. Era amarelo como pau de escova, os dedos quadrados se estendiam unidos. Retrocedi espantado, mas o braço horrivelmente fraco se esticava, e eu esquivando-me diminuía, tropeçava com os cubos de portland, me ocultava atrás dele: espiando, enfiou o rosto por uma aresta e o braço, magro como o pau de uma escova com os dedos empertigados, estava ali, sobre minha cabeça, tocando o zênite. No horizonte, a claridade havia minguido, ficando fina como o fio de uma espada. Ali enfiou o rosto. Era um pedaço da testa avultada, uma sobrancelha hirsuta e depois uma parte da mandíbula. Debaixo da pálpebra enrugada estava o olho, um olho de louco. A

⁴⁰ “... lo absurdo que es pretender enchalecar en una gramática canónica, las ideas siempre cambiantes y nuevas de los pueblos. Cuando un malandrín que le va a dar una puñalada en el pecho a un consocio, le dice: “te voy a dar un puntazo en la persiana”, es mucho más elocuente que si dijera: “voy a ubicar mi daga en su esternón”... Señor Monner Sans: Si le hiciéramos caso a la gramática, tendrían que haberla respetado nuestros tatarabuelos, y en progresión retrogresiva, llegaríamos a la conclusión que, de haber respetado al idioma aquellos antepasados, nosotros, hombres de la radio y la ametralladora, hablaríamos todavía el idioma de las cavernas.”

córnea imensa, a pupila redonda e de águas convulsas. A pálpebra deu uma piscada triste.

(ARLT, *El juguete rabioso*, p. 151, minha tradução)⁴¹

A linguagem é utilizada para ridicularizar, causar riso, provocar transgressões, apresentar imagens grotescas, a mudança de registro informal para formal, e a multiplicidade de vozes na cidade de Buenos Aires. Como exemplo da mudança de registro de formal para informal, notam-se dois trechos do livro, um que ocorre na empresa em que Erdosain trabalha:

–Temos a denúncia de que o senhor é um caloteiro, que nos roubou seiscentos pesos.
–Com sete centavos – acrescentou o senhor Gualdi, ao tempo que passava um secante sobre a assinatura que em uma planilha havia rubricado o diretor. Então, este, como fazendo um grande esforço sobre seu pescoço de touro, alçou a vista.
(ARLT, 1929, p. 14, minha tradução)⁴²

Quanto a um exemplo de informal, se percebe na conversa entre o protagonista e a prostituta:

E a meretriz lhe gritava da porta entreaberta do dormitório, em cujo interior se escutava o ruído de um homem que se vestia:
–Vamos, querido? – e Erdosain entrava no outro dormitório, os ouvidos zumbindo e com uma névoa gigante nas pupilas.
(ARLT, 1929, p. 21, minha tradução)⁴³

⁴¹ Fue un sueño densísimo, a través de cuya oscuridad se deslizó esta alucinación: En una llanura de asfalto, manchas de aceite violeta brillaban tristemente bajo un cielo de buriel. En el cenit otro pedazo de altura era de un azul purísimo. Dispersos sin orden, se elevaban por todas partes cubos de portland. Unos eran pequeños como dados, otros altos y voluminosos como rascacielos. De pronto del horizonte hacia el cenit se alargó un brazo horriblemente flaco. Era amarillo como un palo de escoba, los dedos cuadrados se extendían unidos. Retrocedí espantado, pero el brazo horriblemente flaco se alargaba, y yo esquivándolo me empequeñecía, tropezaba con los cubos de portland, me ocultaba tras ellos: espiondo, asomaba el rostro por una arista y el brazo delgado como el palo de una escoba con los dedos envarados, estaba allí, sobre mi cabeza, tocando el cenit. En el horizonte la claridad había menguado, quedando fina como el filo de una espada. Allí asomó el rostro. Era un pedazo de frente abultada, una ceja hirsuta y después un trozo de mandíbula. Bajo el párpado arrugado estaba el ojo, un ojo de loco. La córnea inmensa, la pupila redonda y de aguas convulsas. El párpado hizo un guiño triste.

⁴² – Tenemos la denuncia de que usted es un estafador, que nos ha robado seiscientos pesos.

–Con siete centavos – agregó el señor Gualdi, a tiempo que pasaba un secante sobre la firma que en una planilla había rubricado el director. Entonces, éste, como haciendo un gran esfuerzo sobre su cuello de toro, alzó la vista.

⁴³ Y la meretriz le gritaba desde la puerta entreabierta del dormitorio, en cuyo interior se escuchaba el ruido de un hombre que se vestía:

–¿Vamos, querido? – y Erdosain entraba al otro dormitorio, zumbándole los oídos y con una niebla gigante en las pupilas.

Nota-se também a presença da ideia de inventor, outra faceta do escritor, e com isso surge em suas obras personagens inventores, como no conto: *Um argentino entre gângsteres*, no qual se observa o interesse por construir uma roleta viciada. Abaixo, segue o trecho:

–O senhor ganhou uma medalha de ouro na universidade, e a Argentina tem o direito de se orgulhar de seu filho. Faça para nós uma roleta elétrica cuja bolinha pare no número previamente escolhido. Uma roleta viciada que, por fora, seja igual às roletas normais. Nós lhe pagaremos vinte mil dólares.
(ARLT, 1997, p. 19-20)

Pode-se destacar também, em seus textos, questionamentos sobre a frustração e a difamação das próprias personagens, como em *Los siete locos*, onde Erdosain mostra seus desapontamentos a respeito de si mesmo:

E voltava a cozinha para conversar sobre obscenidades com o chofer, que diante o gozo das servas e o silêncio do árabe pederasta, contava como havia pervertido a filha de uma importante senhora, certa criatura de poucos anos.
E voltava a repetir:
–Sim, sou um lacaios. Tenho a alma de um verdadeiro lacaios – e apertava os dentes de satisfação ao insultar-se e a rebaixar-se desse modo ante si mesmo.
(ARLT, 1929, p. 18, minha tradução)⁴⁴

Em suas produções, pode-se observar a ligação de elementos fictícios imbricados à sua própria vida. Por exemplo, no livro *Águas-fortes portenhas*, traduzido por Maria Paula Gurgel Ribeiro, há traços autobiográficos ilustrando a sua situação de “estrangeiro”:

E outras pessoas também já me perguntaram: “Diga, esse Arlt não é pseudônimo?”
E vocês compreendem que não é coisa agradável andar demonstrando para as pessoas que uma vogal e três consoantes podem ser um sobrenome.
Eu não tenho culpa que um senhor ancestral, nascido vai se saber em que remota aldeia da Alemanha ou da Prússia, se chamasse Arlt. Não, eu não tenho culpa.
(ARLT, 1933, p.14)

Em 1941, publica também o romance *Un viaje terrible*. Subsequente a estes acontecimentos, em 1942, conclui a escrita de sua obra de teatro *El desierto entra en la*

⁴⁴Y volvía a la cocina para conversar de suciedades con el chófer, que ante el regocijo de las mucamas y el silencio del árabe pederasta, contaba cómo había pervertido a la hija de una gran señora, cierta criatura de pocos años.

Y volvía a repetirse:

–Sí, yo soy un lacayo. Tengo el alma de un verdadero lacayo – y apretaba los dientes de satisfacción al insultarse y rebajarse de ese modo ante sí mismo.

ciudad. Na mesma época, publicou no Mundo Argentino seu último conto: *Los esbirros de Venecia*.

A seguir, a tabela com as principais produções literárias:

Romances	Contos:	Peças encenadas	Crônicas jornalísticas
<i>El juguete rabioso</i> (1926)	<i>El Jorobado</i> (1933)	<i>El humillado</i> (capítulo de <i>Los siete locos</i>)	<i>Aguafuertes Porteñas</i> (1998)
<i>Los siete locos</i> (1929)	<i>Viaje terrible</i> (1941)	<i>Trescientos millones</i>	<i>Aguafuertes Españolas</i> (1936)
<i>Los lanzallamas</i> (1931)	<i>El criador de gorilas</i> (1951)	<i>Saverio el cruel</i>	<i>Aguafuertes Uruguayas</i> (1996)
<i>El amor brujo</i> (1932)	<i>Regreso</i> (1972)	<i>El fabricante de fantasmas</i>	<i>Aguafuertes Cariocas</i> (2013)
		<i>Africa</i>	<i>Nuevas Aguafuertes</i> (1975)
		<i>La fiesta de hierro</i>	
		<i>El desierto entra en la ciudad</i>	
		<i>La isla desierta</i>	

Tabela 2 – Principais produções literárias

2.1 DA TRADUÇÃO DE SUAS OBRAS

Quanto à tradução de suas obras, a primeira foi realizada em 1971, para o italiano. Tratava-se da tradução de seu romance *Los siete locos*, em que a versão recebeu o título de *I sete pazzi*, de tradutor desconhecido. O texto de partida também teve uma versão para o inglês, em 1984, de título *The seven madmen*, por Naomi Lindstrom. Alguns anos depois, recebe uma nova versão em inglês, em 1998, com o título *Serpent's Tail*, traduzido por Nick Caistor. Um pouco antes, em 1994, a literatura francesa recebeu sua versão de título *Les sept fous*, com a tradução de Isabelle e Antoine Berman. Além de tradutor, Berman é teórico da tradução. Seu livro *A tradução e a letra ou o Albergue do longínquo* apresenta questões importantes para a realização do processo tradutório proposto no início da investigação. O

texto muitas vezes é moldado pelo tradutor, seja por sua postura etnocêntrica, seja pelo seu desejo de esclarecer o enredo para o leitor da língua-alvo.

A discussão sobre a teoria se dá em momento mais oportuno, pois, o assunto não é pertinente a este capítulo. Estes não foram os únicos países a conhecerem esta obra. Em Portugal, em 2003, a versão do português lusitano recebeu vida com a tradução de Rui Lagartinho e de Sofia Castro Rodrigues. Sobre o Brasil, colhi informações no texto de título *Roberto Arlt, do arrabal porteño* à academia brasileira, dos autores Eleonora Frenkel Barretto e Walter Carlos Costa, sobre a primeira tradução. Esta foi realizada por Janer Cristaldo, que fez a versão brasileira do livro *Los siete locos*, em 1982, apresentado como *Os sete loucos*. Anos depois, em 2000, o livro recebeu uma nova tradução por Maria Paula G. Ribeiro, assim como disponibilizou a sua continuação, com o título de *Os lança-chamas*.

Outras obras traduzidas para o português, foram *El jorobadito*, com o título *As feras*, em 1996, por Sérgio Molina; o livro *Viaje Terrible*, por Maria Paula G. Ribeiro, publicado como *Viagem terrível*, em 1999; e sua antologia de contos de título *Armadilha mortal*, em 1997, traduzida por Sergio Faraco. Abaixo, apresento uma lista com alguns títulos de livros traduzidos:

Títulos	Tradutor	Editora	Local	Ano
Os sete loucos	Janer Cristaldo	Francisco Alves	Rio de Janeiro	1982
As feras	Sérgio Molina	Iluminuras	São Paulo	1996
Armadilha Mortal	Sergio Faraco	L&PM Pocket	Porto Alegre	1997
Viagem Terrível	Maria Paula Gurgel Ribeiro	Iluminuras	São Paulo	1999
Os sete loucos	Maria Paula Gurgel Ribeiro	Iluminuras	São Paulo	2000
Os sete loucos & Os lança-chamas	Maria Paula Gurgel Ribeiro	Iluminuras	São Paulo	2000
Os sete loucos	Rui Lagartinho e Sofia Castro Rodrigues	Cavalo de Ferro	Lisboa	2003
O brinquedo raivoso	Maria Paula Gurgel Ribeiro	Iluminuras	São Paulo	2013

Águas-fortes Cariocas	Gustavo Pacheco	Rocco	Rio de Janeiro	2013
Águas-fortes Portenhas seguidas de Águas-fortes cariocas	Maria Paula Gurgel Ribeiro	Iluminuras	São Paulo	2013
Águas-fortes portenhas	Maria Paula Gurgel Ribeiro	Iluminuras	São Paulo	2013
A vida porca	Davidson de Oliveira Diniz	Edição Relicário	Belo Horizonte	2014

Tabela 3: Tradução para o português (Português do Brasil e de Portugal)

Título	Tradutor	Editora	Local	Ano
Mad Toy	Michele Aynes-Worth McKay	Duke University Press	Durham	2002
The seven madmen	Nick Caistor	Sepent's Tail	Londres	2015
The seven madmen	Michele Aynesworth McKay	Edição Serpent's Tail	Londres	2015
The Flamethrowers	Larry Riley	River Boat Books	St. Paul, MN	2018

Tabela 4: Tradução para o inglês.

Título	Tradutor	Editora	Local	Ano
Les sept fous	Isabelle Berman e Antoine Berman	Belfond	Paris	1981
Les Lance-flammes	Lucien Mercier	Belfond	Paris	1983
Le jouet enragé	Isabelle e Antoine Berman	Presses Universitaires de Grenoble (PUG)	Grenoble	1984
Un Terrible Voyage	Lucien Mercier	Belfond	Paris	1990
Saverio le cruel/L'île déserte	Isabelle Garma-Berma	Christian Bourgois Editeur	Paris	1991
Les sept fous	Isabelle Berman e Antoine Berman	Belfond	Paris	1991

Les Lance-flames	Não há referência ao tradutor	Belfond	Paris	1991
Les sept fous	Isabelle e Antoine Berman	Belfond	Paris	1994
Un Terrible Voyage	Lucien Mercier	Edição Ombres	Toulouse	1997
La danse du feu	Lucien Mercier	Belfond	Paris	1992
La danse du feu	Lucien Mercier	Edição Ombres	Toulouse	1997
Le petit bossu	Jean-François Carcelen e Georges Tyras	Cent Pages	Grenoble	1998
L'éleveur de gorilles	François Carcelen e Georges Tyras	Cent Pages	Grenoble	1999
Les sept fous: Les Lance-flames	Isabelle Garma Berman, Antoine Berman e Lucien Mercier	France loisirs	Paris	2005

Tabela 5: Tradução para o francês.

Título	Tradutor	Editora	Local	Ano
I sette pazzi	Não há referência ao tradutor	Bompiani	Milão	1971
I lanciamme	Não há referência ao tradutor	Bompiani	Milão	1974
Il giocattolo rabbioso	Angiolina Zucconi	Savelli	Roma	1978
Le belve	Não há referência ao tradutor	Savelli	Roma	1980
Le belve	Angiolina Zucconi	Savelli	Milão	1980
I sette pazzi	Naomi Lindstrom	D.R. Godine	Boston	1984
Il giocattolo rabbioso	Fiorenzo Toso	Microart	Roma	1994
Il giacattolo rabbioso	Fiorenzo Toso	Le Mani	Gênova	1994
Il giocattolo rabbioso	Angiolina Zucconi	Riuniti	Roma	1997
Le belve. Racconti argentini	Margherita Bernard	Mauro Baroni	Viareggio-Lucca	2002

Tabela 6: Tradução para o italiano.

2.2 DE CRÍTICO TEATRAL A DRAMATURGO

A passagem de crítico teatral a dramaturgo ocorreu enquanto Arlt trabalhava como colunista no jornal *El mundo*, quando por um período deixou sua coluna “Águas fortes Portenhas” e começou a escrever outra, dedicada a peças de teatro, em que fazia críticas das encenações que assistia.

Porque é a partir das páginas de *El Mundo* que Arlt olha ao seu entorno e analisa o trabalho de seus contemporâneos, aproveitando a ductilidade de uma coluna jornalística, cujo gênero varia de acordo com o humor de quem a escreve. Deste modo, as *Aguafuertes Porteñas* modificam seu formato de maneira constante e são, alternativamente (ou, ao mesmo tempo), crônicas de costumes, resenhas de livros, relatos de viagens, críticas estéticas ou análises de notícias internacionais. (SAÍTTA, 2000, minha tradução)⁴⁵

Para embasamento desse assunto, apoio-me em Sylvia Saítta, uma das maiores especialistas nas obras de Roberto Arlt. No artigo *Desde la butaca: Roberto Arlt, crítico teatral*, que também está no livro *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, organizado por Osvaldo Pellettieri, ela faz um apanhado geral sobre a ideia do escritor como um crítico e apresenta informações do próprio autor em entrevistas antigas, como uma feita para a revista *La Literatura Argentina*, número 12, em agosto de 1929:

Gosto de certos poemas de Lugones, Obligado, Córdoba, Rega Molina, Olivari [...] Rojas acredito que unicamente pode interessar aos ratos de biblioteca e aos estudantes de filosofia e letras. Lynch e Quiroga, gosto muito. [...] Gálvez? Não sei aonde vai! Me dá a sensação de ser um escritor que não tem sobre o que escrever. [...] Larreta! Um senhor de boa sociedade, com grana, que tarda em escrever um romance medíocre, Zogoibi, o que outro tardaria em escrever um romance bom. [...] Hugo Wast explica porque temos quatorze províncias e estas quatorze províncias estão habitadas por uma colônia católica lacrimosa e insulsa. [...] Das novas tendências que estão agrupadas sob o nome de Florida, me interessam estes escritores: Amado Villar, que acredito inclua um poeta requintado, Bernárdez, Mallea, Mastronardi, Olivari e Alberto Pineta. [...] No grupo chamado de Boedo, encontramos a Castelnuovo, Mariani, Eandi, Barletta e eu. A característica deste grupo seria seu interesse pelo sofrimento humano, seu desprezo pela arte de quinquilharia, a honradez de realizar o que estava ao alcance de sua mão e a inquietude encontrada em algumas páginas destes autores que os salvará do esquecimento. (SAÍTTA, 2000, p. 112, minha tradução)⁴⁶

⁴⁵ Porque es desde las páginas de *El Mundo* donde Arlt mira a su entorno y analiza la labor de sus contemporáneos, aprovechando la ductilidad de una columna periodística cuyo género varía de acuerdo al humor de quien la escribe. De este modo, las *Aguafuertes Porteñas* cambian su formato de manera constante y son, alternativamente (o al mismo tiempo), crónicas costumbristas, reseñas de libros, relatos de viajes, críticas estéticas o análisis de cables de noticias.

É pertinente comentar a falta de atenção às obras dramaturgas de Arlt que, aos poucos, mais precisamente por volta do ano 2000, começaram a ser mais conhecidas. O trecho a seguir auxilia a compreender melhor esta faceta de Roberto Arlt que é apresentada no início do artigo:

... a crítica voltou seu olhar para a produção teatral de Roberto Arlt, rechaçada durante décadas após abordagens de aproximação de diversas tendências na sua narrativa. Porque, salvo o trabalho precursor de Raúl H. Castagnino, no *El teatro de Roberto Arlt* (Castagnino, 1964), e as resenhas jornalísticas que as sucessivas estreias de suas obras mereceram, poucos foram os críticos que categorizaram o estudo de suas peças teatrais. Embora na atualidade este estado de coisas começou a ser modificado pela existência de artigos que se dedicam à análise de suas obras. Todavia, falta uma visão de conjunto que vincule sua produção teatral não somente aos seus romances e contos, mas também com expressões teatrais que são contemporâneas. Assim mesmo, não se analisou as posturas críticas de Roberto Arlt com respeito ao resto dos dramaturgos argentinos e ao teatro de seu tempo. Neste sentido, seus comentários críticos sobre as produções alheias permitiriam esboçar a concepção de Arlt sobre os diversos gêneros teatrais, sobre os temas do teatro argentino, ou sobre as diferentes técnicas teatrais. (SAÍTTA, 2000, p. 111, minha tradução)⁴⁷

Dessa forma, pode-se considerar que foi como espectador e crítico de teatro que Arlt passou a se interessar pela dramaturgia:

⁴⁶ Me gustan ciertos poemas de Lugones, Obligado, Córdova, Rega Molina, Olivari [...] Rojas creo que únicamente puede interesar a las ratas de biblioteca y a los estudiantes de filosofía y letras. Lynch y Quiroga me gustan mucho. [...] ¿Gálvez? ¡Yo no sé hacia donde camina! Me da la sensación de ser un escritor que no tiene sobre qué escribir. [...] ¡Larreta! Un señor de buena sociedad, con plata, que tarda en escribir una novela mediocre, Zogoibi, lo que otro tardaría en escribir una novela buena. [...] Hugo Wast se explica porque tenemos catorce provincias y estas catorce provincias están habitadas por una colonia católica lacrimosa e insulsa. [...] De las nuevas tendencias que están agrupados bajo el nombre de Florida, me interesan estos escritores: Amado Villar, que creo encierra un poeta exquisito, Bernárdez, Mallea, Mastronardi, Olivari y Alberto Pineta. [...] En el grupo llamado de Boedo encontramos a Castelnuovo, Mariani, Eandi, yo y Barletta. La característica de este grupo sería su interés por el sufrimiento humano, su desprecio por el arte de quincalla, la honradez con que ha realizado lo que estaba al alcance de su mano y la inquietud que en algunas páginas de estos autores se encuentra y que los salvará del olvido.

⁴⁷ la crítica ha vuelto finalmente su mirada sobre la producción teatral de Roberto Arlt, rezagada durante décadas en pos de acercamientos de diversas tendencias a su narrativa. Porque, salvo el precursor trabajo de Raúl H. Castagnino, *El teatro de Roberto Arlt*, (Castagnino, 1964) y las reseñas periodísticas que merecieron los sucesivos estrenos de sus obras, pocos han sido los críticos que jerarquizaron el estudio de sus piezas teatrales. Y si bien en la actualidad este estado de cosas ha comenzado a modificarse por la existencia de artículos que se abocan al análisis de sus obras, todavía falta una visión de conjunto que vincule su producción teatral no sólo con sus novelas y cuentos sino también con expresiones teatrales que le son contemporáneas. Asimismo, no se han analizado las posturas críticas del mismo Roberto Arlt con respecto al resto de los dramaturgos argentinos y al teatro de su tiempo. Y en este sentido, sus comentarios críticos sobre las producciones ajenas permitirían esbozar la concepción de Arlt sobre los diversos géneros teatrales, sobre los temas del teatro argentino, o sobre las distintas técnicas teatrales.

A escassa presença de comentários teatrais nas Aguafuertes Porteñas deixa de ser frustrada em abril de 1933, quando Arlt abandona sua tradicional página quatro e se dispõe a escrever na seção “Vida Teatral” do jornal El Mundo suas “Aguafuertes Teatrales”. Os motivos, deste súbito interesse pela cena teatral podem ser vários. Por um lado, um previsível tédio dos temas de sempre, sobretudo porque durante os primeiros meses de 1933 Arlt havia dedicado sua coluna diária a “Hospitales en la miséria”, uma série de notas através das quais denunciou a caótica situação dos hospitais municipais. Por outro, sua flamante incorporação nas atividades do *Teatro del Pueblo* onde estreia, em março de 1932, a adaptação teatral de um fragmento de *Los siete locos*, titulado *El humillado*, e logo, em junho desse mesmo ano, sua primeira obra teatral, *Trescientos millones*. (SAÍTTA, 2000, p. 115, minha tradução)⁴⁸

Essencial para a tese é o teatro de Roberto Arlt. O autor se interessava mais pelo homem do que pelos livros, e criticava os escritores cujas obras valorizavam mais a função artística do que a realidade da arte. Nota-se como em todas as suas produções o teatro também é marcado por singularidades. Pode-se notar, em suas peças teatrais, uma preocupação por questões da vida. Sobre os estudos de seus teatros não há muito material. O interesse pelas obras de Arlt se voltam mais para sua produção narrativa e a relação com a vida, e o intuito dessa investigação é justamente incentivar mais estudiosos a se dedicarem a este tipo de obra. O teatro de Arlt mostrou uma nova faceta do escritor. A expressão cênica para ele era uma síntese de movimentos, cores e intenção dramática. Uma característica interessante é a linguagem da farsa, como própria de suas peças.

Seus textos teatrais não tiveram a repercussão esperada, provavelmente por conta de terem sido representadas por teatros não comerciais, ou seja, independentes. Basicamente, todas as suas peças foram encenadas por companhias de teatros não comerciais que, nos anos trinta, não possuíam muito reconhecimento da crítica profissional. Ao contrário de seus textos narrativos, o teatro arltiano não está sempre relacionado ao autobiográfico. Na cena, não existe a relação direta entre o autor com o público. Suas personagens são palpáveis, quero dizer, soam reais, lembram os homens, uma preocupação corrente em suas peças.

Apesar da apresentação das personagens serem distintas de suas obras narrativas, possui uma relação com seus outros tipos de produção, por exemplo, o eixo que norteia suas

⁴⁸ La escasa presencia de comentarios teatrales en las Aguafuertes Porteñas deja de ser azarosa en abril de 1933, cuando Arlt abandona su tradicional página cuatro y se dispone a escribir en la sección “Vida Teatral” del diario El Mundo sus “Aguafuertes Teatrales”. Los motivos de este súbito interés por la escena teatral pueden ser varios. Por un lado, un previsible hastío de los temas de siempre, sobre todo porque durante los primeros meses de ese 1933 Arlt había dedicado su columna diaria a “Hospitales en la miseria”, una serie de notas a través de las cuales denunció la caótica situación de los hospitales municipales. Por otro, su flamante incorporación en las actividades del Teatro del Pueblo, donde estrena, en marzo de 1932, la adaptación teatral de un fragmento de *Los siete locos* titulado *El humillado* y luego, en junio de ese mismo año, su primera obra teatral, *Trescientos millones*.

produções em geral é similar ao falar da relação entre as personagens e as circunstâncias de suas vidas. Enquanto os enredos são diferentes, sempre se nota a tentativa de fuga de uma figura opressora, do dinheiro, da realidade econômica, para alcançar uma vida imaginada. Todos esses cenários são encontrados ao longo de seus escritos. Tanto pode ser sobre uma empresa, na peça *La fiesta del hierro*, da vida sentimental; em *300 millones*, sobre o poder; em *Saverio el cruel*, ou sobre um crime perfeito; em *El fabricante de fantasmas*, entre outros. Uma mudança entre as personagens narrativas e dramáticas se encontra na troca de características, não mais as personagens são movidas pela raiva ou valentia, mas sim por uma atitude mecânica, de certa forma esquizoide – num estado de esquizofrenia – que leva os funcionários a viver num mundo fabulado. Na dramaturgia de Arlt, as personagens se rebelam contra alguém ou algo, o chefe, o destino. Uma postura deles de cobrar a vida, discutem a razão de sua existência, o que fizeram de sua vida. Acompanha-se nas encenações um reencontro com a realidade, sempre de forma abrupta.

Percebe-se, na dramaturgia de Arlt, um interesse pelo teatro espetacular que envolve metáforas de temáticas ocultas no homem, de pessoas oprimidas pela realidade à qual não conseguem dominar. Encontram-se discussões sobre o existencialismo, assuntos metafísicos, questões sociais, todos representados em cenas. No entanto, a riqueza de seus textos não se centra só nesse aspecto. Há também a questão da representação da realidade social, com características do naturalismo de costumes, um realismo crítico, uma busca por enfrentar o mundo e a realidade, onde o ato de “mergulhar” num universo de fábulas levará as personagens a um fim desastroso, de diversas proporções. Todas as personagens possuem sonhos, que foram esquecidos ou deixados de lado, para viver em um futuro que jamais acontece.

Rául Castagnino vê no fazer teatral de Arlt uma liberação de seu lado inventor, pois é na arte cênica onde precisa compor e recompor para elaborar um teatro. E como o inventor que era, o dramaturgo tinha a característica peculiar de “inventar” situações atípicas e compô-las numa estrutura dramática. O teatro escrito por Roberto Arlt era diferente dos outros de sua época. Inclusive, em certa medida, pode-se considerá-lo como sendo um precursor do teatro argentino. Traços presentes em suas obras, depois, tornaram-se conhecidos universalmente e agitaram o mundo literário, entre eles, aponto o que Castagnino chamou de *angry-men* e *beat-generation*.

Elementos estes, que não na totalidade, estavam presentes nos textos arltianos, por exemplo, a fúria representada nas ações das personagens já podia ser notada em seus textos. Na própria peça, *La isla desierta*, percebe-se a constante raiva no protagonista do escritório de contabilidade, Manuel, quando não consegue trabalhar devido ao barulho dos navios entrando e saindo do porto. Ademais, a própria raiva do chefe que, após tantos erros, briga e ameaça os funcionários de demissão.

Outro exemplo referente as personagens arltianas é a constante negação, a falta de habilidade de se sustentar, entre outros. Isso é transmitido através do desespero, o desejo de procurar algo que nunca se alcança. O tédio e a renúncia, misturados a comportamentos depreciáveis levam os funcionários a viver determinada realidade à qual não estão dispostos a ter. Todos esses elementos também compõem a estrutura de *La isla desierta*. Novamente, o protagonista chega a um ponto que não suporta nem a si mesmo, e diz isso em voz alta. Nota-se também o tédio e outras atitudes que seriam consideradas impróprias, que levam os empregados a se imaginarem numa ilha deserta, onde não precisam se preocupar com nada. Não há chefes, contas, e as personagens possuem liberdade para ser o que desejarem e fazerem o que lhes convém.

Do mesmo modo que o autor e suas narrativas são difíceis de se “rotular”, percebe-se isso em seu teatro. Sim, é possível localizar traços ou características, que muitas vezes são aludidos pelo próprio autor, contudo, delimitá-lo não parece correto. Afinal, Roberto Arlt nunca gostou de ser “etiquetado”, que o definissem como seguidor de um modelo. Logicamente, por ser uma pessoa interessada em teatro, conhecia e se baseava em aspectos de teatros já vistos, sendo considerado por Raúl Castagnino como um dramaturgo com reminiscências de outros.

É interessante pensar como os eixos fundamentais dos textos narrativos são trocados nas obras teatrais. Enquanto se observa a questão da angústia, se nota que o motivo de agir no teatro envolve o “sonhar acordado”, esse interlúdio entre dormir e acordar, um mundo diferente do real, imaginado, para fugir da opressão do dia a dia. Os espectadores percebem que esse estado de “sonhar” é sempre interrompido de forma brusca, levando as personagens de volta à dura realidade. Um choque de realidade para mostrar que o momento é fingido.

Ao mesmo tempo, existe um entrelaçamento entre as personagens, como a recorrente auto insatisfação, percebida nas narrativas e nos teatros. Essa postura de não aguentar nem a si mesmo é representada por ações negativas, hesitações da consciência, fantasias

utópicas. Por fim, encontram-se elementos caracterizados das obras teatrais do dramaturgo argentino como a simplicidade dos assuntos, que remetem a fatos reais em suas tramas; a dualidade do plano no qual se passam os enredos, ou seja, o estado do sonho ou vigília, a realidade versus a fantasia, onde essas tramas se entrelaçam e se confundem; a projeção e corporificação dos desejos, frustrações, consciências e arrependimentos, o que se aproxima do “teatro dentro do teatro”, do “teatro de espelhos” e do teatro grotesco.

Este viés leva as personagens a uma tendência sadomasoquistas, onde gostam da humilhação; a temática de uma crítica social, mesmo não sendo a função primeira no enredo; a busca por não localizar geograficamente onde se desenvolvem os enredos, tornando possível uma universalidade; a concepção do teatro como catarse ou um jogo mágico, a mescla entre um espetáculo-festa com o trágico.

Além disso, o uso de recursos para surpreender o público com o imprevisto, o choque brusco entre as mudanças do plano dos sonhos e o da realidade são elementos característicos das obras arltianas. Enfim, acredito ter abordado de forma geral elementos fundamentais que mostram a importância e riqueza da produção dramaturgica de Arlt até então pouco estudada no Brasil.

Um questionamento do presente trabalho é buscar uma “classificação” do dramaturgo como vanguardista. Arlt está ligado mais estreitamente a dois movimentos artísticos surgidos na década 1920: o Ultraísmo e o Expressionismo.

Mas não é tão fácil classificá-lo como ultraísta ou expressionista, pois, sabe-se que todos os ismos (impressionismo, cubismo, fauvismo, dadaísmo, e etc.) que surgiram no início do século XX dialogam entre si, o que torna difícil o enquadramento em um, ou, mesmo, em dois movimentos artísticos.

O momento é oportuno para comentar sobre as características estéticas e artísticas do século XX, tanto na América Latina quanto na Argentina, especificamente, nesta última, por ser de onde Roberto Arlt fala. Abordar sobre estética é complexo, pois pode-se referir à busca pelo belo, como mencionado em alguns tipos de arte, mas também existe a vertente relacionada a aspectos como identidade, política, no que tange o posicionamento daquele que escreve. Roberto Arlt é um dramaturgo que possui de certa forma uma estética ligada a uma busca pela identidade nacional, cultura e posicionamento político. Da mesma forma como estava a literatura na América Latina, inclusive, na Argentina, dos movimentos de vanguarda e do modernismo.

Na literatura da Argentina, durante essa busca pela identidade própria, encontram-se elementos como, por exemplo, o lunfardo. Essa linguagem marcava a presença dos imigrantes e mostrava a realidade das ruas de Buenos Aires, cuidado que ocorria na obra de Roberto Arlt.

As características desse período mostram na América Latina uma diversidade como conjunto heterogêneo de características históricas e culturais próprias. A maioria dos autores nacionais evitava a abordagem da realidade, deslumbrada com os modelos hegemônicos e cosmopolitas do teatro europeu ou norte-americano, que se impunham nas cidades como resultado de migrações e por meio da presença de companhias estrangeiras. Até boa parte do século XX, muitos dos que se propunham a criação de um teatro nacional não podiam superar os traços *costumbristas* e pitorescos. Quando os conquistadores europeus chegaram à região da atual América Latina e Caribe, existiam expressões teatrais aborígenes, fruto do desenvolvimento cultural – desigual – das sociedades pré-hispânicas.

Já no século XX, vivia-se a modernização das cidades, e, com isso, surgiu o movimento do modernismo e das vanguardas. Com muitas nações em franco desenvolvimento, a América hispânica torna-se cenário de uma nova escrita. À margem do romance tradicional, que persiste em todo o mundo, a literatura Latino-americana realizou (e realiza) três vocações: o realismo fantástico (gênero fantástico), em que a narração não hesita em relatar com naturalidade as situações impossíveis, e o espírito crítico, sensível às violências que formaram a América e ainda a perturbam, o real maravilhoso como nas obras de Carpentier, e o realismo mágico como em G. Garcia Marquez.

O modernismo foi o momento de independência literária na América Latina, período de paz na maior parte dos países, após o período entre as guerras civis. Foram características do modernismo a fragmentação, o exotismo e a menção a mundos desaparecidos da nobreza – a cavalaria da Idade Média, as cortes dos reis da França, entre outros. O modernismo se diferencia do realismo por optar pela novela histórica ou a crônica da experiência voltada para assuntos como alucinação e loucura, além dos textos fazerem uso de uma radical experimentação estética.

As vanguardas, por sua vez, desejavam a ruptura dos limites estritos entre gêneros, e o intercâmbio entre diferentes línguas e culturas tornam as obras mais cosmopolitas e com mais influência mestiça do que nos séculos precedentes. O intuito agora é falar um pouco sobre as características da literatura do século XX, que possui diversas estéticas e estilos. Discorrer sobre as estéticas isoladamente me parece vazio, portanto, se pode falar sobre a

estética aliada a movimentos importantes para a literatura argentina. O primeiro a se discutir é o Modernismo, que surgiu em 1888, movimento artístico no final do século XIX, com a obra *Azul* de Ruben Darío. Buscava a renovação cultural ao explorar novas formas de expressão. Entre os grupos da vanguarda europeia predomina a postulação de uma anarquia contra o sistema (no limite, entre os surrealistas, a recusa violenta da comunicação), através do questionamento das normas ortográficas, sintáticas e dos preceitos estilísticos; a vanguarda martinfierrista adota, frente a estas noções, uma posição marcada pela moderação. Neste sentido, e no que tange especificamente à linguagem poética, enquanto os futuristas russos e os surrealistas propunham a refundação do próprio conceito, a vanguarda martinfierrista argentina, pelo contrário, persistiu na consideração do “escrever bem” e na noção de “estilo” que essa consideração implicava, embora questionasse as formas prediletas da geração anterior (a musicalidade excessiva dos modernistas ou o facilismo costumbrista).

Com algumas características apresentadas por esses grupos, foi Roberto Arlt quem, de fato, realizou com sua prosa a confusão de gêneros e a substituição da “escritura artística” por uma heterogênea – que aproxima arte e vida, linguagem poética e oralidade –, proposta pelos movimentos de vanguarda mais radicais.

Neste meio, Arlt produz uma obra singular, entre outras razões, pela sua heterogeneidade em vários planos. Esta característica da escrita arltiana funda-se em suas primeiras leituras de novelas de aventuras, de textos sobre temas esotéricos e ocultismo, de Baudelaire, Verlaine, Dickens, Nietzsche, de livros técnicos e, enfim, de todos os textos disponíveis na Biblioteca Anarquista e no Centro Florencio Sánchez do bairro de Flores. A estas leituras somaram-se o realismo francês, russo e espanhol, Cervantes, Quevedo e a picaresca espanhola; entre os autores locais: Mariani, Carlos de la Púa, Last Reason, Güiraldes, Carriego, Gálvez, os costumbristas etc.

Além destas leituras, outro material importante para a sua produção narrativa foi seu interesse permanente, já citado, pelos setores socialmente marginalizados: algo que compatibilizaria profissionalmente com sua função como repórter policial para o jornal *Crítica*, em 1927, mas que manteria como constante nas aguafuertes, nos contos e romances, e também, nas peças de teatro.

Por isso, comento um pouco sobre o teatro argentino do século XX. Durante esse século, principalmente no início, a atividade teatral começou a ganhar força. Muitas companhias teatrais começaram a estreitar obras de boa qualidade, inaugurando um grande

nível técnico e argumental. Esta etapa do teatro argentino é conhecida como o período de figuras como Roberto J. Payró, Florencio Sanchez e Gregorio de Laferrere. Por quase trinta anos, ganharam força os estilos teatrais como o sainete criollo, a gauchesca, comédia de costume tendo sua maior referência com Armando Discépolo, entre outros gêneros que se tornaram importantes.

A respeito das características, início com a estética de costumes, o *teatro del pueblo*, no ano de 1930, foi fundado por Leónidas Barletta, grupo importante para o movimento independente de teatro.

Os temas se voltaram para questionamentos sociais, éticos e estéticos, uma renovação na escrita teatral. Isso se deu em relação a três tipos de teatro: de vanguarda e experimentação, realismo social e novo grotesco. Período no qual o autor do nosso objeto de estudo se “encaixa”. Baseado em tudo o que foi dito, posso dizer que o teatro de Roberto Arlt possui características estéticas e artísticas dos grupos ao qual, em minha tese, busco associá-lo.

Arlt produz nessa época efervescente, e sua ficção vai retratar o mundo do proletariado (da nova classe social), ao invés do mundo burguês, perspectiva que até então prevalecia no modernismo argentino. Esse é o grande tema de sua peça *La isla desierta*, que destaca o automatismo dos homens numa fábrica que os torna incapazes de refletir sobre a realidade ou de fato vivê-la, como no exemplo do capítulo um (vide página 21-22, nota de rodapé 7).

Arlt ilustra na peça *La isla desierta* a questão da relação entre chefes e empregados, mostrando uma nova condição hierárquica:

CHEFE (com venenosa suavidade) – O que não é possível, senhor?
 MANUEL – Não é possível trabalhar aqui.
 CHEFE – Não é possível trabalhar aqui? E por que não é possível trabalhar aqui?
 (com lentidão.) Há pulgas nas cadeiras? Baratas na tinta?
 (ARLT, 2007, minha tradução)⁴⁹

Há uma crítica à industrialização que transforma todos em máquinas:

⁴⁹ EL JEFE. – (Con venenosa suavidad.) ¿Qué no es posible, señor?
 MANUEL. – No es posible trabajar aquí.
 EL JEFE. – ¿No es posible trabajar aquí? ¿Y por qué no es posible trabajar aquí? (Con lentitud.) ¿Hay pulgas en las sillas? ¿Cucarachas en la tinta?

(Novamente há outro minuto de silêncio. Durante este intervalo passam chaminés de navios, se ouvem os assovios de um reboque e o rouco assovio de um navio. Automaticamente todos os EMPREGADOS ajustam suas posturas e ficam olhando pela janela.)
 CHEFE (irritado) – Vamos ver se continuam errando! (Pausa.)
 (ARLT, 2007, minha tradução)⁵⁰

No texto *Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro*, no livro *Ensayos Argentinos, De Sarmiento a la Vanguardia*, Beatriz Sarlo se pergunta: “¿dónde buscar la verdad de la vanguardia argentina?”.

No entanto, Beatriz Sarlo e Viviana Gelado destacam a faceta modernista do dramaturgo. Observa-se o jeito como os funcionários da peça *La isla desierta* lidam com as mudanças do mundo, enquanto simplesmente assistem por trás da janela do escritório, ao tempo que Buenos Aires dos anos 1920 e 1930 se modernizava. Evolução não é somente industrial, mas também cultural. É o caso do jornalismo e da literatura, principalmente de Arlt, ao mesclar a cultura média e popular como uma medida para se posicionar na sociedade. Segundo Sarlo (1997):

Baseio-me na hipótese de que produtores e organizadores culturais pertencentes ao setor letrado, ainda que não no centro do mundo intelectual, e em alguns casos nas elites comunicacionais, tiveram um registro sensibilizado do que acontecia nesse espaço menos acessível e, sem dúvida, menos transparente que acostumamos chamar de “popular”.
 Esse é o caso de Roberto Arlt e, junto com ele, daqueles que formaram parte da elite jornalística dos grandes jornais modernos que definem uma nova forma textual e novos processos de enunciação e processamento da notícia.
 (SARLO, 1997, p. 13, minha tradução)⁵¹

Por sua vez, Gelado (2006) mostra uma tentativa de “democratização” em suas obras para dar acesso ao público a bens culturais, o que faz junto à editora Claridad, ação similar a dos modernistas para visar a uma literatura de certa forma popular:

⁵⁰ (Nuevamente hay otro minuto de silencio. Durante este intervalo pasan chimeneas de buques y se oyen las pitadas de un remolcador y el bronco pito de un buque. Automáticamente todos los EMPLEADOS enderezan las espaldas y se quedan mirando la ventana.)
 EL JEFE. – (Irritado.) ¡A ver si siguen equivocándose! (Pausa.)

⁵¹ Me afirmé en la hipótesis de que productores y organizadores culturales pertenecientes al sector letrado, aunque no al centro del mundo intelectual, y en algunos casos a las elites comunicacionales, tuvieron un registro sensibilizado de lo que sucedía en ese espacio menos accesible y, sin duda, menos transparente que acostumbramos llamar ‘lo popular’.

Ese es el caso de Roberto Arlt y, junto con él, de quienes formaron parte de la élite periodística de los grandes diarios modernos que definen una nueva forma textual y nuevos procesos de enunciación y procesamiento de la noticia”

No que se refere ao literário, o fragmentarismo e a heterogeneidade da editora refletirá também, e sobretudo, uma forma particular de questionamento do academicismo e da “alta” cultura, na medida em que sua(s) linha(s) editorial(ais) significa(m) tanto uma reform(ul)a(ção) do cânon como a reivindicação do acesso dos setores populares a esses bens culturais.
(GELADO, 2006, p. 202)

Segundo estudiosos, a literatura de Arlt tem por característica a mescla de temas da cultura popular entre a literatura culta (alta) e a popular (baixa). Arlt utiliza do lunfardo (cultura baixa) nos meios que pertencem à cultura e/ou literatura alta, como em seus romances e crônicas. Uma exemplificação é apresentada pela teórica Gelado:

Todos eles, desde diversos lugares e com objetivos diversos, constituem formas artísticas e/ou institucionais, projetos críticos estéticos e/ou políticos que, de alguma maneira, se preocupam, seja por recuperar o popular no âmbito da produção (dentro de moldes literários que pertencem ou não ao cânon burguês); seja por incluir, no âmbito da recepção da "alta" cultura burguesa, vastos setores populares, rurais ou urbanos; e vice-versa, por projetar a cultura popular em meios até então reservados à "alta" cultura; ou ainda, por questionar os limites entre a cultura "alta" e a "baixa" ou popular, tanto no âmbito da produção quanto no da circulação e recepção.
(GELADO, 2006, p. 77)

A língua escolhida por Arlt também não é mais a “oficial”. Ele se vale de jogos de palavras e expressões idiomáticas para retratar a “fala” dita na rua. Por exemplo, o lunfardo (vide capítulo I, páginas 51-52), entre outras gírias portenhas. E leva a cabo discussões sobre o próprio idioma, como se lê na Água-forte *El idioma de los argentinos* (vide p. 28).

Outra característica da obra arltiana é descrever a realidade da vida social através de personagens marginais, como, por exemplo, suas Águas-fortes. Trata-se de um livro que reúne a coletânea das crônicas de costumes apresentadas na coluna do jornal *El mundo*.

Nelas, Arlt representava a vida cultural e social, abordando temas cotidianos e problemas sociais, como as dificuldades enfrentadas em hospitais, ou simplesmente refletindo acerca da modernização que Buenos Aires vivia. Nesse período, ocorria o processo imigratório, a nova classe média, os avanços tecnológicos e industriais, e, por fim, a rapidez com que novidades surgiam. Um exemplo disso é a crônica de Arlt *Una nueva peste: el “instantaniero”*:

O que virá depois?

A ciência não anda a pé, e sim a galope. O que virá depois?

Ocorre-me que qualquer dia desses aparece no mercado o “Kodak film”, mas falante, aparelho que tirará uma foto dos casais com reprodução sonora do que falam... Enfim... Se pode esperar de tudo... No entanto, nos cantos das praças, onde os cachorros tiram os piolhos a dentadas e os desempregados tramitam um suicídio econômico e saudável, [...]
(ARLT, 1931, s. n.)⁵²

A partir de agora me dedico a falar sobre o Ultraísmo, que teria influenciado Arlt, foi um movimento de renovação artística e literária, divulgado e comentado por diversas revistas: a revista literária de nome *Grecia* dedica suas publicações ao Ultraísmo, primeiramente em Sevilla e depois em Madrid, entre 1918 e 1920; a revista *Ultra*⁵³ era sediada em Madrid, sua primeira edição foi publicada no dia 28 de janeiro de 1921, e o editor era Rafael Caro E. Gómez Carrillo, e a primeira edição foi publicada em 1919, sendo depois dirigida por Hernández Catá; a revista *Cervantes* tinha edições mensais, a sede ficava em Madri, sob a direção de Cansinos Asséns, de 1919-1920; a revista *Alfar* era sediada em La Coruña, com a direção de Julio Casal, essa revista mensal foi publicada em Montevideo, de 1929 a 1954; a revista *Reflector*, sediada em Madri, teve um único número publicado em 1920, sob a direção de J. Ciría; a revista *Tableros*, localizada em Madrid, publicou de 1921 a 1922, e teve apenas quatro n meros, sob a direção de J. Gutiérrez Gili. Um dos textos para discutir sobre o fazer literário do movimento foi escrito por Borges e publicado pela revista *Ultra*, com o título "Anatomia do meu ultra", no livro *Vanguardas argentinas anos 20*:

A estética é a carpintaria dos argumentos edificados a posteriori, para legitimar os juízos que faz nossa intuição acerca das manifestações da arte. Isto é, no que se refere ao crítico. No que tange aos artistas, a coisa muda. Pode assumir todas as formas entre aqueles dois polos antagônicos da mentalidade, que são o polo impressionista e o polo expressionista. No primeiro, o indivíduo se abandona ao ambiente; no segundo, o ambiente é o instrumento do indivíduo. (De passagem, é curioso constatar que os escritores autobiográficos, aqueles que mais alarde fazem de sua firme individualidade, são no fundo, os mais sujeitos às realidades tangíveis. Por exemplo, Baroja.). Só há, pois, duas estéticas: a estética passiva dos espelhos e a estética ativa dos prismas. Ambas podem existir juntas. Assim, na atual renovação literária – essencialmente expressionista –, o futurismo, com sua exaltação da objetiva cinética do nosso século, representa a tendência passiva, mansa, de submissão ao meio... Já cimentadas estas bases, exporei as intenções de meus esforços

⁵² ¿Qué vendrá después?

La ciencia no da patación por cuadro, sino al trote. ¿Qué vendrá después? Se me ocurre que cualquier yurno de estos aparece en el mercado el “Kodak film” pero parlante, aparato que sacará a las parejas con reproducción sonora de lo que hablen... En fin... Todo es de esperar... En tanto, en los rincones de las plazas, donde los perros se despiojan a dentelladas y los cesantes tramitan un suicidio económico y saludable, [...]

⁵³ Disponível na hemeroteca: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=parent%3A0003796070&lang=es&s=0>

líricos. Busco neles a sensação em si, não a descrição das premissas espaciais ou temporais que a rodeiam. Tem sido, sempre, costume dos poetas executar uma reversão do processo emotivo ocorrido em sua consciência; quer dizer, voltar da emoção para a sensação, e desta para os agentes que a causaram. Eu – note-se que falo de tentativas e não de realizações satisfeitas – desejo uma arte que traduza a emoção desnudada, depurada dos dados adicionais que a precedem. Uma arte que esquiva o dérmico, o metafísico e os últimos planos egocêntricos ou mordazes.

Para isto – como para toda poesia – existem dois meios imprescindíveis: o ritmo e a metáfora. O elemento acústico e o elemento luminoso.

O ritmo: não encarcerado nos pentagramas da métrica, mas ondulante, solto redimido, bruscamente truncado.

A metáfora: essa curva verbal que traça quase sempre entre dois pontos – espirituais – o caminho mais breve.

(SCHWARTZ; ACALÁ, 1992, p. 24)

O nome surgiu do termo “ultra” que significa “más allá”, em outras palavras “ir além”. O principal objetivo do movimento Ultraísta é “ir além” do período Novecentismo, conhecido também como geração de 14. Esse grupo era formado por autores situados entre a Geração de 98 e a Geração de 27. O Ultraísmo, ao contrário da geração de 14, não se preocupava em fazer uma poesia com esmero, preferiam tirar as rimas e a pontuação, o intuito desse grupo era modernizar a sociedade.

No Ultraísmo, era predominante a poesia de língua espanhola e seu início teria sido no ano de 1918 (sempre lembrando que essas datas são históricas), através de tertúlias no Café Colonial, em Madri, organizadas por Rafael Cansinos Asséns, onde escritores se encontravam para conversar sobre o fazer literário, as novidades na literatura, e ler poesia. Essas reuniões ocorriam a partir da meia-noite de sábado até o alvorecer de domingo. Os representantes eram Guillermo de Torre, Juan Larrea, Gerardo Diego, Pedro Garfias, entre outros. Em suas produções, utilizavam metáforas, eram concisos e buscavam a exaltação do mundo moderno. A importância da metáfora é a ideia de explorar a interioridade, a emoção e a sensação.

Na Espanha, existiram dois grupos literários de vanguarda em posições opostas a de Rafael Cansinos Asséns (1883-1964) e ao de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963). O primeiro grupo, o de Cansinos-Asséns, buscava apresentar em suas obras uma reflexão ou crítica ao tratar dos temas escolhidos.

Cansinos-Asséns transitou entre o modernismo e os grupos de vanguarda, sendo o principal incentivador do Ultraísmo, para logo depois deixar os movimentos. Ele escreve o primeiro Manifesto Ultraísta (ver o texto na íntegra no anexo), elaborado em 1918 e publicado em 1919 em Madrid. Trata-se de uma declaração pública para mostrar sua proposta de

fundamentação de um novo movimento. Asséns instiga Borges por seus ideais buscados e seu uso de metáforas tornaram-no um discípulo de Asséns.

Os que subscrevem, jovens que começam a realizar sua obra, e que por isso acreditam ter um valor pleno, de afirmação futura, de acordo com a orientação sinalada por Cansinos Asséns na entrevista que no último dezembro celebrou com o X. Bóveda no *El Parlamentario*, necessitam declarar sua vontade de uma arte nova que supra a última evolução literária: o novecentismo.

Respeitando a obra realizada pelas grandes figuras deste movimento, se sentem com ânsia de ultrapassar a meta alcançada por estes primogênitos, e proclamam a necessidade de um ultraísmo, para o que evocam a colaboração de toda a juventude literária espanhola. Para esta obra de renovação literária reclamam, ademais, a atenção da imprensa e das revistas de arte.

(GRÉCIA, 1919, p. 11)

O segundo grupo é liderado por Ramón Gómez de la Serna, representante que dá o nome a esse outro grupo do Ultraísmo. Seus textos desejam transformar a sociedade e a política do período. A arte é usada para reflexão sobre os problemas existentes, e apresenta uma nova visão do mundo. Algumas vanguardas existentes nos anos 20 serviram de inspiração e na obra de Arlt percebem-se características que conformam a produção artística do dramaturgo argentino.

Na Argentina, o Ultraísmo ganhou força. O diferencial entre o Ultraísmo argentino e o espanhol é a temática do nacionalismo argentino. Os artistas e escritores decidem realizar uma literatura nacional “sem” influências externas, apesar de terem sido influenciados pelo movimento europeu. O Ultraísmo na Argentina nasceu no contexto em que Jorge Luis Borges retorna da Espanha definitivamente para Buenos Aires, no final de 1921.

Refiro-me às novidades que Borges leva a Buenos Aires de sua visita à Europa e o impacto da evolução de sua cidade natal, que cresceu e se modificou tanto em relação à sua geografia quanto à sociedade. A inclusão de novos lugares e a classe social, sendo os estrangeiros a maior parte dos membros pertencentes a essa classificação, causando uma influência de acordo com o comportamento e ideologia das pessoas que se tornam parte dessa classe social. Nesse contexto, Borges, influenciado pelo pensamento ultraísta, busca discutir a questão de identidade ainda não definida. Uma característica do Ultraísmo argentino é justamente essa preocupação em desenvolver uma identidade própria em meio aos estrangeiros, famílias tradicionais, migrantes do país de outras regiões e as minorias ignoradas, como os gaúchos e indígenas. Inebriado pelas tertúlias espanholas, Borges aborda

preocupações linguísticas e filosóficas para descobrir qual o idioma desse novo povo argentino, dando ao passado uma nova função.

Baseado no pensamento ultraísta, se encontra em Arlt, na crônica *Silla en la vereda*, do livro *Aguafuertes porteñas*, a figura de um passeante anônimo que percorre a cidade e a observa de outra forma, e vemos em seu caminho as mudanças causadas pela modernidade, como os transportes modernos. Essa maneira nova de percorrer Buenos Aires faz com que se perceba a cidade por outro viés, em que se reflete sobre o passado e o presente, relacionando às perdas e ganhos decorridos da era moderna:

Alguns meninos que brincam no centro da rua; meia dúzia de vagabundos na esquina; uma velha descontente em uma porta; uma menor que olha de soslaio a esquina, onde está a meia dúzia de vagabundos; três proprietários que arriscam cifras no diálogo estatístico em frente à loja da esquina; um piano que solta uma valsa antiga; um cachorro que, atacado repentinamente de epilepsia, circula, extermina a mordidas uma colônia de pulgas que tem em suas vértebras do rabo; um casal na janela escura de uma sala (...).
(ARLT, 1933, p. 74, minha tradução)⁵⁴

Na Argentina, o Ultraísmo, movimento de vanguarda, nasce em publicações: como a revista *Prisma*, colada aos muros de Buenos Aires, entre os anos 1921 e 1922, que era escrita por Borges, Eduardo González Lanuza, Francisco Piñero e Guillermo Juan. A revista pretendia redescobrir a cidade natal, característica desse momento.

Esse fenômeno prosseguiu com a revista *Proa*, em 1922, com a publicação de três números em sua primeira fase. O Ultraísmo seria o movimento argentino correspondente ao movimento do modernismo brasileiro, conhecido na Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, no ano de 1922. Inclusive, vale destacar que a vanguarda na Argentina foi tardia em relação aos demais países. Jorge Schwartz apresenta essa comparação no livro *Vanguardas argentinas anos 20*:

O movimento de vanguarda argentino da década de 20 não tem um marco fundador tão estrondoso quanto a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo no ano de 1922. O equivalente na Argentina ao modernismo brasileiro é o Ultraísmo, um movimento que se origina na Espanha no final da década de 10. Seus principais protagonistas são Rafael Cansinos-Asséns, Ramón Gómez de la Serna, Jacobo Sureda, Gerardo Diego e Guillermo de Torre.

⁵⁴ Algunos purretes que pelotean en el centro de la calle; media docena de vagos en la esquina; una vieja Cabrera en una puerta; una menor que soslaya la esquina, donde está la media docena de vagos; tres propietarios que gambetean cifras en diálogo estadístico frente al boliche de la esquina; un piano que larga un vals antiguo; un perro que, atacado repentinamente de epilepsia, circula, se extermina a tarascones una colonia de pulgas que tiene junto a las vértebras de la cola; una pareja en la ventana oscura de una sala (...)

(SCHWARTZ, 1992, p. 9)

O florescimento da vanguarda ultraísta, através do uso de metáforas ou da síntese de duas ou mais imagens, destaca uma nova forma do poeta ver o mundo. Uma característica do Ultraísmo é a assimilação de todas as vanguardas, ou seja, apresenta aspectos de movimentos como impressionismo, cubismo e surrealismo, porém, deseja que tenha incluso algo de inovador. Se observa um exemplo de Armadilha Mortal, do conto *A dupla armadilha mortal*, de Arlt: “O chefe do Serviço, de crânio amarelo como bola de manteiga, nariz de cavalete, vestia um terno escandalosamente novo”. (ARLT, 1997, p. 41) Outro exemplo, no mesmo conto, de síntese de imagens na obra arltiana é: “Estela, que estivera admirando o avião, um peixe de prata aninhado na verdura, olhou para Ferrain”. (ARLT, 1997, p. 46)

Na peça *La isla desierta* se encontra o uso de metáforas ao comparar o antigo local de trabalho com uma tumba. Percebe-se ao ler: “1º EMPREGADO – A gente estava ali tão tranquila como no fundo de uma tumba”. (ARLT, 2007, minha tradução)⁵⁵ Em outras obras, pode-se observar mais metáforas, como no conto *A dupla armadilha mortal*: “Ela o envolveu com seu aveludado olhar azul, as pupilas abertas como leques”. (ARLT, 1997, p. 48)

Outro movimento com que Arlt dialoga é o Expressionismo. O termo alemão “expressionismus” foi adaptado do francês “expressionisme” e usado pela primeira vez pelo pintor francês Julien-Auguste Hervé em sua exposição de 1901. Sua primeira referência foi no catálogo da XXII Exposição da Secessão em Berlim, em 1911, termo que vem da palavra “expressão”, ou seja, representa a exteriorização dos sentimentos. Busca-se mostrar o que está oculto. No entanto, a ideia não era simplesmente se expressar, mas sim ir além, demonstrar ao máximo os sentidos e causar emoções. Não só expressar é o objetivo dos representantes do expressionismo, mas também exprimir, retorcer.

O movimento expressionista ocorreu primeiramente na pintura, depois na literatura e, em sequência, no cinema e no teatro. Os artistas alemães queriam reagir diante das tendências de sua época e dos valores entendidos pela sociedade. Eles contestavam o Realismo e o Impressionismo, movimentos dominantes da Alemanha entre 1910 e 1925. Em relação ao Realismo, o grupo optava por deformar a realidade, apresentá-la através de sua própria

⁵⁵ EMPLEADO 1º – Uno estaba allí tan tranquilo como en el fondo de una tumba.

concepção de mundo. Quanto ao Impressionismo, sua preocupação não era necessariamente com o que se vê, mas também com o que se sente.

Dessa forma, se expressam além do uso das cores intensas e simbólicas, com imagens sugestivas, deformação da realidade, mostrando aspectos terríveis, dolorosos e hediondos, valorizando conteúdos subjetivos como forma de expressão, dando destaque ao estado psicológico, valores humanos e denúncias sociais.

O Expressionismo surgiu alguns anos antes da Primeira Guerra Mundial, e suas ações tinham como focos centrais as cidades de Berlim e Munique, principalmente. O movimento do expressionismo alemão ocorreu em 1905, porém, somente chegou à Argentina em 1909, com o escritor e jornalista argentino Lugones. Nesse ano, seu livro *Lunario sentimental* apresenta características que podem ser relacionadas com o Expressionismo. Ou seja, uso de humorismo, cotidiano e a feiura agressiva.

A obra de Arlt possui também muitos traços que lembram as características desse movimento, como dar ênfase ao homem, usar cores fortes, causar deformações e figuras estereotipadas. Alguns dramaturgos valeram-se do expressionismo para tratar de temas que envolvessem a moral e abordassem, através dos olhos do autor, a sua concepção de mundo. Eugénia Vasques aponta:

Primeiro que tudo, e a exemplo do que aconteceu noutras formas artísticas, o teatro expressionista designava uma atitude moral, uma concepção do mundo e uma atitude intelectual implicando uma teoria do conhecimento, uma metafísica e uma ética. Ora, se esta atitude intelectual não é exclusiva daqueles que cultivaram o drama e o teatro expressionista, a verdade é que parece útil determo-nos em dois pressupostos centrais que nos permitirão compreender os fundamentos deste modo artístico. São eles a reação CONTRA o passado, contra TODO o passado, e a paralela DEFESA da expressão da SUBJETIVIDADE.

(VASQUES, 2007, p. 6 - 7)

Em relação à subjetividade nas obras de artes, apresento a tela de Vicent Van Gogh, *Village Street and Steps in Auvers with five figures*, onde se percebe a forma como o pintor entende a vila.



Figura 11 - Sensações do cotidiano.

Para melhor exemplificar o interesse das obras expressionistas, apresento um trabalho da vanguarda. Trata-se do quadro de George Grosz Grobstadt intitulado *A cidade*, produzido em 1916.



Figura 12 - O tumultuado mundo modernizado.

A respeito do mundo modernizado e da cidade, é interessante pensar o conceito de modernização. No livro *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* o teórico Marshall Berman apresenta a seguinte definição:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia.
(BERMAN, 1986, p. 15)

A definição proposta pelo autor de certa forma remete ao dramaturgo, porque em suas obras nota-se questionamentos sobre o que e como as pessoas são, as mudanças causadas na cidade e na vida das pessoas, aproxima todos. No meio da confusão causada pelas modificações e inovações no mundo, altera a forma como a cidade e as pessoas se veem e veem o lugar onde vivem. Marshall Berman diz que:

[...] o turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades; Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; movimentos sociais de massa e de nações, desafiando seus governantes políticos ou econômicos, lutando por obter algum controle sobre suas vidas; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão.
(BERMAN, 1986, p. 16)

A Buenos Aires de Roberto Arlt vivencia isso. Nesta realidade, surgiu a cidade arltiana. Entre os anos de 1920 e 1930, a cidade se modificava e era influenciada pelo novo. Com essas alterações, também chegavam os novos cidadãos da Argentina, vindos como imigrantes. Nesse período, Buenos Aires se expandiu e se viu impactada pela modernidade num ritmo acelerado em um tempo curto.

Em *La isla desierta*, Arlt elabora jogos de cores, luzes e movimentos que retratam o imaginário da cidade bonaerense e o anti-herói torturado pela vida. Entre as características do movimento expressionista se encontra o recurso da hipérbole, do realismo expressionista através da crítica dos costumes, uso de sarcasmo, presença de questionamentos, como o fracasso, e uma linguagem popular. A presença da hipérbole, a figura retórica que representa o exagero para enfatizar se nota em: “GUARDA-LIVROS – Certo, se parece com uma tumba. Eu muitas vezes me dizia: "Se apagam o sol, nós não tomamos conhecimento aqui"..."” (ARLT, 2007, minha tradução)⁵⁶

Sobre o fracasso moral e a infelicidade ao retratar a miséria e a imagem do anti-herói, se observa traços comuns do movimento, por apresentar temáticas voltadas à angústia e à violência:

MANUEL – Não posso trabalhar.
 CHEFE – Não pode? E porque não pode, seu Manuel?
 MANUEL – Não. Não posso. O porto me deixa melancólico.
 CHEFE – O deixa melancólico?
 (ARLT, 2007, minha tradução)⁵⁷

Todos esses elementos se encontram na peça objeto de estudo. O autor retrata a vida do protagonista na empresa, elabora jogos de cores, apresenta o mulato (figura estereotipada) e mostra o cotidiano por um viés deformado, enquanto realiza uma crítica à sociedade. Como exemplo de estereotipo cita: “(Entra o estafeta CIPRIANO, com um uniforme de cor canela e um copo de água gelada. É MULATO, simples e complicado, requintado e brutal, e sua voz por momentos, persuasiva.) MULATO – E o chefe?” (ARLT, 2007, minha tradução)⁵⁸

A personagem do mulato serve como estímulo para a fuga das ações repetitivas causadas pelo emprego e pela modernidade, em que os funcionários se deixam levar por seus sonhos de um lugar melhor para se viver. Além das artes plásticas, existe a presença do Expressionismo na literatura, e o livro *Aguafuertes Porteñas* é um exemplo, através da crônica *La calle Florida*:

⁵⁶ TENEDOR DE LIBROS. Cierto, se parece a una tumba. Yo muchas veces me decía: «Si se apaga el sol, aquí no nos enteramos»...

⁵⁷ MANUEL – No puedo trabajar.

EL JEFE – ¿No puede? ¿Y por qué no puede, don Manuel? MANUEL – No. No puedo. El puerto me produce melancolía. EL JEFE – Le produce melancolía.

⁵⁸ Entra el ordenanza CIPRIANO, con un uniforme color de canela y un vaso de agua helada. Es MULATO, simple y complicado, exquisito y brutal, y su voz por momentos persuasiva.) MULATO – ¿Y el jefe?

Falei tanto das ruas canalhas, com seus desvãos assomados ao sol e seus vasos de gerânios que rega quase sempre uma garotinha vestida de capote, que hoje, dia decorado de nuvens, com um crepúsculo que brilham letreiros luminosos, maravilha do pálido verde, de pálido azul e amarelo, sinto necessidade de falar da rua Florida. Da rua Florida e de seus janotas; da rua onde sempre há "um dia convalescente" de claridade, com suas vitrines que retorcem de desejos a alma das mulheres, e com suas mulheres que levam os olhos dos homens que passam em busca de amor inesperado.

Multidão bem vestida. Os desditados evitam esta rua; os miseráveis que albergam um projeto, a evitam; os sonhadores que levam um mundo por dentro, a esquivam; todos aqueles que necessitam da rua para espalhar sua angústia, ou para guardá-la em um novelo nervoso, não entram nesta, que é a fachada viva do luxo, das mulheres que custam muito dinheiro e da vida que passa vertiginosamente. (ARLT, 1998, p. 221-222, minha tradução)⁵⁹

Alguns dramaturgos valeram-se do Expressionismo para tratar de temas que envolvessem a moral burguesa, ou melhor, criticassem-na, também discutem a questão do fracasso moral. Em relação à “moral burguesa”, entende-se a “moral” como os princípios e valores de conduta do homem, enquanto que “fracasso moral” se relaciona ao que é correto, decente e íntegro. A ideia seria criar um pensamento novo, uma maneira distinta de entender. Pelo menos, essa é a proposta do expressionismo na Alemanha, mas, como se viu, chegou também à Argentina, e dialoga estreitamente, nesse aspecto, com o movimento ultraísta.

A escrita teatral, portanto, mostra uma posição contra o passado, e faz isso de forma subjetiva. Em seu enredo, o viés retrata a vida cotidiana através dos olhos do próprio autor e de seu entendimento dos acontecimentos.

O teatro de Arlt utiliza os mesmos procedimentos da descrição da modernidade. No caso de *La isla desierta*, pelo cenário exterior representado pela vista da janela do escritório e a descrição ao criar interiores opressivos, com personagens infelizes ou assustadas, imagem também presente na peça. Abaixo, cito o trecho descrevendo o local opressor onde trabalham:

Um escritório retangular branquíssimo, com uma ampla janela em toda a extensão do salão, emoldurando um céu infinito irritantemente azul. Em frente às mesas dos

⁵⁹ He hablado tanto de las calles canallas, con sus mansardas asomadas al sol y sus tiestos de geranios que riega casi siempre una muchachita vestida de percal, que hoy, día decorado de nubes, con un crepúsculo que antorchan letreros luminosos, maravilla de lo pálido verde, de lo pálido azul y amarillo, siento necesidad de hablar de la calle Florida.

De la calle Florida y de sus petimetres; de la calle donde siempre hay «un día convaleciente» de claridad, con sus vidrieras que retuercen de deseos el alma de las mujeres, y con sus mujeres que se llevan los ojos de los hombres que pasan en busca del amor inesperado.

Multitud de gente bien vestida. Los desdichados evitan esta calle; los miserables que albergan un proyecto, la eluden; los soñadores que llevan un mundo adentro, la esquivan; todos aquellos que necesitan de la calle para desparramar su angustia o para recogerla en un ovillo nervioso, no entran en esta, que es el escaparate vivo del lujo, de las mujeres que cuestan mucho dinero y de la vida que pasa vertiginosamente.

escritórios, dispostos em fileira como se fossem recrutas, os empregados trabalham inclinados sobre as máquinas de escrever. No centro e, no fundo do salão, a mesa do CHEFE, escondido atrás de óculos escuros e com o cabelo cortado como as cerdas de uma escova. São duas da tarde, e uma extrema luminosidade pesa sobre estes infelizes simultaneamente encurvados e recortados no espaço pela desolada simetria deste salão no décimo andar.
(ARLT, 2007, minha tradução)⁶⁰

As obras arltianas possuem traços de um grotesco coletivo onde aparece a relação entre uma sociedade moderna e homens autômatos. Entende-se por grotesco na literatura uma categoria que consegue, ao mesmo tempo, efeitos cômicos e trágicos. Era considerado uma manifestação do cômico e do extravagante. Fato similar ao teatro, onde se mostra o excesso, seja nos gestos ou nos cenários, para dar um ar de humor na peça.

O cômico grotesco apresentado por Bakhtin (1993) ridiculariza certos fenômenos sociais, levando os vícios ao extremo (BAKHTIN, 1993, p. 265), e serve para determinar o que há de excêntrico nos tipos marginais. O cenário deixa ver personagens de aparente inconsciência, cujos atos não são mais próprios, mas obedecem a vontade alheia ou são realizados impulsivamente, sem ter refletido. Imagem que está presente dentro da peça *La isla desierta*, ao serem recriminados pelo chefe e a corrigir o erro:

CHEFE – Outro erro, Manuel.
MANUEL – Senhor?
CHEFE – Voltou a errar, Manuel.
MANUEL – Sinto muito, senhor.
CHEFE – Eu também. (Entregando a planilha.) Corrija-a. (Um minuto de silêncio.)
(ARLT, 2007, minha tradução)⁶¹

Junto a personagens estereotipados, como o mulato Cipriano, na peça exemplificada acima, os trabalhadores da empresa passam por situações extremistas e condições ruins de trabalho, até levar a um deles, Manuel, o protagonista, a reagir diante de sua realidade, entrando num estado de “sonhar acordado” com uma ilha deserta.

⁶⁰ Oficina rectangular blanquísima, con ventanal a todo lo ancho del salón, enmarcando un cielo infinito caldeado en azul. Frente a las mesas escritorios, dispuestos en hilera como reclutas, trabajan, inclinados sobre las máquinas de escribir, los EMPLEADOS. En el centro y en el fondo del salón, la mesa del JEFE, emboscado tras unas gafas negras y con el pelo cortado como la pelambre de un cepillo. Son las dos de la tarde, y una extrema luminosidad pesa sobre estos desdichados simultáneamente encorvados y recortados en el espacio por la desolada simetría de este salón de un décimo piso.

⁶¹ EL JEFE – Otra equivocación, Manuel. MANUEL – ¿Señor?
EL JEFE – Ha vuelto a equivocarse, Manuel. MANUEL – Lo siento, señor.
EL JEFE – Yo también. (Alcanzándole la planilla.) Corrijala. (Un minuto de silencio.)

(O MULATO pega a tampa da máquina de escrever e começa a bater o tam tam ancestral, ao mesmo tempo, que oscila como um macaco sobre si mesmo. Sugestionados pelo ritmo, vão entrando todos na dança.) MULATO (ao tempo que bate o tambor). – E também há belas mulheres nuas. Nuas dos pés à cabeça. Com colares de flores. Que se alimentam de saladas de magnólias. E belos homens nus. Que dançam embaixo das árvores, como agora dançamos aqui... (ARLT, 2007, minha tradução)⁶²

A maior parte das obras arltianas não apresenta grandes inovações textuais ou cênicas, no entanto, tematicamente, o teatro é como uma arma, para mostrar sua ideologia, sua posição, seja política ou social, como se viu até aqui.

Embora o teatro de Arlt não tenha inovado nas concepções cênicas, não significa que ele se encaixe no teatro comercial de sua época, que Arlt criticava:

Assistimos a uma extraordinária farsa. Com falas insossas, conversas estúpidas, pretensiosos diálogos e sem graça, atores teimosos como burros e autores com fumaça na cabeça, todos ao redor de seu negócio entre quatro paredes ornamentadas. (BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES, s. d., s. n., minha tradução)⁶³

Arlt participou do grupo de Teatro del Pueblo (vide capítulo I), a convite de Leónidas de Barletta, e se torna um dos dramaturgos do teatro independente, que tinha como objetivo apresentar peças retratando o seu universo, com temáticas dedicadas à classe trabalhadora e à abordagem de problemas da sociedade.

Traçar essa relação pode envolver a forma de crítica da cidade, ao relatar os problemas ou descrever o cenário urbano, como se lê na *Aguafuertes porteñas* o texto *El placer de vagabundear*:

A cidade desaparece. Parece mentira, mas a cidade desaparece para se converter em um empório infernal. As lojas, os letreiros luminosos, as chácaras, todas essas aparências bonitas e presenteadoras dos sentidos, somem para deixar flutuando no ar azedo as nervuras da dor universal. E o afã de viajar se afugenta do espectador. Mais ainda: cheguei à conclusão de que aquele que não encontra todo o universo dentro das ruas de sua cidade não encontrará uma rua original em nenhuma das cidades do

⁶² (El MULATO toma la tapa de la máquina de escribir y comienza a batir el tam-tam ancestral, al mismo tiempo que oscila simiesco sobre sí mismo. Sugestionados por el ritmo, van entrando todos en la danza.) MULATO – (A tiempo que bate el tambor.) Y también hay hermosas mujeres desnudas. Desnudas de los pies a la cabeza. Con collares de flores. Que se alimentan de ensaladas de magnolias. Y hermosos hombres desnudos. Que bailan bajo los árboles, como ahora nosotros bailamos aquí...

⁶³ Assistimos a una farsa descomunal. Parlamentos ñoños, conversaciones estúpidas, diálogos pretensiosos y chirles, actores empecinados como borricos y autores con humo en la cabeza, todos redondean su negocio entre cuatro paredes ornamentadas.

mundo. E não as encontrará, porque o cego em Buenos Aires é cego em Madri ou Calcutá...
(ARLT, 1958, p. 26)⁶⁴

Nas obras, há uma crítica à própria arte, no sentido de literatura, como se nota no texto *Desorientadores*, da obra *Aguafuertes porteñas*:

A maioria do que escrevemos, o que fazemos é confundir a opinião pública. As pessoas buscam a verdade e nós lhe damos verdades enganosas. O branco pelo negro. É doloroso confessar, mas é assim. Tem que escrever. Na Europa, os autores têm seu público; a esse público dão um livro por ano. Você pode acreditar, de boa-fé, que em um ano se escreve um livro que contenha verdades? Não, senhor. Não é possível. Para escrever um livro por ano é preciso contar lorotas. Enganar. Encher as páginas de frases.
É o ofício, “o métier”. As pessoas recebem a mercadoria e acreditam que é matéria-prima, quando se trata apenas de uma falsificação grosseira de outras falsificações, que também se inspiraram em falsificações.
(ARLT, 1958, p. 58)⁶⁵

Arlt juntou-se também a dois grupos de vanguarda argentinos: Boedo e Florida. Grupos que desde seu início se tornaram opostos, o que não deixa de ser curioso o dramaturgo pertencer aos dois. Buscava-se vincular Arlt ao grupo Florida, mencionando-o como uma figura importante do movimento, contudo, suas produções não se identificavam totalmente com nenhum dos grupos. Sua escrita possuía um ponto de vista estético e ideológico próximo ao grupo Boedo. Entretanto, o livro *El juguete rabioso* foi recusado pelo grupo Boedo para publicação e acabou por ser aceito pelo grupo Florida, por intermédio de Ricardo Güiraldes.

⁶⁴ La ciudad desaparece. Parece mentira, pero la ciudad desaparece para convertirse en un emporio infernal. Las tiendas, los letreros luminosos, las casas quintas, todas esas apariencias bonitas y regaladoras de los sentidos, se desvanecen para dejar flotando en el aire agriado las nervaduras del dolor universal. Y del espectador se ahuyenta el afán de viajar. Más aún: he llegado a la conclusión de que aquél que no encuentra todo el universo encerrado en las calles de su ciudad, no encontrará una calle original en ninguna de las ciudades del mundo. Y no las encontrará, porque el ciego en Buenos Aires es ciego en Madrid o Calcuta...

⁶⁵ Desorientadores

La mayoría de los que escribimos, lo que hacemos es desorientar a la opinión pública. La gente busca la verdad y nosotros les damos verdades equivocadas. Lo blanco por lo negro. Es doloroso confesarlo, pero es así. Hay que escribir. En Europa los autores tienen su público; a ese público le dan un libro por año. ¿Usted puede creer, de buena fe, que en un año se escribe un libro que contenga verdades? No, señor. No es posible. Para escribir un libro por año hay que macanear. Dorar la píldora. Llenar páginas de frases.
Es el oficio, “el métier”. La gente recibe la mercadería y cree que es materia prima, cuando apenas se trata de una falsificación burda de otras falsificaciones, que también se inspiraron en falsificaciones.

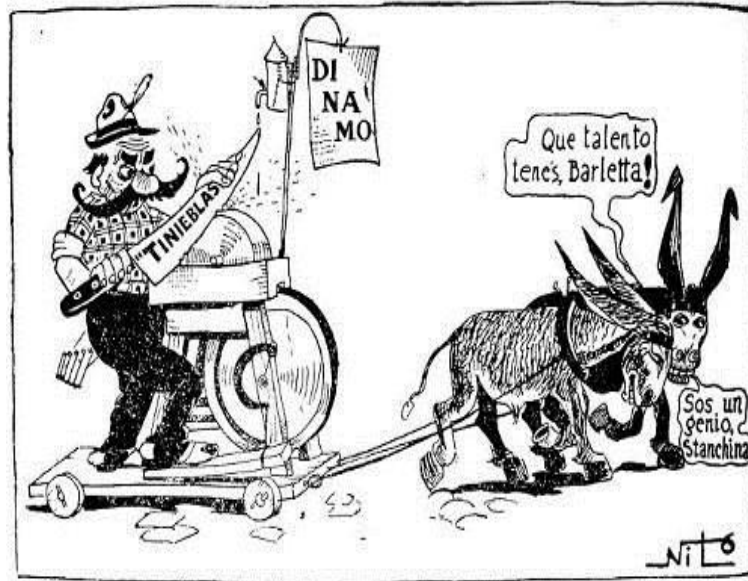


Figura 13 - Polêmica Boedo versus Florida.

Quanto à participação ativa de Arlt nos dois grupos, Florida e Boedo, houve muitos questionamentos. Os críticos apontam que o vanguardista possuía mais relação com o grupo Boedo, e participou, inclusive, de revistas pertencentes ao grupo, e conheceu Leónidas Barlettas, responsável por várias apresentações de suas peças teatrais e a adaptação da peça *El humillado*.

No âmbito das representações encontra-se mais uma vez, portanto, a questão da exploração no trabalho, maus-tratos, preconceito, a mecanização do homem como resultado do mundo moderno e, em certos casos, as consequências do trabalho forçado em forma de defeitos causados pela profissão. Nota-se isso em alguns contos de Roberto Arlt, como, por exemplo, *Extraordinaria historia de dos tuertos*. A realidade no trabalho é abordada em *La factoría de Farjalla Bill Ali*, e a presença de um protagonista marginal está no livro *Los siete locos*. Portanto, para entender melhor a dificuldade de “etiquetar” Arlt em um dos grupos, comento, de maneira breve, um pouco sobre ambos.

Entretanto, ressalto que ele circulou pelos dois grupos não se posicionando sobre um lugar ou outro. Arlt somente comentou uma vez ter mais interesses em comum com o grupo Boedo.

O Boedo foi atuante entre 1920 e 1930, e seu nome surgiu do fato do editorial Claridad, anteriormente conhecido como a revista *Los Pensadores*, ser localizado na rua Boedo, 837, em Buenos Aires. Nome que remete a uma rua popular e comercial. O grupo

estava inserido no movimento ultraísta, ainda que alguns o relacionem ao realismo socialista. Esse termo define a corrente do realismo social que aborda os problemas da sociedade e une os conceitos de realismo e socialismo para discutir a questão das pessoas desfavorecidas. O termo foi elaborado por Andrej Zdanov durante o período de poder de Josef Stalin, por isso:

Boedo apostou na arte a serviço do proletariado, isto é, acreditou na possibilidade de uma arte que busca seu lugar na sociedade e aceita a divisão de classes, mas escolhe os materiais de sua produção em função da tematização da classe operária e da imigração.
(CASSONE, 2008, n.p.)⁶⁶

A característica marcante do grupo Boedo era a temática social e popular, sendo relacionado com o movimento do trabalhador (movimento operário):

As obras ficcionais boedistas se destacam, antes de tudo, por suas descrições minuciosas, a preponderância de um ambiente urbano e marginal, a utilização de protagonistas trabalhadores ou excluídos pelo sistema capitalista que sofrem maus tratos constantes, a exploração laboral, a maquinização do homem produto do mundo moderno e a deformação dos corpos por causa do trabalho. Essas situações se desenvolvem sob um tom pessimista marcado pela desilusão, o lugubrismo e os finais desesperançosos próprios de uma literatura sem utopia, tudo isto mediado pelo uso de recursos narrativos como o exagero e a ironia, uma linguagem popular, simples e paratático, com pouca utilização de metáforas, o coloquialismo, a adjetivação descritiva, o tom testemunhal e a aparição constante dos discursos religiosos.
(ECURED, s. d., s. n.)⁶⁷

Ademais, o grupo Boedo tinha como modelo o escritor russo Fiodor Dostoievski e o realismo social. Em todas as produções, o interesse era fazer uma literatura que tivesse uma função social, ou seja, tivesse a função de educar a população e promover uma reação do proletariado. Sua estética era próxima do marxismo, e sua ideologia era de esquerda. Seus textos englobavam contos, romances e ensaios. A maior preocupação era o tema e o conteúdo, com uma linguagem coloquial para ser acessível ao povo.

⁶⁶ Boedo apostó al arte al servicio del proletariado, esto es, creyó en la posibilidad de un arte que busca su lugar en la sociedad y acepta la división de clases, pero elige los materiales de su producción en función de la tematización de la clase obrera y de la inmigración.

⁶⁷ Las obras ficcionales boedistas se destacan, ante todo, por sus descripciones minuciosas, la preponderancia de un ambiente urbano y marginal, la utilización de protagonistas obreros o excluidos por el sistema capitalista que sufren maltratos constantes, la explotación laboral, la maquinización del hombre producto del mundo moderno y la deformación de los cuerpos por causa del trabajo. Estas situaciones se desarrollan bajo un tono pesimista marcado por la desilusión, el lugubrismo y los finales desesperanzadores propios de una literatura sin utopías; todo esto mediado por el uso de recursos narrativos como la exageración y la ironía, un lenguaje popular, llano y paratático, con poca utilización de metáforas, el coloquialismo, la adjetivación descriptiva, el tono testimonial y la aparición constante del discurso religioso.

O grupo Florida, também conhecido como Grupo Martín Fierro, existiu durante as décadas de 1920 e de 1930. Assim como o grupo anterior, o nome da vanguarda surgiu devido ao local de seus encontros, o editorial da revista *Martín Fierro*, localizado na esquina da rua Florida com a Tucumán. Como fonte de inspiração, os membros da vanguarda valiam-se de elementos de outras vanguardas, como Surrealismo, Dadaísmo, Futurismo e Ultraísmo.

Entre seus integrantes estavam Oliverio Girondo, Raúl González Tuñón, Leopoldo Marechal, Eduardo González Lanuza, Francisco Luis Bernárdez e Jorge Luis Borges.

Os escritores buscavam liberdade, e seu lema era “arte por el arte”. Em suas produções, tinham como meta encontrar a identidade nacional e fugir as normas, principalmente na poesia. Quanto aos outros gêneros, o interesse era renovar a literatura, e mesclar em seus textos elementos nacionais como o criollismo.

O grupo apresentava uma linguagem coloquial e simples, neologismo e tecnicismo. A linguagem coloquial ou popular se refere ao criollismo, corrente literária surgida na última década do século XIX (1890) e que durou até 1929, que incorporava a fala local nas obras narrativas, usando a linguagem culta e popular. Essas características não estão inclusas somente em um texto, estão divididas em suas obras.

Deve-se ressaltar que era principalmente formado por jovens escritores, poetas, dramaturgos e ensaístas. Um dos interesses do grupo era renovar a estética, sua preocupação com a literatura é de uma renovação artística, um desejo de privilegiar a arte por si, sem envolvimento político. Algumas características pertencentes ao grupo são a busca por inovações referentes às formas, métrica e rima na poesia. Além disso, fazia parte de seus planos apoiar o Ultraísmo espanhol na Argentina, apresentado por Borges, no ano de 1921, através de metáforas, opondo-se também ao modernismo.

O modelo de seus trabalhos baseava-se na vanguarda europeia, e buscava a modernização da literatura para esta ter uma mudança radical. Este grupo, ao contrário do Boedo, destinava seus textos a um público elitista, possuía temática burguesa, e sua maior preocupação, nas produções, era a forma do texto, trabalhavam com a metáfora e o verso livre.

Assim, expus brevemente um panorama a respeito do escritor, apresentando algumas de suas obras, e a proposta da pesquisa de aproximá-lo das vanguardas. Ao final do presente trabalho, reflito se é possível “classificá-lo” como um vanguardista, seja em relação a um grupo ou aos dois.

3 CAPÍTULO: PROCEDIMENTOS TEÓRICOS

Uma tradução ruim, considero aquela que, à guisa da transmissibilidade, conduz a uma negação sistemática da estranheza da obra estrangeira
(BERMAN, 1992, p. 6)

Uso as palavras de Antoine Berman para refletir acerca da tradução e a preocupação sobre o texto bom ou ruim de acordo com a corrente teórica adotada no ato tradutório. Apresento essa inquietação após discutir aspectos sobre o dramaturgo argentino, questionar suas relações com as vanguardas e seu lugar na literatura hispano-americana, volto ao assunto principal desse estudo: a tradução. Faço um breve apanhado acerca de discussões vinculadas ao fazer tradutório. Contudo, não me detenho na ideia de uma tradução boa ou ruim, pois acredito que o tradutor trabalha com perdas e ganhos, e as escolhas feitas por ele podem ser consideradas como positivas ou negativas. Discuto mais a respeito disso no capítulo sobre o comentário da tradução da peça *La isla desierta*, feita por Carlito Azevedo.

No momento, apresento algumas teorias e as discuto como as usei na prática tradutória. Para isso, abordei o questionamento sobre a tradução literal e/ou livre através da concepção apresentada por Paulo Rónai; quanto ao processo tradutório em si e dificuldades envolvidas nele. Utilizo as concepções e as discussões propostas por Paulo Henriques Britto, Antoine Berman e Umberto Eco. Também comento sobre as escolhas tradutórias pelo viés de Lawrence Venuti e André Lefevere; para refletir acerca da relação entre a tradução e literatura, me baseio em Octavio Paz, entre outros autores ao longo do capítulo.

A proposta de tradução para a peça teatral de Roberto Arlt seria utilizar o processo tradutório de domesticação. Para isso, devemos refletir sobre os termos. O teórico Lawrence Venuti, em seu livro *The translator's invisibility*, publicado em 1995, nomeou os dois processos como "domesticação" e "estrangeirização".

Desta forma, seria possível manter os elementos estrangeirizantes que apresentam a realidade do texto, porém, domesticar palavras que auxiliaram na tradução quando possuem o mesmo sentido na língua de chegada.

A tradução da peça teatral *La isla desierta*, de Robert Arlt, foi realizada pelo ponto de vista da tradução domesticante, ou seja, em que devemos levar o texto para o leitor e não o contrário. A escolha surgiu pelo interesse em facilitar a leitura para o público, e introduzi-lo no cenário do texto.

A intenção é discutir a possibilidade de um uso conjunto entre a domesticação e o estrangeirismo. A proposta é usar ambas de forma a elaborar um texto que mantenha as informações importantes e palavras do idioma de partida e o de chegada. Em certos momentos, alguns vocábulos não possuem o mesmo valor em outro idioma, e é preciso modificá-lo para alcançar o seu sentido como se vê em:

No plano da linguagem, vários problemas se colocaram. Vamos citar alguns, como foi o caso da palavra *bessons* significando “gêmeos”. Em desuso, e termo regional francês, procurarmos “imitá-la” com a expressão “babaço” que é também regional, mas brasileira. Isso passa, decerto, pelo que Venuti chamaria de domesticação.
(CORRÊA, 2009, p. 47)

Assim, refletir a respeito da domesticação como uma forma de solução para problemas na hora da tradução, devido à natureza da palavra, como vemos no exemplo acima. Um termo regional da língua de partida substituído por outro regional da língua de chegada. No entanto, em outras situações, é necessário manter o termo como no original, assim como se lê em:

Isso tanto seria uma deformação, no entender do tradutólogo francês Antoine Berman, quanto uma desconsideração da importância dessa linguagem, conforme alerta John Milton: “o dialeto é (visto como) uma simples fachada”. Tal decisão pode refletir um processo de domesticação, mas noutros momentos, a permanência, por exemplo, do nome “Fadette”, até por sua sugestão de parentesco com “fada” em português, foi mantido e lembra, também no texto de chegada, o perfil quase esotérico da personagem.
(CORRÊA, 2009, p. 48)

A partir destes teóricos se vislumbra uma possível medida para que não se perca de ambos os lados. Em traduções encontram-se perdas, ganhos, explicações e modificações. E nesta tradução, almejo manter o texto o mais próximo do originário, sem adaptá-lo, perdendo suas características em chocar o seu leitor através de suas expressões. A respeito da tradução estrangeirizadora, Venuti (2008, p. 15-16) escreve:

Gostaria de sugerir que, na medida em que a tradução estrangeirizante procura conter a violência da tradução estrangeirizante, é altamente desejável, hoje, uma intervenção cultural estratégica no atual estado dos negócios/assuntos mundiais, lançada contra as nações hegemônicas da língua inglesa e as trocas culturais desiguais nas quais eles envolvem o mundo. A tradução estrangeirizante no inglês

pode ser uma forma de resistência contra o etnocentrismo e o racismo, narcisismo cultural e imperialismo, no interesse das relações democráticas geopolíticas. (VENUTI, 1995, p. 20)⁶⁸

Desta maneira, o conceito discutido por Antoine Berman (1984), se dirige a uma ética tradutória nos dias atuais, na qual a estrangeirizante é, em princípio, positiva, e a domesticação, as traduções consideradas fluentes – textos que não parecem ter sido traduzidos, nos quais, segundo Venuti, o tradutor é “invisível” – se tornaria negativo. A linguagem, na descrição desse tipo de tradução descrito por Venuti, demonstra sua posição como uma violência etnocêntrica, racismo, narcisismo, imperialismo, que é usada para provocar; a postura domesticadora funciona, de certa forma, como uma violência à cultura de partida no ato tradutório.

Esta teoria foi escolhida devido ao fato de que o autor, em vários momentos da peça, apresenta palavras diferentes, usadas para chocar o leitor, e mantê-las é um gesto de respeito ao conteúdo e ao autor. Talvez, a domesticação fizesse a leitura mais fluida e prazerosa, entretanto, perderia marcas do texto original. Ainda assim, em alguns momentos, optei por essa postura. Encontra-se no ato tradutório um dilema. Este seria como transmitir as ideias de forma verbal e não verbal sobre uma cultura, assim como um momento para outro sem perder as características da obra. Refletindo a respeito disto, menciono um exemplo em que utilizei de estrangeirismo, no caso do "tam tam".

Além deste caso, optei por mesclar, no processo tradutório, o uso do mecanismo de domesticação em certos exemplos, como vemos em "chismoso" pela palavra "futriqueiro", devido ao uso na peça teatral, “la pelambre de un cepillo” para "cerdas das escovas", entre outros. Desta forma, foi possível elaborar uma tradução em que o texto fique acessível ao leitor sem perder as características do texto de partida.

Usei os procedimentos de estrangeirismo e domesticação, de acordo com a necessidade do texto, para manter o ritmo e o sentido pretendido pelo autor. Uma possibilidade de procedimento de tradução para a peça é o estrangeirismo, em que se mantém o uso da onomatopeia “tam tam”, que representa o som do tambor, outra situação, como no

⁶⁸ I want to suggest that insofar as foreignizing translation seeks to restrain the ethnocentric violence of translation, it is highly desirable today, a strategic cultural intervention in the current state of world affairs, pitched against the hegemonic English-language nations and the unequal cultural exchanges in which they engage their global others. Foreignizing translation in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations.

caso abaixo, ocorre o procedimento de domesticação em “sampán”, que é uma embarcação específica, traduzida para “sampana”. Como se vê a seguir:

2o EMPREGADO – Você, engenheiro naval... Não me faça rir.

MULATO – Ou capitão de fragata. Fui grumete, lavador de pratos, marinheiro, cozinheiro de veleiros, maquinista de bergantins, timoneiro de sampanas, contramestre de paquetes...

EMPLEADO 2º – Vos, ingeniero naval... No me hagas reír.

MULATO – O capitán de fragata. He sido grumete, lavaplatos, marinero, cocinero de veleros, maquinista de bergantines, timonel de sampanes, contraestrede paquebotes...

Uma preocupação a ser discutida gira em torno do ato tradutório, ou seja, do posicionamento do tradutor perante a tarefa a ser executada. Sabe-se que os críticos qualificam o tradutor como “bom” ou “ruim” baseado no trabalho final, o que se entrelaça com a maneira pela qual opta por realizar o trabalho. Paulo Rónai aponta em seus estudos que um profissional considerado de boa qualidade seria aquele capaz de realizar uma tradução aparentemente escrita no idioma de partida. Sobre isto, se lê, nas palavras de Rónai (2012): “o bom tradutor, depois de se inteirar do conteúdo de um enunciado, tenta esquecer as palavras em que ele está expresso, para depois procurar, na sua língua, as palavras exatas em que semelhante ideia seria naturalmente vazada”.

Esse deve ser o objetivo de um tradutor. Sua função não deve ser verter simplesmente de um idioma para o outro.

Se imaginar uma tradução palavra por palavra, os leitores podem se achar, perdidos, pois, uma palavra não tem sentido próprio para transmitir uma ideia, e sim, depende de determinado contexto. Como Rónai (1987) apresenta em seu texto:

Traduzidas as palavras, ou mesmo as frases, de determinado idioma para outro, elas ficam arrancadas ao contexto múltiplo da língua-fonte e recolocadas no contexto completamente diverso da língua-alvo. E como num texto literário não é apenas a ideia que escolhe as palavras, mas são muitas vezes as palavras que fazem brotar ideias, toda obra literária transportada para outra língua constituiria caso de traição. (RÓNAI, 1987, p. 13)

Esse conceito de traição também permeia os estudos tradutórios. Acredita-se que pode haver duas possibilidades. Ser fiel ao texto ou ser fiel ao tradutor.

Em outras palavras, nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto "original", mas àquilo que consideramos ser o texto original àquilo que consideramos constituí-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que

será, como já sugerimos, sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos. (ARROJO, 2007, p.44)

Os vários aspectos são influenciados pela própria experiência do tradutor, leitor ou crítico. Em *A tradução vivida*, Paulo Rónai menciona um pouco sobre a tarefa tradutória e sua necessidade por adaptações:

Conduzir uma obra estrangeira para outro ambiente linguístico significa querer adaptá-la ao máximo aos costumes do novo meio, retirar-lhe as características exóticas, fazer esquecer que reflete uma realidade longínqua, essencialmente diversa. Conduzir o leitor para o país da obra que lê significa, ao contrário, manter cuidadosamente o que essa tem de estranho, de genuíno, e acentuar a cada instante a sua origem alienígena. (RÓNAI, 1976, p. 4)

Para refletir sobre as traduções como a fidelidade, durabilidade e aceitação depende dos fatores envolvidos na teoria e escrita, valho-me de Arrojo, que afirma o seguinte:

Contudo, se concluímos que toda tradução é fiel às concepções textuais e teóricas da comunidade interpretativa a que pertence o tradutor e também aos objetivos que se propõe, isso não significa que caem por terra quaisquer critérios para a avaliação de traduções. (...) e celebraremos aquelas traduções que julgamos "fíéis" às nossas próprias concepções textuais e teóricas, e rejeitaremos aquelas de cujos pressupostos não compartilhamos. Assim, seria impossível que uma tradução (ou leitura) de um texto fosse definitiva e unanimemente aceita por todos, em qualquer época e em qualquer lugar. As traduções, como nós e tudo o que nos cerca, não podem deixar de ser mortais. (ARROJO, 2007, p.45)

A seguir, reflito acerca de minha tarefa tradutória. Esta investigação se centra na tradução comentada de uma peça teatral. Para isto, deve-se refletir acerca do termo tradução. No livro *A tradução vivida* (1976), Paulo Rónai introduz a discussão da definição da tarefa de tradução e do tradutor. No primeiro contato, os leitores são apresentados aos tipos de tradução existente em que apenas são expostos os problemas da tradução.

Tradução interlingual, intralingual, sociolinguística e intersemiótica. Complexidade da atividade tradutora. Dificuldades específicas da tradução literária. Insuficiência das definições dadas nos dicionários. Definições por meio de comparação. Quem e como se torna tradutor. Requisitos do tradutor ideal: conhecimento da língua-alvo e da língua-fonte, senso comum, cultura geral, capacidade de documentação. Palpites para o aprendizado do ofício. (RÓNAI, 1976, p. 1)

Baseado nessas palavras, me senti instigada a buscar por uma resposta plausível e completa. Entretanto, essas questões apenas nos apresentam novas dúvidas. De fato, existem alguns tipos de tradução como expostos acima. As traduções interlingual, intralingual e intersemiótica comento baseada na obra de Roman Jakobson, porém Paulo Rónai apresenta outro termo interessante sobre o qual falo um pouco. A tradução sociolinguística, se dá em casos em que se procura descobrir um significado específico através de um pensamento. Nesta situação, a tradução é feita através de nossas próprias experiências para interpretar algo. Também pode ser explicada como uma tradução que mostra os estratos sociais e devem ser respeitados ao serem levados a outro idioma.

Ao traduzir, utilizei a tradução literal, por tratar-se de um texto de ficção com o uso corrente de metáforas. De acordo com Rónai, não existe tradução literal, em razão de não ser possível traduzir palavra por palavra. Afinal, o sentido não é formado apenas com uma palavra, e sim com o conteúdo. Uma palavra sozinha pode sugerir diversos significados, contudo, somente com um contexto se pode traduzir corretamente.

Uma exemplificação disso, seria quando uma palavra possui diversos significados. Dependendo do conteúdo onde se encontra, um deles se encaixaria melhor. Mais adiante, pode ser observado o caso da palavra “noria” (vide página 123-124).

Ainda relacionado ao ato de traduzir, é pertinente refletir acerca do termo. De acordo com Rónai, novamente em *A tradução vivida*, é possível alcançar uma ideia mais concreta de como a profissão é vista, e comparada, a outras tarefas:

A comparação mais óbvia é fornecida pela etimologia: em latim, traducere é levar alguém pela mão para o outro lado, para outro lugar. O sujeito deste verbo é o tradutor, o objeto direto o autor do original, a quem o tradutor introduz num ambiente novo; como diz Jules Legras, “traduzir consiste em conduzir determinado texto para o domínio de outra língua que não aquela em que está escrito”. Mas a imagem pode ser entendida também de outra maneira, considerando-se que é ao leitor que o tradutor pega pela mão para levá-lo para outro meio linguístico que não o seu.
(RÓNAI, 1976, p. 4)

É preciso mencionar a questão da intraduzibilidade. No livro *Escola de Tradutores* (1976), de Paulo Rónai, os tradutores são incitados a questionar se existem termos traduzíveis e intraduzíveis. Logo, deve-se apontar o fato de todo texto ser traduzível, pois se traduz pelo sentido, pelo contexto que uma frase ou trecho possuem, elaborando assim o ambiente que deve ser compreendido pelo leitor.

Ao usar o termo intraduzível, refiro-me à ideia de um texto que não pode ser traduzido, considerado de difícil interpretação, ou seja, indizível em outra língua. Nas palavras de Rónai, em *Escola de tradutores* (1976), “todo texto literário é fundamentalmente intraduzível por causa da própria natureza da linguagem”, mas se tenta traduzi-lo. Ainda sobre isso, acrescenta:

O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatutário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível. A ideia da impossibilidade da tradução não é nova. Herder — que era, ele mesmo, um grande tradutor — assinala que "ninguém pensa além do idioma", isto é, que o próprio pensamento é condicionado pelo idioma em que é concebido. Em outras palavras: há certas ideias que só podem nascer na consciência de pessoas que falam determinada língua, ou mesmo que nascem unicamente por certa pessoa falar determinada língua.
(RÓNAI, 1976, p. 17)

Entendo que intraduzibilidade se refere a dificuldade de expressar em outro idioma determinados elementos do texto, como: provérbios, expressões idiomáticas, vocábulos próprios de um lugar, que não tenham na língua de chegada um termo de valor igual ou aproximado.

Essa preocupação com o contexto deve seguir ao longo de todo o processo tradutório, pois, ao se transmitir uma mensagem de um idioma para outro, o contexto do texto originário será diferente do contexto da língua-alvo. Essa cautela é essencial, principalmente ao falar de textos literários. Uma simples palavra isolada pode ter um sentido que dará “vida” ao texto, contudo, em outro idioma, esse sentido deve ser substituído por outro que tenha a mesma função ou adaptá-lo para a realidade do idioma de chegada.

Palavras que são específicas de uma realidade representam uma grande dificuldade no momento da tradução, porque dificilmente tem um termo correlato para significar o mesmo. Por conseguinte, existem ideias que são de determinados idiomas, e, fora deles, dependendo da tradução, não alcançarão seu objetivo, mesmo que traduzidos ao pé da letra (literal). Em casos como esses, o tradutor precisa buscar uma solução para o problema. Normalmente, se opta por manter o termo no idioma de partida entre aspas, em itálico, ou com uma nota de rodapé onde se explica seu significado.

No entanto, concordo com Rónai que “as dificuldades começam com as palavras traduzíveis, pois, as mais simples entre elas escondem armadilhas” (RÓNAI, 1976, p. 4), porque no decorrer da tarefa a armadilha da língua ocorre devido aos termos traduzidos, em

que oferecem diversas opções, sendo que nem todas são aceitas para a intenção final. O mau uso de uma expressão ou palavra pode alterar a intenção do texto. Como, por exemplo, na palavra “tinta”:

CHEFE – Não é possível trabalhar aqui? E por que não é possível trabalhar aqui? (Com lentidão) Há pulgas nas cadeiras? Baratas na tinta?

EL JEFE. – ¿No es posible trabajar aquí? ¿Y por qué no es posible trabajar aquí? (Con lentitud.) ¿Hay pulgas en las sillas? ¿Cucarachas en la tinta?

Nessa citação, observa-se que a palavra “tinta” pode ser traduzida por mais de uma maneira. Entende-se por "líquido colorado que se emplea para escribir o dibujar, mediante un instrumento apropiado". Assim, a “tinta” significa o líquido usado para escrever, desenhar, tingir. Uma opção viável seria trocar tinta por “tinteiro”, contudo, decidi manter o termo.

Ainda no texto, se percebe que não existe exatamente uma tradução palavra por palavra ou livre de acordo com o autor, visto que, sozinhas, as palavras não teriam o mesmo sentido, e, juntas, levam a outro sentido. Quando utilizo esses conceitos, refiro-me à ideia de que a tradução literal se trata de uma tradução considerada fiel, neutra, objetiva, e a tradução livre trata-se de uma tradução infiel, parcial, subjetiva. Do mesmo modo que Paulo Rónai menciona no livro *Escola de Tradutores*, ao dizer “Pensa-se geralmente que a tradução fiel é a tradução literal, e que, portanto, qualquer tradução que não seja literal é livre. [...]” (RÓNAI, 1987, p. 20).

Uma palavra isolada pode perder o sentido e adquirir um novo, como nas expressões idiomáticas. No caso delas, isoladas ou vertidas separadamente, teriam um valor, mas juntas teriam outro. Esse determinado significado final, refletido como um todo, é que se enquadraria como a opção correta. Nas palavras de Rónai, não são traduções livres, “já que representam as únicas versões possíveis, exatas e fiéis das fórmulas originais”. Portanto, ao isolar uma palavra, pode deixar escapar um significado melhor. Por exemplo, ao pensar na expressão “a pierna suelta”, numa tradução literal se poderia equivocar e traduzir para “a pernas soltas”, na verdade, o correspondente seria “à vontade”. Nesse caso a frase “Dormir a pierna suelta” seria “Dormir à vontade”. Dessa maneira, não se entende por tradução livre ao ser necessário ter um grau de fidelidade em relação à obra original. Essa preocupação envolve as expressões idiomáticas e os provérbios. Antoine Berman discursa sobre isso:

Traduzir o provérbio seria, portanto, encontrar o seu equivalente (a formulação diferente da mesma sabedoria). Desta forma, frente a um provérbio estrangeiro, o tradutor encontra-se numa encruzilhada: ou busca seu suposto equivalente, ou o traduz “literalmente”, “palavra por palavra”. No entanto, traduzir literalmente um provérbio não é simplesmente traduzir “palavra por palavra”. É preciso também traduzir o seu ritmo, o seu comprimento (ou sua concisão), suas eventuais aliterações, etc., pois, um provérbio é uma forma.
(BERMAN, 2012, p. 20)

De acordo com Rónai em *A tradução vivida*:

Na verdade, não existe tradução literal. Uma frase latina tão simples como *Puer ridet* deve ser traduzida em três palavras por “O menino ri” ou “Um menino ri”, embora nenhum dicionário do mundo dê como equivalente de *puer* “o menino” OU “um menino”. A *Je VOUS* em *prie* corresponde em português “por favor”; a *so long* e a *arrivederci*, “até logo”; a *Ministère des Affaires Etrangères*, “Ministério das Relações Exteriores”. Ora, ninguém pode qualificar essas traduções de livres, já que representa as únicas versões possíveis, exatas e fiéis das fórmulas originais. Daí resulta que a noção de fidelidade implica talvez menos aderência às palavras da língua-fonte do que obediência aos usos e às estruturas da língua-alvo.
(RÓNAI, 1976, p. 3)

Portanto, se percebe a necessidade do tradutor em escolher suas estratégias devido a algumas dificuldades ao longo do processo, como, por exemplo, a realidade extralinguística, sistema linguístico e de estilo que permeia a tradução. Durante o ato tradutório em si, é preciso que o tradutor se posicione, para saber como lidar com os problemas e desafios ao longo da tarefa. Pontuo algumas possíveis escolhas. Em certos casos, pode-se optar por uma tradução palavra por palavra. Dessa maneira, o texto ficaria mais próximo ao original, mais fiel. Como outra opção, existe a tradução livre.

Nessa situação, o tradutor não se preocupa com a ideia de “fidelidade”, mas, sim, em transmitir a intenção do texto. Pois em alguns momentos, não terá uma palavra correspondente, e será preciso buscar uma solução para resolver isso. Assim, a tradução é considerada livre quando não se mantém igual e/ou fiel ao texto reproduzido em outro idioma. Em outras situações, a solução é adotar um dos procedimentos técnicos na tradução. Outra questão, normalmente relacionada ao trabalho do tradutor, se refere ao ato de traduzir em si. Por vezes se entende o fazer literário como se se tratasse de um ato puramente mecânico. Sobre isso, Paulo Henriques Brito afirma:

Traduzir – principalmente traduzir um texto de valor literário – nada tem de mecânico: é um trabalho criativo. O tradutor não é necessariamente um traidor; e

não é verdade que as traduções ou bem são belas ou bem são fiéis; a beleza e fidelidade são perfeitamente compatíveis.
(BRITTO, 2012, p.18-19).

Acerca disso, deve-se pensar na dificuldade do ato tradutório. Umberto Eco apresenta esse questionamento ao refletir sobre traduzir “a mesma coisa” para outra língua. A ânsia por reproduzir exatamente “a mesma coisa” leva o tradutor a buscar uma palavra ou expressão capaz de representar o mesmo valor ou o significado mais próximo. De acordo com Eco:

O que quer dizer traduzir? A primeira e consoladora resposta gostaria de ser: dizer a mesma coisa em outra língua. Só que, em primeiro lugar, temos muitos problemas para estabelecer o que significa "dizer a mesma coisa" e não sabermos bem o que isso significa por causa daquelas operações que chamamos de paráfrase, definição, explicação, reformulação, para não falar das supostas substituições sinonímicas. Em segundo lugar, porque, diante de um texto a ser traduzido, não sabemos também o que é a coisa. E, enfim, em certos casos, é duvidoso até mesmo o que quer dizer dizer.
(ECO, 2007, p. 9)

Certas estruturas não são aceitas em diferentes línguas, ou o uso de determinados elementos fogem às regras do idioma ao qual se pretende traduzir. No que tange o espanhol e o português, as estruturas são próximas, mas nem sempre iguais. Ao pensar na frase “Nosotros también lo creemos”, da peça *La isla desierta*, ao verter para o português não existe a necessidade do uso do pronome “nós”, tendo como o resultado: “Também acreditamos”. A presença do sujeito “nós” não é necessária. Em português, é comum a omissão desse tipo de sujeito. A respeito de estrutura, se pode observar em “Era él un hombre alto como un poste, de piernas largas, brazos largos, (...)” do conto *El cazador de orquídeas*. Seria mais comum encontrar a frase assim: “Ele era um homem alto como um poste, de pernas longas, braços longos, (...)” ao invés de “Era ele um homem alto como um poste, de pernas longas, braços longos, (...)”. Nesse exemplo, a ordem do verbo não estaria errada, contudo, é mais comum o uso do sujeito + verbo ao de verbo + sujeito. Assim, torna-se a leitura da tradução mais agradável, dando a aparência de ter sido escrita em português.

Retomando os tipos de tradução, quanto a um exemplo livre, se tem “Oficina rectangular blanquísima, con ventanal a todo lo ancho del salón, enmarcando un cielo infinito caldeado en azul”. Na versão para português, encontra-se “Um escritório retangular branquíssimo, com uma ampla janela em toda a extensão do salão emoldurando um céu

infinito irritantemente azul”. Acima, nota-se algumas modificações em “con ventanal a todo lo ancho” e “caldeado en azul”. No primeiro exemplo, “ventanal” foi traduzida por “janela”, ao invés de “janelas”. Poderia ser traduzido como "janelas ao longo do salão" ou "uma janela em toda a extensão do salão". No segundo, a palavra “caldeado” no dicionário da RAE consta como:

caldear
Del lat. caldus 'caliente'.

- 1.tr. Hacer que algo que antes estaba frío aumente perceptiblemente de temperatura. U. t. c. prnl.
- 2.tr. Excitar, apasionar el ánimo de quien estaba tranquilo e indiferente. U. t. c. prnl.
- 3.tr. Animar, estimular el ánimo de un auditorio, de un ambiente, de una reunión, etc. U. t. c. prnl.
- 4.tr. Hacer ascua el hierro para labrarlo o para soldar un trozo con otro. U. t. c. prnl.

De acordo com os seus possíveis significados e o contexto apresentado, optei por traduzir “caldeado” como “irritantemente”. Na sequência, o objetivo é refletir sobre o processo tradutório em si e as dificuldades envolvidas.

Antoine Berman, durante sua obra, aborda uma temática pertinente ao trabalho que tem o subtítulo de *O etnocêntrico e o hipertextual*. Essa discussão permeia nosso trabalho, porque optei por aproximar o texto do leitor, tomando uma posição etnocêntrica no ato tradutório. Antoine Berman (2012) aponta: “Etnocêntrico significará aqui: que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura”.

Nesse capítulo, o teórico Berman relata que a tradução etnocêntrica e a tradução hipertextual são as duas formas tradicionais e consideradas dominantes no cenário da tradução literária. A seguir, apresento como o teórico explica a tradução hipertextual:

Hipertextual remete a qualquer texto gerado por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outra espécie de transformação formal, a partir de um outro texto já existente. Gérard Genette (1982) explorou o espaço da hipertextualidade, incluindo a tradução.
(BERMAN, 2012, p. 40)

Essas concepções de tradução se mesclam e, inclusive, o autor comenta que a tradução etnocêntrica é necessariamente hipertextual, como a hipertextual é etnocêntrica. A

maneira de pensar, dessas duas formas de tradução, soa obsoleta, mas continuam a ser utilizadas. Entra, assim, na ideia de fidelidade. Parte-se do pressuposto de “que a tradução é a captação do sentido, é separá-lo de sua letra, de seu corpo mortal, de sua casca terrestre” (BERMAN, 2012). Propõe-se que a fidelidade ao sentido é oposta à fidelidade, à letra.

Ressalto aqui que o termo "letra", usado por Antoine Berman, significa que é o “local de jogo”, ao mesmo tempo ele representa “todas as dimensões às quais o sistema de deformação atinge”, e a destruição dessa letra seria a infidelidade do tradutor. Uma reflexão importante sobre esse ato tradutório se refere ao trabalho da letra. Um jogo entre o texto original e o traduzido, onde, como resultado, busca-se uma forma de “mostrar” no texto da língua de chegada o que constava no texto da língua de partida, mesmo que de outra maneira. Percebe-se, desta maneira, não se tratar de uma tradução “servil”, como Paulo Rónai discorre, e sim de levar para o texto do idioma traduzido o ritmo, a concisão e o comprimento, respeitando, assim, a letra.

Por conseguinte, busquei a cada instante da tradução levar a realidade brasileira para o texto, facilitando o leitor a se reconhecer e sentir prazer ao ler a peça. Logo, algumas palavras, expressões e formas de se expressar foram adaptadas para o público-alvo. Alguns exemplos foram expressões traduzidas como “Eh”, por “ei”, e “Oh”, por “ai”. De acordo com o autor, dessa maneira, a tradução poderia se enquadrar em um hipertexto, porque sofre uma transformação a partir de um texto já existente, o original produzido por Arlt. Com isso, cito Antoine Berman: “deve-se traduzir a obra estrangeira de maneira que não se “sinta” a tradução, deve-se traduzi-la de maneira a dar a impressão de que é isso que o autor teria escrito se ele tivesse escrito na língua para a qual se traduz” (BERMAN, 2012, p. 46) para ser “fiel” o máximo possível.

A tradução é sempre regida por escolhas que devem ser feitas pelo tradutor no momento do processo em que todos os aspectos serão analisados, desde o público-alvo, a metodologia do ato tradutório, até a época em que a obra foi escrita, seu autor e suas características. Deve-se lembrar que existem muitos elementos envolvidos nas escolhas para a realização da atividade e as dificuldades encontradas pelo profissional ao realizar a tarefa ao pensar em qual teoria deve-se fundamentar.

A preocupação, no entanto, não se concentra apenas nisso. Deve-se manter em mente que se trata de uma encenação, ou seja, o texto escrito pode ser representado, e ao traduzir a outro idioma é preciso uma adaptação no sentido de, ao realizar o processo tradutório, manter

em mente que o texto será lido. Por isso, cabe refletir, como se vê em Pavis: “Adaptar é escrever uma outra peça, substituir o autor. Traduzir é transcrever toda uma peça na ordem, sem acréscimo nem omissão, sem cortes, desenvolvimento, inversão de cena, alteração das personagens, mudanças de réplicas”. (PAVIS, 2007, p. 412)

Contudo, antes, é pertinente compreender que se trata de uma peça teatral, na qual a tradução será de certa forma uma “adaptação”. Assim, é importante ressaltar que não adaptei a peça de teatro, mas mantive em sua essência. Quando se fez necessário para a compreensão, busquei/negocieei opções para representar aquelas palavras no L. P., portanto, somente adaptei palavras que tenham equivalentes no idioma a ser traduzido sem causar problemas à tradução.

Ao pensar em teatro, é necessário refletir qual o interesse do texto, se este será lido ou interpretado, pois, de acordo com a função, o texto sofrerá modificações. Em relação a isto, optei por utilizar como fonte teórica o texto *Uma teoria da adaptação*, de Linda Hutcheon, no qual se conhece as diferentes formas de adaptação existentes, entretanto, para esta tese, apenas me detenho na adaptação teatral.

Os estudos da tradução alcançam várias áreas, entre elas, a adaptação. É coerente dizer o que se entende por adaptação. De acordo com Linda Hutcheon, adaptação é transcodificar dois sistemas de gêneros e mídias distintos, em busca de uma interação consciente por parte de cada público (HUTCHEON, 2013, p. 9). Em suas palavras, entendo que:

Tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro. Com as línguas, nós nos movemos, por exemplo, do inglês para o português, e conforme vários teóricos nos ensinaram, a tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido.
(HUTCHEON, 2013, p. 9)

Seguindo essa linha de raciocínio, para Hutcheon, a adaptação é uma transcodificação, seja verbal ou não-verbal, e todos esses elementos devem ser analisados e transmitidos para o novo idioma.

No entanto, a inquietação não se detém apenas nesse setor. Existe o questionamento da fidelidade. Hutcheon (2013) apresenta problemas que são comuns na adaptação e na tradução. Nesse estudo, vivenciei ambas, uma adaptação de uma tradução, na qual o público busca/espera pela fidelidade do texto original, apesar de não ser capaz de descobrir se há ou não, diferença nas adaptações.

Assim, pode-se relacionar a adaptação com a tradução, não simplesmente de uma língua, mas sim a tradução de códigos distintos. No caso do teatro, em diferentes mídias do texto escrito para a representação. Desta forma, reflete-se sobre a adaptação: cinematográficas e outras. Hutcheon (2013) acrescenta: “Com as adaptações, as complicações aumentam ainda mais, pois as mudanças geralmente ocorrem entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas”.

Entretanto, não são somente estes pontos que são alterados. Ao fazer esta transcodificação, se adapta mais do que o texto, se adapta uma cultura, uma realidade. Em outras palavras, seria uma “adaptação transcultural”, em que a história será adaptada na língua, na cultura e na mídia. Esse ato “adaptar” é entendido como um “ajustar” para a realidade ao qual se pretende traduzir. Linda Hutcheon, sobre isso, apresenta o termo *indigenization* (indigenização). Termo que significa adaptar para um novo contexto cultural adquirindo significados diferentes, entendido por “aculturação” ou “nativização”. Ideia que remete ao processo tradutório de domesticação.

3.1 O PROCESSO DE TRADUÇÃO

Octavio Paz, no livro *Traducción: literatura y literalidade*, ao pensar em tradução e literatura, em que se deve pensar na relação entre a dicção e a tradução, diz:

Aprender a falar é aprender a traduzir; quando uma criança pergunta a sua mãe o significado desta ou daquela palavra, o que realmente pede é que traduza para sua linguagem o termo desconhecido. A tradução dentro de uma língua não é, neste sentido, essencialmente distinta da tradução entre duas línguas, e a história de todos os povos repetem a experiência infantil...
(PAZ, 1990, p. 9)

Assim, através de suas palavras, reflito sobre o ato de traduzir um texto que receberá uma representação. Um texto passado não somente de um idioma a outro, de uma cultura a outra, mas também por um processo intersemiótico.

Como dito anteriormente, durante o fazer tradutório houve uma mescla de procedimentos. Em alguns casos, optei por utilizar o mecanismo de domesticação. Ou seja, aproximar o texto do leitor, para que haja elementos de semelhança na realidade do público com as personagens. Por isso, em certos exemplos, como se vê em “chismoso”, a solução para a palavra foi traduzir por “futriqueiro”. Isso se deve ao uso do termo na peça teatral que

sugere a ideia de fofoca, que será encontrada ao procurar em dicionário. Outra situação em que foi preciso esclarecer o texto, de certa forma, foi em “la pelambre de un cepillo”, para explicar o corte de cabelo da personagem, de ser reto e certo, como nas cerdas das escovas, entre outros. Para exemplificar, apresentei um trecho no qual mostro esse processo tradutório:

MULATO – Senhores, sejamos justos. Quando seu Manuel declarou que ele era o futriqueiro, uma nova aurora pareceu formar-se sobre a humanidade. Todos o olhamos e dissemos: "Aqui está um homem honesto; aqui está um homem honrado; aqui está a estátua mesma da virtude cívica e cidadã". (Grave.) Seu Manuel. Você deixou de ser seu Manuel. Você se tornou em Simbad o Marujo.

MULATO – Señores, procedamos con corrección. Cuando don Manuel declaró que él era el chismoso, una nueva aurora pareció cernirse sobre la humanidad. Todos le miramos y nos dijimos: He aquí un hombre honesto; he aquí un hombre probó; he aquí la estatua misma de la virtud cívica y ciudadana. (Grave.) Don Manuel. Usted ha dejado de ser don Manuel. Usted se ha convertido en Simbad el Marino.

A fala de Cipriano poderia ter sido “Senhores, vamos agir com cuidado” o que manteria a ideia apresentada no original, ainda assim, na linguagem coloquial e na fala seria também aceito “sejamos justos”. Sendo esta a opção selecionada para a versão final do texto. Onde novamente, comprovo como as escolhas tradutórias negociam o sentido e buscam aproximar o texto do leitor.

Desta forma, é possível elaborar uma tradução em que o texto fique acessível ao leitor sem perder as características do texto de partida. Como também, deve-se pensar no tipo de texto ao qual se está traduzindo. No caso específico do meu trabalho, seria o drama. Quando Christine Zurbach se refere a teatro, deve-se perceber que:

... no caso do texto teatral, tal modelo teórico encontra uma pertinência acrescida na medida em que as características do gênero levam à necessária articulação entre vários subsistemas que devem contribuir para a produção do objeto artístico final, isto é, a obra traduzida encenada enquanto objeto semiótico complexo e ação comunicativa.
(ZURBACH, 2007, p. 19)

Portanto, deve-se pensar se o texto teatral, possivelmente, poderá ser lido em voz alta e encenado, pois, de acordo com a função, a tradução sofrerá pequenas alterações, como escolha de palavras, tempo, ritmo e intensidade. Assim:

De acordo com esta orientação, a perspectiva adotada para a análise do corpus de traduções teatrais já referido, levadas à cena e nem sempre editadas, considerou a tradução na dupla compreensão do termo que, como é sabido, designa simultaneamente uma ação, ou seja, um processo de reescrita, e o seu resultado enquanto objeto realizado. Nessa segunda acepção, surge na dupla qualidade de texto para a leitura – geralmente editado em coleções literárias especializadas – e de texto para a representação. Frequentemente não editado e reproduzido apenas para um uso restrito nos ensaios, constitui um material efêmero e instável, mas particularmente significativo quanto à realidade das relações entre o teatro e uso que é feito da tradução nesse campo.
(ZURBACH, 2007, p.20)

Partindo deste princípio, a tradução será feita de forma que possa ser encenada, portanto, deve-se ter cautela ao traduzir, refletindo se as opções selecionadas poderiam ser "representadas" ou se causariam danos na versão final. Baseada no livro *A Tradução teatral: o texto e a cena*, de Christine Zurbach, comento um pouco sobre o ato de traduzir obras teatrais.

O estudo da tradução teatral surgiu na Europa em 1960, porém, seu ápice se deu no meio da década de 1980. O chamado "boom da tradução teatral" ocorreu entre 1980 e 1985. Entre os autores que tratam desta temática está Susan Bassnett, com seu livro *Translation Studies*. Vale ressaltar que o texto teatral tem a particularidade de pertencer a dois sistemas distintos ao mesmo tempo, o literário e o teatral.

Traduzir esse tipo de texto, inclusive, apresenta questionamentos sobre a tradução teatral feita de duas formas: para ler e para representar. A diferença entre a tradução teatral e os demais tipos de tradução, literárias ou não, são muitas. Em primeiro lugar, existe a oralidade. O teatro é diálogo, uma comunicação viva em constante mudança.

Entretanto, trata-se de uma oralidade fingida, ou melhor, produzida, pois se considera problemas da oralidade para evitar reproduzir no texto, por exemplo, ambiguidades indesejadas ou cacofonia, para tornar mais prazeroso ao público. Em segundo lugar, a questão temporal, trata-se de algo imediato, que ocorre no momento. O público não tem controle do ritmo, ou pode voltar atrás para entender algo, como um leitor.

O espectador está confinado ao momento e local onde se desenvolve a trama, sendo impossível de ser repetido. Em terceiro, tem a multidimensionalidade. No texto teatral confluem estruturas tanto verbais quanto não verbais. Encontra-se diversos meios de expressão para fazer o espectador sentir a mensagem, para isso, existem fatores visuais, sonoros, entre outros.

Por isso, ao traduzir, deve-se pensar na encenação do texto, montá-lo mentalmente ao escrevê-lo, para tornar possível sua representação. Existe também um assunto muito complicado sobre a tradução teatral que é a diferença entre tradução, adaptação e versão, e saber onde começa uma e acaba outra. Pode-se pensar que as adaptações têm uma visão mais domesticante da tradução.

Acredita-se que converter um texto elaborado em um idioma para as pessoas de mesma cultura, em um texto para outra, não seria traduzir, mas sim uma adaptação, uma busca constante por equivalências, ritmos, modos, formas e compensações, para o leitor de outra cultura compreender o texto, procurando obter efeitos similares aos produzidos no original.

De acordo com Pavis, em seu livro *O teatro no cruzamento de culturas*, há situações que devem ser verificadas ao traduzir “para o teatro”.

O tradutor e o texto de sua tradução se situam na intersecção de dois conjuntos aos quais pertencem em graus diversos. O texto traduzido faz parte igualmente tanto do texto e da cultura-fonte quanto do texto e da cultura-alvo: eles têm, portanto, necessariamente, uma função de mediação. A transferência concerne, da mesma maneira, tanto ao texto-fonte, na sua dimensão semântica, sintática, rítmica, acústica, conotativa etc., quanto ao texto-alvo, nas suas mesmas dimensões necessariamente adaptadas à língua e à cultura-alvos. A este fenômeno “normal” para qualquer tradução linguística acresce-se, no teatro, a relação de situações de enunciação: compreende-se o texto apenas na sua situação de enunciação: está é, na maioria das vezes, virtual, ou seja: conteúdo no texto dramático (diálogos e didascálias); com efeito, o tradutor trabalha na maior parte do tempo a partir de um texto escrito...

(PAVIS, 2008, p. 124-125)

Desta forma, o tradutor deve se preocupar com o ritmo, com o tempo e a possibilidade dessas palavras serem encenadas. Entretanto, não estou de acordo com o fato de traduzir totalmente a peça, pois, em certos momentos, aquela palavra “estrangeira” terá uma função importante, e o tradutor, ao “domesticá-la”, causaria uma perda. Esse tipo de tradução foi discutido no artigo *Aspectos linguísticos da tradução*, de Roman Jakobson que abordo adiante no capítulo sobre a tradução de Carlito Azevedo.

Menciono o autor, pois seu posicionamento teórico sugere o ato de traduzir como um ato de recodificação. O texto não será simplesmente transportado de uma língua para outra, mas, sim, recodificar a mensagem do original.

Assim como um estudo aprofundado da tradução teatral – interesse que surgiu ao longo da investigação, – mas que não foi pertinente ao momento da escrita. Deixo, portanto, a

sugestão de novas pesquisas que envolvam a tradução teatral, o uso do lunfardo na literatura e o questionamento sobre a possibilidade de classificar o escritor argentino.

Ao refletir sobre a tradução de teatro se deve pensar no texto, mas também em um "além do texto". É necessário ter uma preocupação com respeito as falas, pois, devem possibilitar a encenação, os gestos, as músicas. O teórico Jean-Jacques Roubine, no livro *A linguagem da encenação teatral*, demonstra que o texto em si possui limites e não consegue alcançar toda a mensagem, o gesto, cenário e vestuário são essenciais para auxiliar na ambientação do texto.

Com isso, se pode pensar sobre a diferença entre as personagens de teatro e as de ficção. Me refiro ao fato da personagem teatral não ser exatamente igual à personagem de ficção (romance). As personagens de ficção são mais transparentes e fáceis de se entender, pois, através da narração se observa e se acompanha como essa personagem pensa. Contudo, no caso da personagem de teatro – os caracteres – seus gestos, expressões e falas são os que os definem. Na ficção busca-se retratar as personagens como pessoas comuns, urbanas, já no teatro, a ideia é criar imagens, os conhecidos personagens tipos, como seria o caso do Mulato. Por isso, as formas de serem apresentadas são distintas. Na ficção, a personagem é um elemento, enquanto, que no teatro, o texto depende dela.

Por um lado, existe a preocupação com o tipo de tradução como visto acima. Por outro, se discute a forma como foi realizada essa tradução. Existem vários caminhos possíveis, como no caso de levar o texto ao leitor ou o leitor ao texto. Seguem distintas teorias e comentários a respeito dos tipos de tradução, como o de Friedrich Schleiermacher, autor que descobriu os processos e abordou-os em *Sobre diferentes métodos de tradução*, em 1813. Mais tarde, Lawrence Venuti foi quem as titulóu como "domesticação" e "estrangeirização", no livro *The translator's invisibility*, em 1995, em que se lê:

Admitindo (com qualificações como "tanto quanto possível") que a tradução nunca pode ser completamente adequada ao texto estrangeiro, Schleiermacher permitiu que o tradutor escolhesse entre o método domesticante, uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro para os valores culturais da língua-alvo, trazendo o autor de volta para casa, e o método estrangeirizante, uma pressão etnodesviante naqueles valores que registram as diferenças linguísticas e culturais no texto estrangeiro, enviando o leitor ao exterior.
(VENUTI, 1995, p. 20)⁶⁹

⁶⁹ Admitting (with qualifications like "as much as possible") that translation can never be completely adequate to the foreign text, Schleiermacher allowed the translator to choose between a domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home, and

Venuti, baseado nos estudos de Schleiermacher, se aprofunda nos dois mecanismos possíveis para explicar aos tradutores o que cada determinado tipo de ação causa no texto. Na perspectiva do estrangeirismo, existe a necessidade de manter a essência do texto original, quanto ao mecanismo domesticante, a postura do tradutor torna-se um pouco mais defensiva a ponte de “não aceitar” o estrangeiro. Esse conceito de estrangeirismo abordado por Schleiermacher (apud *The translator’s invisibility*) apresenta os dois processos tradutórios utilizados em nossa investigação ao dizer:

Em uma palestra, em 1813, acerca dos diferentes métodos de tradução, Schleiermacher argumentou que “existem apenas dois métodos. Ou a tradução deixa o autor em paz, tanto quanto possível, e move o leitor em sua direção; ou ele deixa o leitor em paz, tanto quanto possível, e move o autor em sua direção.” (LEFEVERE, 1977, p. 74)⁷⁰

Apesar de o desejo de manter as características e respeitar o texto e o autor, a versão final acaba por ser de certa forma “manipulada” em prol do texto, pois:

O “estrangeiro” na tradução estrangeirizante não é uma representação transparente da essência do que reside no texto estrangeiro e que tenha valor em si, mas uma construção estratégica cujo valor depende da situação em vigor na cultura receptora. A tradução estrangeirizadora mostra as diferenças do texto estrangeiro, porém, somente por meio da ruptura dos códigos culturais que prevalecem na cultura-alvo. No empenho de fazer o que é próprio à cultura de partida, essa prática tradutória deve fazer o que é impróprio à cultura de chegada, desviando-se o suficiente das normas para apresentar uma experiência de leitura estranha – escolhendo para traduzir um texto estrangeiro excluído pelos cânones literários da cultura receptora, por exemplo, ou usando um discurso marginal para traduzi-lo. (VENUTI, *The translator’s invisibility*, p. 20)⁷¹

Desta forma, o leitor se vê diante de um novo mundo, o qual deve buscar compreender para apreciar a obra. Assim:

a foreignizing method, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad. (VENUTI, 1995, p. 20)

⁷⁰ In an 1813 lecture on the different methods of translation, Schleiermacher argued that “there are only two. Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him; or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him”

⁷¹ The “foreign” in foreignizing translation is not a transparent representation of an essence that resides in the foreign text and is valuable in itself, but a strategic construction whose value is contingent on the current target-language situation. Foreignizing translation signifies the difference of the foreign text, yet only by disrupting the cultural codes that prevail in the target language. In its effort to do right abroad, this translation method must do wrong at home, deviating enough from native norms to stage an alien reading experience—choosing to translate a foreign text excluded by domestic literary canons, for instance, or using a marginal discourse to translate it.

Venuti acrescenta um componente ideológico aos dois métodos de Schleiermacher e os denomina estrangeirização (o método de distanciamento, que leva o leitor da tradução até o autor do original), e domesticação (o que aproxima o autor do original do leitor da tradução por meio da estratégia de fluência, descrita no início desta seção).

(MARTINS, 2010, p 67)

Ainda baseado em Venuti, segue o trecho abaixo para explicar de forma sucinta de seu estudo sobre a tradução domesticante: “... uma tradução domesticante inscreve nos textos estrangeiros valores linguísticos e culturais inteligíveis para comunidades domésticas específicas”. (VENUTI, 1995, p 20)

Entendo como um método de auxílio para a leitura, no qual o tradutor faz escolhas destinadas a um grupo específico, alterando o texto de partida em prol do texto de chegada. Quanto à tradução estrangeirizante, se entende por “levar” o texto até o leitor, refletindo acerca de conhecimentos de mundo. Nas palavras de Schleiermacher (2001):

Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro. Ambos os caminhos são tão completamente diferentes, que um deles tem que ser seguido com o maior rigor, pois, qualquer mistura produz necessariamente um resultado muito insatisfatório, e é de temer-se que o encontro do escritor e do leitor falhe inteiramente.

(SCHLEIERMACHER, 2001, p.57)

Percebe-se que esse pensamento não é necessariamente aceitável nos dias atuais, pois o teórico acredita ser função do tradutor definir a posição dos leitores em relação a como será entregue o texto traduzido:

A diferença entre ambos os métodos e o fato de que esta sua relação seja contraditória fica necessariamente evidente. No primeiro caso, a saber, o tradutor está empenhado em substituir, através de seu trabalho, a compreensão da língua de origem, que falta ao leitor. Ele tenta transmitir ao leitor a mesma imagem, a mesma impressão que ele próprio teve através do conhecimento da língua de origem da obra, de como ela é, e tenta, pois, levá-los à posição dela, na verdade, estranha para ele.

(SCHLEIERMACHER, 2001, p. 57)

Refletindo acerca dos embasamentos anteriores, a proposta é unir ambos os métodos para lidar com este escritor sem fronteiras, de um “não lugar”, em que não se encaixa em padrões ou normas. Em seu texto, notam-se expressões que podem ser domesticadas, enquanto outras, ao transpor para o outro idioma, perderiam seu efeito e significado. Para que o leitor não seja obrigado a tender para um lado ou para o outro.

Permitindo que ambos os lados, autor e leitor, tenham seu lugar no texto, optando por manter a “provocação” da peça com termos estrangeirizantes, porém “domesticando” palavras e expressões que em outro contexto não teria o sentido inicial. Colocando em uso os procedimentos teóricos, se pode demonstrar algumas decisões com o quadro abaixo:

	DOMESTICAÇÃO	ESTRANGEIRIZAÇÃO
Bergantines	Bergantim	
Sampanes	Sampanas	
Paquebotes	Paquetes	
Deber	Débito	
Haber	Crédito	
Caja	Caixa	
Mayor	Diário	
Tam tam		tam tam

Quadro 1: Comparação domesticação vs. Estrangeirização.

No quadro, apresento algumas palavras e opções feitas no momento da tradução. Entretanto, não são somente estes exemplos. No caso de onomatopeia, optei por manter, como o caso de “tam tam”, o som do tambor, que tem a mesma correspondência em português.

Quanto à domesticação, há o caso de palavras técnicas da área da contabilidade, como “Deber y Haber” e “Caja y Mayor”, que, após uma investigação, decidi traduzir como “Débito e Crédito” e “Caixa e Diário”, pois são termos específicos. O primeiro, refere-se a entrada (débito) e saída (crédito). O último refere-se aos tipos de livros, livro caixa e livro diário, no qual são anotadas toda a contabilidade de uma empresa. Encontrar outros exemplos, como quando o tradutor se depara com uma situação em que seja necessário manter a rima ou o ritmo do texto. Enquanto na versão original se percebe o uso da palavra tam tam, que mantive por conta da sonoridade da peça, e por ser uma onomatopeia que os leitores brasileiros reconheceriam sem problemas. Na obra de Arlt se encontra:

O MULATO pega a tampa da máquina de escrever e começa a bater o tam tam ancestral, ao mesmo tempo, que oscila como um macaco sobre si mesmo. Sugestionados pelo ritmo, vão entrando todos na dança.

(El MULATO toma la tapa de la máquina de escribir y comienza a batir el tam-tam ancestral, al mismo tiempo que oscila simiesco sobre sí mismo. Sugestionados por el ritmo, van entrando todos en la danza.)

Durante o processo tradutório, o questionamento acerca da tradução, quando manipulada, também deve ser figurada aqui. O tradutor é responsável por transmitir a mensagem de um determinado texto e pode intencionalmente enganar o leitor ou “trair” o autor. Cyril Aslanov, no preâmbulo de seu livro diz: “O tradutor seria manipulador e mentiroso por ser poeta. Se não fosse poeta, correria o risco de ser um tradutor ruim, cujas traduções seriam comparáveis às transposições automáticas às quais os recursos modernos da informática nos acostumaram”. (ASLANOV, 2015, p. 11-12)

Através desta linha de raciocínio se entende o tradutor como alguém que “engana”, “finge”, pois no ato de traduzir precisará utilizar métodos e mecanismos para sanar possíveis dificuldades. Uma dessas situações em que se deve pensar na tradução, nota-se a relação do trabalho tradutório com o conceito de “manipulação textual”, ideia originária voltada ao estudo da recepção. Porém, Aslanov aponta motivos que a figuram como sendo pertinente para o estudo da tradução, pois o tradutor terá de intervir no texto, modificando-o para sua melhor recepção dos leitores, de acordo com o tempo e a cultura.

Sobre isto, é pertinente comentar a respeito de um grande desafio na tradução, e como solucioná-lo, baseado no livro *Transcrição*, de Haroldo de Campos. Esse método foi necessário para realizar a tradução da música presente na peça. Entendo aqui o termo transcrição como uma recriação do texto originário, em que se modifica o texto para apresentar a mesma ideia ou uma aproximada. Devo ressaltar que música é basicamente um poema musicado, portanto, deve ser tratado e analisado como um texto poético. Haroldo de Campos apresenta os termos relacionados com a transcrição, os quais utilizo para discutir alguns termos pertinentes ao ato tradutório:

Essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original), — ideia que subjaz a definições usuais, mais “neutras” (tradução “literal”), ou mais pejorativas (tradução “servil”), da operação tradutora.
(CAMPOS, 2011, p.10)

Preocupações também correntes ao se traduzir um texto poético, contudo, acredito que, em se tratando de uma poesia ou música, a fidelidade pode se voltar ao texto, conteúdo, e ao formato, porém, ao buscar uma tradução mais “servil”, pode se perder a intenção do autor. Nesse questionamento de fidelidade encontra-se a dificuldade representada pela impossibilidade de tradução. Nas palavras de Haroldo de Campos, lê-se:

A primeira preocupação do meu ensaio foi o enfrentamento da questão aporética (do “caminho sem saída”) suscitada pela concepção tradicional da “impossibilidade da tradução de poesia”. Estabeleci, como limite negativo da reflexão, a postulada impossibilidade da tradução da “sentença absoluta” (Albrecht Fabri) ou da “informação estética” (Max Bense), uma vez que, para o primeiro, a possibilidade da tradução decorreria sempre da “deficiência da sentença” (a tradução operaria sobre o que não é linguagem num texto, ou seja, sobre o resíduo não linguístico do processo de significação; em outros termos, o significado referencial); para o segundo, essa impossibilidade decorreria da “fragilidade” da “informação estética”, que seria “inseparável de sua realização singular”.
(CAMPOS, 2011, p. 16)

Ao refletir sobre esse trecho, é possível concluir que todos os tipos de textos seriam intraduzíveis, pois apresentam um “significado referencial”. Mas é possível transmitir esse significado de outra forma, com outras palavras. Desse modo, seria possível recriar o texto poético, e, para respaldar essa medida, o teórico apresenta o termo “isomorfismo”. Sobre este conceito Haroldo de Campos diz: “... original e tradução, autônomos enquanto informação estética, estarão ligados entre si por uma relação de isomorfia; “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”.
(CAMPOS, 2011, p. 16)

Para ilustrar, apresento uma opção para a música baseada na teoria de Haroldo de Campos do texto:

O homem de alma pura
De jovem se fez madura
Quem vive com juventude
Tem a vida segura

La hoja de la bananera
De verde se hizo madura
Quien vive con juventud
Tiene la vida segura

No mesmo trecho, ainda seria possível trocar “O homem” por “A mulher” deixando assim “A mulher de alma pura ...”. A recriação aqui se baseou no fato de “la hoja de la bananera” remeter à ideia de algo que passou e não volta mais, enquanto “de verde se hizo madura” mostra a passagem do tempo, dando a possibilidade da leitura realizada.

Mas para manter o ritmo do texto a imagem simbólica comparando a natureza com a vida traduzi como:

A folha da bananeira
De verde se fez madura
Quem vive com juventude
Tem a vida segura

A estrofe é uma quadra, com rima e consoante em “era” e “ura”, não apresentando rima, um verso branco em apenas um dos versos, que termina em “tud”. A música possui oito sílabas.

Assim como o autor do texto, concordo que o tradutor não precisamente “traí”, mas, sim, busca outros métodos de substituir ou explicar uma situação como a transcrição. Um tipo de manipulação não igual, mas aproximada da apresentada por Haroldo de Campos. Devido ao desejo do tradutor ser fiel ao autor e ao texto, se vê a difícil situação em que o profissional se encontra:

Nesse espaço escabroso entre as línguas, o tradutor manipula não só o leitor, mas também o próprio texto. Aí aparece outra acepção do termo “manipulação” além de seu sentido de “engano”. Trata-se do uso dessa palavra num sentido, se não positivo, ao menos não necessariamente negativo, que se encontra, por exemplo, nos termos “farmácia de manipulação” ou, mais próximo das nossas categorias modernas, “manipulação genética”.
(ASLANOV, 2015, p. 14)

No livro *Quase a mesma coisa*, Umberto Eco debate a questão da adaptação, em “... muitas são as licenças que um tradutor poderia se permitir a fim de restituir o efeito que o texto fonte parece querer criar”. (ECO, 2007, p. 378)

No caso do objeto de estudo selecionado, a negociação é um conceito importante para alcançar o leitor. Uma atitude realizada pelo tradutor pode ser considerada como uma negociação, pois é a escolha de palavras que ajudará a passar a mensagem.

Numa tradução existe muito a ser negociado. Negocia-se uma estratégia de tradução – que pode ser influenciada pelo autor, editora ou público-alvo – e a noção de fidelidade, além das negociações que surgem ao longo da tarefa tradutória, com vocabulários específicos e frases. Umberto Eco afirma que sempre existe negociação, e nesse processo ocorrem perdas e ganhos, devido a interpretação do tradutor. O que nos faz refletir sobre o

conceito de negociação. Ainda, nas palavras de Umberto Eco, observa-se como ele apresenta o processo de negociação:

Daí a ideia de que a tradução se apoia em alguns processos de negociação, sendo a negociação, justamente, um processo com base no qual se renuncia a alguma coisa para obter outra – e no fim as partes em jogo deveriam experimentar uma sensação razoável e recíproca satisfação à luz do áureo princípio de que não se pode ter tudo. (ECO, 2007, p. 19)

Com isso, negocieei com o texto o vocabulário de contabilidade brasileiro, deixando como resultado na versão final ao lado do texto original do autor:

MANUEL – O que me importa! Quarenta anos de Débito e Crédito. De Caixa e Diário. De Perdas e Ganhos.

MANUEL – ¡Qué me importa! Cuarenta años de Debe y Haber. De Caja y Mayor. De Pérdidas y Ganancias.

Na peça, encontram-se os termos da contabilidade, como “Deber y Haber” e “De Caja y Mayor”. Umberto Eco entende a tradução como negociação, e esta pode ser realizada em diferentes níveis. Pode-se negociar com o autor, com o texto original, com as culturas – da língua de partida ou de chegada – com os possíveis leitores e com a editora.

Adiante, na peça, outra negociação aconteceu com a palavra “paquebotes”, que significa “Embarcación que lleva la correspondencia pública, y generalmente pasajeros también, de un puerto a otro”. (RAE) Desta forma, a solução encontrada foi o uso da palavra em português “paquete” que é um “Navio de comércio que transporta correspondência, passageiros e mercadorias”. Na versão final, junto ao texto original, se lê:

MULATO – Ou capitão de fragata. Fui grumete, lavador de pratos, marinheiro, cozinheiro de veleiros, maquinista de bergantins, timoneiro de *sampanas*, contramestre de paquetes...

MULATO – O capitán de fragata. He sido grumete, lavaplatos, marinero, cocinero de veleros, maquinista de bergantines, timonel de sampanes, contraestre de paquebotes...

Às vezes é preciso manipular o texto. Neste cenário, a manipulação funcionaria como uma reescrita do texto. Felizmente, de certa forma, toda tradução é manipulação, pois quando se opta por aproximar o texto do autor, ou forçar o leitor a compreender as diferenças, é uma forma de manipular. Isso ocorre devido ao:

O caráter manipulador de qualquer tradução escrita ou oral está intimamente relacionado com a distância entre as línguas ou, talvez, com o fato dos tradutores costumarem saber a língua-alvo melhor que a língua-fonte, motivo pelo qual eles podem conseguir uma resolução superior na língua-alvo. Porém, já que não

percebem todos os detalhes da língua-fonte, eles se arriscam a acentuar ou, ao contrário, a diluir as características do texto traduzido.
(ASLANOV, 2015, p. 103)

Em certos casos, acontece uma tradução niveladora. Quando isso ocorre, é preciso pensar se é necessário traduzir ou não determinados termos. Há que se ter cautela nesse caso, pois influencia na visão que se tem do outro, do estrangeiro. Um exemplo simples é a escolha de como traduzir, como ocorre no caso do “vos”.

Na peça traduzida para o português brasileiro, busquei aproximá-la da realidade brasileira, ainda assim, haveria várias opções, mas a selecionada foi da região do Rio de Janeiro, com o uso do “você”. Um exemplo de domesticação é a palavra “breñas” traduzida por “vales”. A decisão de domesticar o termo espanhol se deve ao fato de se tratar de um tipo específico de terra, como mais adiante explico o seu significado, lembrando o que poderia ser considerado um vale. Na versão de Arlt e na minha se lê:

MULATO – E os rios cantam entre os vales. E também há negros. Negros que pela noite batem o tambor. Assim.

MULATO – Y los arroyuelos cantan entre las breñas. Y también hay negros. Negros que por la noche baten el tambor. Así.

Seguido deste exemplo, há um de manipulação por domesticação. No caso da palavra “chisme”, que faz mais sentido para o enredo da obra ser traduzida por “fofoca” ou “futrica”, contudo, o dicionário da RAE apresenta como sendo uma notícia verdadeira ou falsa, ou, comentários feitos com o intuito de se indispor – sejam para irritar, sejam para produzir discórdia. No dicionário de espanhol *Oxford Living Dictionaries*:

chisme1

NOMBRE MASCULINO 1

Comentario o noticia no verificada que circula entre la gente, generalmente de carácter negativo.

Outras definições:

Chisme - Diccionario Alfonso Lockward
•Calumnia.

Essa palavra também figura no lunfardo argentino, que pode ser definida como:

chisme
(pop.) Baratija pequeña// murmuración.

A partir destas opções e do contexto da peça, negocie o significado que melhor se encaixaria. A definição mais plausível é a mesma vista em diversos dicionários. Observa-se abaixo como se encontra na tradução e na versão do texto originário:

MANUEL – Sim, eu; que faz vinte anos aguento as fofocas do chefe. Muito tempo que suportei este segredo. Mas trabalhávamos no subsolo. E no subsolo não se sentem as coisas.

MANUEL – Sí, yo; que desde hace veinte años llevo los chismes al jefe. Mucho tiempo hacía que me amargaba este secreto. Pero trabajábamos en el subsuelo. Y en el subsuelo las cosas no se sienten.

3. 2 ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO

Neste momento, se questiona o tipo de tradução deve ser realizada. Uma tradução fiel ou uma tradução livre, entre forma e conteúdo. Entretanto, deve-se buscar uma harmonia entre os elementos para se obter um resultado satisfatório. Em outras palavras, utilizar os mecanismos existentes para respeitar a forma do texto o máximo possível, assim como as características do autor em sua escrita. Sobre isso, deve-se lembrar que cada texto possui suas características que vão de regionalismo a tempo de criação, além da recepção do leitor, como setas direcionais para um fim, que é o texto final, de acordo com o texto originário.

A partir disso, o tradutor se encontra na encruzilhada de seu fazer. Qual caminho seguir? Levar o texto aos leitores ou os leitores ao texto? Quais as implicações que sua decisão obterá no final da obra? Esses são alguns questionamentos que me propus a comentar, e não solucionar, apontando as decisões para a tradução direcionada ao autor Roberto Arlt na peça *La isla desierta*.

3.3 COMENTÁRIO SOBRE A TRADUÇÃO

Nesta seção escolho quais os procedimentos cabíveis para a realização da tarefa. Por outro lado, há os procedimentos utilizados. Quando se traduz um texto para outro idioma, inevitavelmente existe divergência no sistema linguístico. Nesses casos, os procedimentos usados são: modulação, transposição, equivalência; quando ocorrer divergência de estilo: omissão versus explicação, compensação, reconstrução, melhoria; quando há divergência de realidade extralinguística: adaptação, transferência (empréstimo ou decalque) e explicação.

Esboço algumas características desses procedimentos. A modulação altera a forma da mensagem através de uma modificação semântica ou de perspectiva. Quando se modifica a perspectiva, a mensagem traduzida será observada por um novo ponto de vista.

A modulação modifica a forma da mensagem mediante uma alteração semântica ou de perspectiva. A tradução da mensagem se realiza sob novo ponto de vista.

Ex.:

Texto original: Ya bajan los pasajeros...

Tradução literal: Já descem os passageiros...

Tradução modulada: Os passageiros já estão descendo...

Esse tipo de procedimento deve ser usado quando a oração soar de forma estranha, e assim parecerá mais natural para o leitor.

No procedimento de transposição, a mudança ocorreria na categoria gramatical, sem, no entanto, alterar o sentido da mensagem. Esse procedimento ocorre com a mudança de uma estrutura gramatical para outra.

Ex.:

Texto original: Los culpables de que nos equivoquemos son esos malditos buques.

Tradução literal: Os culpados de que nos equivoquemos são esses malditos navios.

Tradução transposta: Esses malditos navios são os culpados por ficarmos errando.

Outro exemplo:

Texto original: A mí nadie me trata de mentiroso, ¿sabe?

Tradução literal: A mim ninguém chama de mentiroso, está bem?

Tradução transposta: Ninguém me chama de mentiroso, está bem?

Podem ser mudanças de estrutura ou substituição de um verbo por substantivo, um adjetivo por advérbio, entre outros.

A respeito de equivalência, seria a busca de uma correspondência de significado de uma palavra de um idioma para outro. Duas palavras são equivalentes quando possuem o mesmo significado. O mesmo ocorre com as expressões idiomáticas. Além disso, devem coincidir no registro (coloquial, formal oral, escrito, vulgar...). Um caso na obra de Roberto Arlt é do livro *Los siete locos*:

Ex.:

Texto original: Movió la greñuda cabeza a diestra y siniestra como si le punzara el cerebro la agudeza de una emoción extraordinaria (...)

Tradução literal: Moveu a descabelada cabeça a direita e esquerda como se o furasse o cérebro a agudeza de uma emoção extraordinária (...)

Tradução equivalente: Mexeu a descabelada cabeça a torto e a direita como se a agudeza de uma emoção extraordinária lhe furasse o cérebro (...)

Um exemplo do método de tradução por equivalência na peça *La isla desierta* é:

Ex.:

Texto original: EMPLEADO 2o – ¡Qué mala espina!

Tradução literal: Que espinha ruim!

Tradução equivalente: 2o EMPREGADO – Que conversa fiada!

Sob a divergência de estilo, existem casos de omissão e explicação. A omissão consiste em omitir elementos da língua de partida quando desnecessários ou repetitivos na língua-alvo. Quanto à explicação, seria o acréscimo de informação, em uma espécie de auxílio para o leitor entender o texto. Um caso de omissão comum ao verter do espanhol para o português é relacionado aos pronomes. Esses são usados com muita frequência no espanhol, mas não no português.

Ex.:

Texto original: MARÍA: No sea exagerado, Cipriano.

Tradução literal: MARIA: Não seja exagerado, Cipriano.

Tradução por omissão: MARIA: Não exagere, Cipriano.

A compensação refere-se ao recurso estilístico ser trasladado do texto para outra parte no momento de traduzir, porque não produziria o mesmo efeito do original. Esse procedimento é usado para a tradução de humor ou em jogos de palavras.

Por fim, a reconstrução. Esse mecanismo é utilizado na tradução quando é necessário mudar de pontuação, criar frases mais curtas, agrupar ideias de um outro modo e subordinar ideias para associá-las, entre outros.

Dificuldades tradutórias

1.Aspectos da oralidade

A tarefa tradutória de um texto teatral necessita ter uma preocupação maior a respeito da oralidade. O tradutor não deve somente traduzir/adaptar para outro idioma, como se preocupar com a linguagem para "manter" a sensação de "fala" pretendido no original. No decorrer do processo de tradução alguns assuntos foram observados com a intenção de respeitar o texto:

- Formas de tratamento (Voseo);
- Lunfardo;
- Expressões idiomáticas

A partir de agora, analiso por partes a tradução. Primeiro, o início da peça, com a apresentação de onde se desenrolará a cena. Esse momento é importante para o leitor/espectador entender onde se desenvolve o enredo. Logo de início se conhece o cenário:

Um escritório retangular branquíssimo, com uma ampla janela em toda a extensão do salão emoldurando um céu infinito irritantemente azul. Em frente às mesas, dispostos em fileira como se fossem recrutas, os empregados trabalham inclinados sobre as máquinas de escrever. No centro e no fundo do salão, a mesa do CHEFE, escondido atrás de óculos escuros e com o cabelo cortado como as cerdas de uma escova. São duas da tarde, e uma extrema luminosidade pesa sobre estes infelizes, simultaneamente encurvados e recortados no espaço pela desolada simetria deste salão no décimo andar.

Oficina rectangular blanquísima, con ventanal a todo lo ancho del salón, enmarcandoun cielo infinito caldeado en azul. Frente a las mesas escritorios, dispuestos en hilera como reclutas, trabajan, inclinados sobre las máquinas de escribir, los EMPLEADOS. En el centro y en el fondo del salón, la mesa del JEFE, emboscado tras unas gafas negras y con el pelo cortado como la pelambre de un cepillo. Son las dos de la tarde, y una extrema luminosidad pesa sobre estos desdichados simultáneamente encorvados y recortados en el espacio por la desolada simetría de este salón de un décimo piso.

Ao realizar o ato tradutório, comecei por usar o mecanismo de acréscimo, pois, em espanhol, não havia a necessidade do uso do pronome indefinido. Contudo, em português soaria melhor e seria necessário dizer “um escritório”, ao invés de “escritório” simplesmente. Ao mesmo tempo tive de optar por usar o procedimento de reestruturação para suprimir vírgulas.

Uma das dificuldades encontradas na tradução envolve as formas de tratamento, mais especificamente do "voseo". No português não existe um diferencial marcado como em espanhol. Um dos casos de "voseo" na obra pode ser observado abaixo:

MULATO – (Enfático.) Veja quão nobre é seu coração. Veja quão responsáveis são suas palavras. Veja quão inocentes são suas intenções. Ruborizados, amanuenses. Chorem lágrimas de tinta. Todos vocês apodrecerão como asquerosos ratos entre estes malditos livros.
Um dia se encontrarão com o padre que virá dar-lhes a extrema unção. E enquanto os untarem com óleo de planta dos pés, eu lhes direi: "O que fiz de minha vida? Dediquei-me à contabilidade". Ignorantes.

MULATO – (Enfático.) Ved cuán noble es su corazón. Ved cuán responsables son sus palabras. Ved cuán inocentes son sus intenciones. Ruborizaos amanuenses. Llorad lágrimas de tinta. Todos vosotros os pudriréis como asquerosas ratas entre estos malditos libros. Un día os encontraréis con el sacerdote que vendrá a suministraros la extremaunción. Y mientras os unten con aceite la planta de los pies, os diréis: «¿Qué he hecho de mi vida? Consagrarla a la teneduría de libros». Bestias.

Na hora de realizar a tradução, poderia optar pelo uso de “você” ou “tu”. O tradutor deve almejar o objetivo de proporcionar ao seu leitor uma imagem e um prazer, tais como a leitura da obra na língua original oferece ao homem formado, de tal maneira que gostaria de chamar, no melhor sentido da palavra, de admirador e conhecedor. O "voseo" na Argentina é utilizado somente por pessoas próximas/conhecidas.

Ao traduzir para a realidade brasileira, reflete-se sobre a existência de opções mencionadas acima, do “tu” e do “você”, que são variações regionais aproximadas do “vos”. Na região sul do Brasil, é corrente o uso do pronome de tratamento “tu”, contudo, ele não se enquadraria como algo informal. Entretanto, na região sudeste, o comum é o uso de “você”, que nessa realidade não teria um tom pejorativo. No Rio de Janeiro, o pronome de tratamento “você” é utilizado ao invés do pronome “tu”. Ao traduzir o termo “vos”, não seria adequado traduzi-lo por “senhor”, apesar de ser possível ao referir-se a uma conversa informal. No dicionário da RAE a definição que aparece é a seguinte:

voseo

m. Acción y efecto de vosear o vosearse.

E outra definição interessante é de vosear:

vosear

1. tr. Dar a alguien el tratamiento de vos. U. t. c. pml.

Para explicar melhor o termo, e sua importância na obra de Roberto Arlt, é bom pontuar como o voseo faz parte uma característica do espanhol na argentina sob o título *El español de la Argentina y sus variedades regionales*:

A fala bonaerense constitui uma variedade do espanhol com uma forte personalidade, que permite distingui-la com facilidade dos usos das outras grandes capitais hispânicas. Dois são os traços mais característicos, cuja combinação a faz única no mundo hispânico: a existência do yeísmo fricativo e ensurdecido nas palavras como *yema*, *llena*, *lluvia*, etc. e a presença do voseo de determinadas características, estendidas a todos os grupos sociais e a todos os estilos, desde os mais informais até os mais formais. A estes traços se somam algumas peculiaridades léxicas que a distinguem bem de grande parte do mundo de fala hispânica. (WEINBERG, 2000, p. 37, minha tradução)⁷²

Essa parte de sua estilística fazia parte não só de seus textos, mas também da cultura argentina. Nas obras arltianas há recorrência de uma linguagem mais coloquial, onde ele busca retratar a vida cotidiana. Contudo, conforme seu contato com o teatro crescia, o dramaturgo buscava uma literatura universal. Em *La isla desierta*, procurava apresentar

⁷² El habla bonaerense constituye una variedad del español con una fuerte personalidad, que permite distinguirla con facilidad de los usos de las otras grandes capitales hispánicas. Dos son los rasgos más característicos, cuya combinación la hace única en el mundo hispánico: la existencia de yeísmo rehilado y ensordecido en palabras como *yema*, *llena*, *lluvia*, etc. y la presencia de un voseo de determinadas características, extendido a todos los grupos sociales y a todos los estilos, desde los más informales a los más formales. A estos dos rasgos se agregan algunas peculiaridades léxicas que bien la distinguen de gran parte del mundo de habla hispana.

cenários que pudessem ser reconhecidos em qualquer lugar, não só na Argentina. Como não define um local geográfico específico, fica a cargo do leitor saber onde se passa o enredo.

O voseo na Argentina é usado tanto formalmente quanto informalmente, quando se diz que na região se fala voseo significa que usam o “vos” ao invés do “tu”. É interessante que existe até mesmo um verbo para pedir permissão de se chamar outra pessoa de “vos” que é o “tutear”. Para esclarecer melhor o uso do voseo abaixo segue uma explicação de como funciona:

O voseo – uso do pronome vos e/ou suas formas verbais para a segunda pessoa singular, familiar – apresenta um grande interesse, já que é praticamente o único traço gramatical do espanhol americano de vasta extensão, que não existe no espanhol peninsular atual. No espanhol bonaerense o voseo se encontra totalmente generalizado a todos os níveis sociolinguísticos e a todos os estilos. (WEINBERG, 2000, p. 43, minha tradução)⁷³

Durante a tradução da peça, nota-se a diferença do uso do voseo no texto. Existe a distinção entre a conversa das personagens e o nível entre os considerados iguais – empregados –, e o segundo nível, padrões e empregados. Essa seria uma possível investigação futura para analisar e comentar o uso do voseo naquela época. O uso do "vos" entre as pessoas de mesmo nível. Entretanto, não me dediquei a isto nesta tese, deixando essas particularidades para investigações futuras, pois, essa peça representa um material rico para abordar o uso do voseo nos anos 20 do século XX. Serve, inclusive, para incentivar pesquisas pautadas nesse elemento.

Então, entro na análise, mostro o trecho selecionado com o uso do estrangeirismo em "tam tam", como em outros casos, e os termos que, na hora do ato da tradução permitiram uma domesticação para sua melhor compreensão. Quanto à minha tradução, optei por usar ambos os processos tradutórios, e neste trecho apresento as duas situações. Mais adiante, retomo o assunto. No lugar de “vos”, o “você”, ao invés de manter o uso de “sampán” traduzi para “sampana”, por se tratar de um tipo específico de embarcação que é própria da China e rápida para navegação. Por fim, a tradução de “paquebotes” para “paquetes”, que significa embarcação que serve de correio. Em sequência, pode-se observar o resultado na versão final deste trecho para o português do Brasil, voltado para a minha experiência, que é da região do Rio de Janeiro. Segue abaixo um exemplo com a versão original em espanhol e traduzida:

⁷³ El voseo -uso del pronombre vos y/o sus formas verbales para segunda persona singular familiar- presenta un gran interés, ya que es prácticamente el único rasgo gramatical del español americano de vasta extensión, que no existe en el español peninsular actual. En el español bonaerense el voseo se encuentra totalmente generalizado a todos los niveles sociolinguísticos y a todos los estilos.

2o EMPREGADO – Você, engenheiro naval... Não me faça rir.

MULATO – Ou capitão de fragata. Fui grumete, lavador de pratos, marinheiro, cozinheiro de veleiros, maquinista de bergantins, timoneiro de sampanas, contramestre de paquetes...

EMPLEADO 2o – Vos, ingeniero naval... No me hagas reír.

MULATO – O capitán de fragata. He sido grumete, lavaplatos, marinero, cocinero de veleros, maquinista de bergantines, timonel de sampanes, contraestre de paquebotes...

Ao prosseguir com a tradução, mais uma dúvida surgiu durante o trabalho. A maior questão deste breve trecho foi a tradução de “Noria” e “malacate”. No caso do primeiro, se trata de uma máquina geralmente usada para tirar água do poço, que poderia ser traduzida por “nora” ou “engenho”. Optei por “cabresto. Contudo, como o assunto principal é o navio, ainda havia a possibilidade do termo náutico “cabrestante”, que significa máquina para levantar âncora ou outros pesos. Não menos importante, foi a escolha de manter a palavra “basta”, ao invés de trocar pela palavra “chega”. Abaixo, apresento a figura das duas possíveis traduções para esclarecer a função no texto:



versus



Figura 14: As diferenças do termo “cabresto”.

Decidi por manter o termo devido ao ritmo do texto, como se vê:

MANUEL (jogando violentamente um livro no chão) – Basta!

MULATO – Basta do quê?

MANUEL – Basta de artimanhas. Acabou. Vou embora.

2a EMPREGADA – Aonde vai, seu Manuel?

MANUEL – Viajar pelo mundo. Viver a vida. Basta de escritório. Basta de cabresto. Basta de números. Basta de relógio. Basta de aguentar a este outro canalha. (Aponta a mesa do chefe.)

MANUEL (tirando violentamente un libro al suelo) – ¡Basta!

MULATO – ¿Basta qué?

MANUEL – Basta de noria. Se acabó. Me voy. EMPLEADA 2a – ¿A dónde va, don Manuel?

MANUEL – A correr el mundo. A vivir la vida. Basta de oficina. Basta de malacate. Basta de números. Basta de reloj. Basta de aguantarlo a este otro canalla. (Señala la mesa del jefe.)

Seguindo com o texto, aponto outros trechos em que a escolha precisou ser feita, e em que aparece o processo de domesticação. Como mencionado anteriormente, no mesmo texto, utilizando a mescla dos processos. Abaixo, pode-se visualizar alguns exemplos, como se nota em “chismoso”, pela palavra “futriqueiro”, devido ao uso na peça teatral; “la pelambre de um cepillo” para “cerdas das escovas”, entre outros. Logo, em sequência, se encontram alguns itens para se discutir, como a tradução do termo “uno”, no sentido de se referir a “alguém”, “qualquer um”, optei por suprimir a palavra para maior clareza na leitura. Encontra-se também um impasse no uso da palavra “achacoso”, mantido do espanhol para representar seu estado de espírito, e novamente a questão do “chismerío”, que, como dito anteriormente, manteve relação com “reclamar”. Segue abaixo o original e a tradução:

MANUEL – Não sei. Não se sente a vida. É como uma lombriga solitária em um intestino de cimento. Passam os dias e não se sabe quando é de dia, quando é de noite. Mistério. (Com desespero), mas um dia nos trazem ao décimo andar. E o céu, as nuvens, as chaminés dos transatlânticos passam diante dos nossos olhos. Então, existia céu? Então, existiam os navios? E as nuvens existiam? E, por que não viajou? Por medo. Por covardia. Olhem para mim. Velho. Achacoso. Para que servem meus quarenta anos de contabilidade e de intrigas?

MANUEL – No sé. La vida no se siente. Uno es como una lombriz solitaria en un intestino de cemento. Pasan los días y no se sabe cuándo es de día, cuándo es de noche. Misterio. (Con desesperación.) Pero un día nos traen a este décimo piso. Y el cielo, las nubes, las chimeneas de los transatlánticos se nos entran en los ojos. Pero entonces, ¿existía el cielo? Pero entonces, ¿existían los buques? ¿Y las nubes existían? ¿Y uno, por qué no viajó? Por miedo. Por cobardía. Mírenme. Viejo. Achacoso. ¿Para qué sirven mis cuarenta años de contabilidad y de chismerío?

Para mostrar o uso do procedimento tradutório de domesticação em minha versão, modifiquei o texto para aproximá-lo da linguagem coloquial. Na sequência, pode-se observar o texto traduzido e o original:

MULATO – Senhores, sejamos justos. Quando seu Manuel declarou que ele era o futriqueiro, uma nova aurora pareceu formar-se sobre a humanidade. Todos o olhamos e dissemos: "Aqui está um homem honesto; aqui está um homem honrado; aqui está a estátua mesma da virtude cívica e cidadã". (Grave.) Seu Manuel. Você deixou de ser seu Manuel. Você se tornou Simbad, o Marujo.

MULATO – Señores, procedamos con corrección. Cuando don Manuel declaró que él era el chismoso, una nueva aurora pareció cernirse sobre la humanidad. Todos le miramos y nos dijimos: "He aquí un hombre honesto; he aquí un hombre probo; he aquí la estatua misma de la virtud cívica y ciudadana". (Grave.) Don Manuel. Usted ha dejado de ser don Manuel. Usted se ha convertido en Simbad el Marino.

Novamente, a escolha teve de ser feita, e somente em um elemento manteve a versão original, por ser aceita no Brasil, como o nome Simbad. Nos outros casos, como a questão da palavra “corrección”, entendida por “correção”, conduta correta.

Entretanto, a palavra não parecia se encaixar adequadamente ao ler “Senhores, procedamos com correção”. Uma das opções possíveis seria “Senhores, procedamos de forma acertada”, que seria também uma boa solução.

Contudo, durante a leitura, o trecho sugere que devem agir com cautela, cuidado, de maneira honesta, portanto, utilizei a palavra “justos”. E, por fim, a tradução de “chismoso” no sentido de “fofoca” falsa ou verdadeira. Outra leitura seria entender que suas atitudes sugerem mais a ideia de reclamar, por isso, na versão para o português, poderia se encontrar a palavra “reclamão”. No entanto, para manter-se a ideia do texto uma possibilidade para resolver esse dilema seria a palavra “futriqueiro”. Abaixo apresento o significado do termo pelo dicionário Priberam:

fu·tri·quei·ro

(futrica + -eiro)

substantivo masculino

Aquele que tem futrica ou loja pequena de quinquilharias.

Portanto, ao ser “aquele quem faz futrica” é pertinente entender o significado:

fu·tri·car -

(futrica + -ar)

verbo transitivo e intransitivo

1. [Informal] Negociar fazendo trapaças. = CHATINAR, TRAPACEAR

2. [Informal] Dificultar a realização de algo. = ARRUINAR, ATRAPALHAR, ESTRAGAR, PREJUDICAR

verbo intransitivo

3. [Informal] Fazer intrigas. = MEXERICAR

4. [Regionalismo] Realizar uma coisa aos poucos, aos bocadinhos.

verbo transitivo

5. [Brasil, Informal] Tratar de modo impertinente,. incômodo. = IMPORTUNAR, INCOMODAR

Com esta solução a intenção de referir-se a personagem como “intriguento” ou “dedo duro” ficará esclarecida para o leitor/espectador. Após expor alguns dos procedimentos tradutórios, pontuo quais deles foram utilizados durante a tarefa realiza por mim. Um deles, foi a transposição. Durante o diálogo entre as personagens do Mulato e da 2a empregada, nota-se uma fala que não soaria bem ao ser traduzida de forma literal.

Ex.:

Texto original: ¡Qué chimeneas grandes tiene!

Tradução literal: Que chaminés grandes tem!

Tradução transposta: Como tem chaminés grandes!

Abaixo, a tradução e o original:

MULATO (olhando pela janela – Hoje chegou o "Astoria"! Fazia isso em Montevidéu.
2a EMPREGADA (aproximando-se da janela) – Como tem chaminés grandes!

MULATO – (Mirando por la ventana.) ¡Hoy llegó el «Astoria»! Yo lo hacía en Montevideo.
EMPLEADA 2a – (Acercándose e a la ventana.) ¡Qué chimeneas grandes tiene!

Em outro momento, no quesito de divergência de estilo, temos a omissão. No português, muitas vezes o tradutor omite um pronome para não haver uma repetição. Portanto, o uso, como no espanhol pareceria desagradável aos ouvidos.

Ex.:

Texto original: Todos los creemos.

Tradução literal: Todos acreditamos nisso.

Tradução por omissão: Acreditamos sim.

Nesse exemplo, houve a omissão do pronome “lo”, pois, em português não seria usado. Lê-se o original e a tradução final:

CHEFE – Acreditam nisso?

MANUEL – Acreditamos sim. Não é verdade que nós acreditamos nisso sim?
EL JEFE – ¿Lo creen?

MANUEL – Todos lo creemos. ¿No es cierto que todos lo creemos?

Seria possível fazer uma tradução literal, onde se colocaria o “Eu”, contudo, não é necessário, pois a conjugação da frase deixa claro tratar-se da primeira pessoa, assim como na resposta, onde o “nós” está explícito pela conjugação. Outro procedimento utilizado na tradução foi o de transposição. Nesse caso, a frase poderia se manter igual, porém, modificando sua estrutura, o texto soaria mais “natural”. Nas palavras de Arlt se encontra, mas na minha versão, contudo, optei por transformar duas palavras em uma. Isso se percebe ao ler no original “Yo creo”, enquanto na versão presente abaixo lê-se “acredito”:

GUARDA-LIVROS – Acredito, chefe, que estes navios, indo e vindo, são prejudiciais para a contabilidade.

TENEDOR DE LIBROS – Yo creo, jefe, que estos buques, yendo y viniendo, son perjudiciales para la contabilidad.

Quanto ao procedimento de modulação, foi necessária uma mudança visível na estrutura semântica para manter o sentido igual. Não seria dito normalmente “Esta tatuagem me fizeram em Madagascar, com uma espinha de tubarão”. Lê-se abaixo a versão de Arlt, e, na sequência, a de minha autoria:

MULATO – Esta tatuagem fiz em Madagascar, com uma espinha de tubarão.

MULATO – Este tatuaje me lo hicieron en Madagascar, con una espina de tiburón.

A seguir, apresento um exemplo de adaptação, na qual, ao traduzir, é necessário adaptar para a realidade do idioma de chegada. Nesse exemplo, se percebe a expressão “suma a suma”, que, em português, normalmente é usada como “de sol a sol”. Observe a versão traduzida:

MANUEL – Como não errarmos? Estamos aqui de sol a sol, e pela janela não fazem nada além de passar barcos que vão a outras terras. (Pausa.) A outras terras que nunca vimos. E que quando éramos jovens pensávamos visitar.

MANUEL – Cómo no equivocarnos. Estamos aquí suma que te suma, y por la ventana no hacen nada más que pasar barcos que van a otras tierras. (Pausa.) A otras tierras que no vimos nunca. Y que cuando fuimos jóvenes pensamos visitar.

É preciso adaptar o texto à realidade da cultura onde se passa o texto, respeitando as regras da língua de chegada. Mais um exemplo a seguir:

MULATO – Lá não. As pessoas pegam as frutas livremente das árvores, e os que querem, comem, e quem não quer, não come... e pela noite, entre as grandes árvores, fazem fogueiras e ocorre o que é natural que ocorra entre homens e mulheres.

MULATO – Allá no. Cuelgan libremente de las ramas y quien quiere, come, y quien no quiere, no come ... y por la noche, entre los grandes árboles, se encienden fogatas y ocurre lo que es natural que ocurra entre hombres y mujeres.

Outro mecanismo seria o da equivalência. Esse é compreendido como sendo um procedimento usado quando é necessário usar a modulação em um nível mais elevado, por exemplo, quando se faz traduções de provérbios, expressões idiomáticas, entre outras opções. Esse é um exemplo de uma frase idiomática em que não seria possível traduzir por “Que espinha ruim”, pois, para leitores brasileiros, não faria sentido. No entanto, teria o mesmo sentido do texto original ao dizer:

2o EMPREGADO – Que suspeito!

EMPLEADO 2o – ¡Qué mala espina!

O último a mencionar seria a adaptação, por fim, é quando se trata de buscar uma equivalência de sentido entre a palavra da língua de partida para língua de chegada. Em certos casos, a tradução não seria exatamente o correspondente ideal, contudo, representa a ideia. Se nota a palavra “ordenanza”, que no dicionário da RAE recebe, entre outras, essa definição:

ordenanza

De ordenar.

1. f. Conjunto de preceptos referentes a una materia. U. m. en pl.
2. f. Conjunto de preceptos para el régimen de los militares y buen gobierno en las tropas, o para el de una ciudad o comunidad. U. m. en pl.
3. f. Mandato, disposición, arbitrio y voluntad de alguien.
4. f. Método, orden y concierto en las cosas que se ejecutan.
5. f. Arq. Ordenación de las piezas de cada edificio.
6. f. Mil. Soldado que está a las órdenes de un oficial o de un jefe para los asuntos del servicio. U. m. c. m.
7. f. Pint. Distribución conveniente de las figuras de un cuadro.
8. f. desus. Escuadrón de caballería.
9. m. y f. Empleado que en ciertas oficinas desempeña funciones subalternas.

Com base nisso, a opção mais próxima que seria usada no Brasil para descrever seria “estafeta”, como se vê na tradução:

(Entra o estafeta CIPRIANO, com um uniforme de cor canela e um copo de água gelada. É MULATO, simples e complicado, requintado e brutal, e sua voz por momentos persuasiva).

(Entra el ordenanza CIPRIANO, con un uniforme color de canela y un vaso de agua helada. Es MULATO, simple y complicado, exquisito y brutal, y su voz por momentos persuasiva.)

Entretanto, também poderia dizer que, no caso de usar a palavra "office-boy", outro procedimento seria usado, neste caso seria o decalque. Esse mecanismo é compreendido como sendo um empréstimo feito entre línguas. Isso ocorre no caso de usar uma expressão de outro idioma para dizer o que se deseja em outra língua, havendo ou não adaptações ortográficas, ou traduzindo literalmente seu significado.

4 CAPÍTULO: TRADUZINDO *LA ISLA DESIERTA*

Como a intenção dessa tese é a produção de uma tradução comentada, a seguir apresento a minha tradução da peça *La isla desierta*:

A Ilha Deserta – Farsa Burlesca em um ato

La Isla Desierta – Burlería en un acto

CENA

Escena

Um escritório retangular branquíssimo, com uma ampla janela em toda a extensão do salão emoldurando um céu infinito irritantemente azul. Em frente às mesas, dispostos em fileira como se fossem recrutas, os empregados trabalham inclinados sobre as máquinas de escrever. No centro e, no fundo do salão, a mesa do CHEFE, escondido atrás de óculos escuros e com o cabelo cortado como as cerdas de uma escova. São duas da tarde, e uma extrema luminosidade pesa sobre estes infelizes, simultaneamente encurvados e recortados no espaço pela desolada simetria deste salão no décimo andar.

CHEFE – Outro erro, Manuel.

MANUEL – Senhor?

CHEFE – Voltou a errar, Manuel.

MANUEL – Sinto muito, senhor.

CHEFE – Eu também. (Entregando a planilha) Corrija-a (Um minuto de silêncio).

CHEFE – Maria.

MARIA – Senhor?

CHEFE – Voltou a errar, Maria.

MARIA – (aproximando-se da mesa do CHEFE.)

Sinto muito, senhor.

CHEFE – Também sentirei quando tiver que demiti-los. Corrija.

(Novamente há outro minuto de silêncio. Durante este intervalo, passam chaminés de navios, ouvem-se os assovios de um reboque e o rouco apito de um navio. Automaticamente todos os EMPREGADOS ajeitam suas posturas e ficam olhando pela janela).

CHEFE (irritado) – Vamos ver se continuam errando! (Pausa.)

1o EMPREGADO (Com um abafado grito de angústia) – Oh! Não, não é possível. (Todos se viram em sua direção).

CHEFE – (Com venenosa suavidade.) O que não é possível, senhor?

MANUEL – Não é possível trabalhar aqui.

CHEFE – Não é possível trabalhar aqui? E por que não é possível trabalhar aqui? (Com lentidão) Há pulgas nas cadeiras? Baratas na tinta?

MANUEL (Ficando de pé e gritando) – Como não errar?! É possível não errar aqui? Responda-me. É possível trabalhar sem errar aqui?

Oficina rectangular blanquíssima, con ventanal a todo lo ancho del salón, enmarcando un cielo infinito caldeado en azul. Frente a las mesas escritorios, dispuestos en hilera como reclutas, trabajan, inclinados sobre las máquinas de escribir, los EMPLEADOS. En el centro y en el fondo del salón, la mesa del JEFE, emboscado tras unas gafas negras y con el pelo cortado como la pelambre de un cepillo. Son las dos de la tarde, y una extrema luminosidad pesa sobre estos desdichados simultáneamente encorvados y recortados en el espacio por la desolada simetría de este salón de un décimo piso.

EL JEFE – Otra equivocación, Manuel.

MANUEL – ¿Señor?

EL JEFE – Ha vuelto a equivocarse, Manuel.

MANUEL – Lo siento, señor.

EL JEFE – Yo también. (Alcanzándole la planilla.) Corríjala. (Un minutode silencio.)

EL JEFE – María.

MARÍA – ¿Señor?

EL JEFE – Ha vuelto a equivocarse, María.

MARÍA – (Acercándose al escritorio del JEFE.) Lo siento, señor.

EL JEFE – También yo lo voy a sentir cuando tenga que hacerlos echar. Corrija.

(Nuevamente hay otro minuto de silencio. Durante este intervalo pasan chimeneas de buques y se oyen las pitadas de un remolcador y el bronco pito de un buque. Automáticamente todos los EMPLEADOS enderezan las espaldas y se quedan mirando la ventana.)

EL JEFE – (Irritado.) ¡A ver si siguen equivocándose! (Pausa.)

EMPLEADO 1o – (Con un apagado grito de angustia.) ¡Oh!, no; no es posible. (Todos se vuelven hacia él.)

EL JEFE – (Con venenosa suavidad.) ¿Qué no es posible, señor?

MANUEL – No es posible trabajar aquí.

EL JEFE – ¿No es posible trabajar aquí? ¿Y por qué no es posible trabajar aquí? (Con lentitud.) ¿Hay pulgas en las sillas? ¿Cucarachas en la tinta?

MANUEL – (Poniéndose de pie y gritando.) ¡Cómo no equivocarse! ¿Es posible no equivocarse aquí? Contésteme. ¿Es posible trabajar sin equivocarse aquí?

CHEFE – Não me decepcione, Manuel. Seu tempo de casa não o autoriza a tanto. Por que se exalta?

MANUEL – Eu não me exalto, senhor. (Apontando a janela.) Os culpados por ficarmos errando são estes malditos navios.

CHEFE – (Confuso.) Os navios? (Pausa.) O que tem os navios?

MANUEL – Sim, os navios. Os navios que entram e saem, assobiando em nossas orelhas, metendo-se nos olhos, infiltrando pelo nariz. (Cai sentado na cadeira.) Não posso mais.

GUARDA-LIVROS – Seu Manuel tem razão. Quando trabalhávamos no subsolo não errávamos nunca.

MARIA – Certo, nunca aconteceu isso.

1a EMPREGADA – Faz sete anos.

1o EMPREGADO – Já se passaram sete anos?

2o EMPREGADO – Claro que se passaram.

GUARDA-LIVROS – Acredito, chefe, que estes navios, indo e vindo, são prejudiciais para a contabilidade.

CHEFE – Acreditam nisso?

MANUEL – Acreditamos sim. Não é verdade que nós acreditamos nisso sim?

MARIA – Eu nunca entrei em um navio, mas acredito.

TODOS – Nós também acreditamos.

2a EMPREGADA – Chefe, já subiu em um navio alguma vez?

CHEFE – E para que um chefe de um escritório necessitaria entrar em um navio?

MARIA – Perceberam? Ninguém aqui jamais entrou em um navio.

2a EMPREGADA – Parece mentira que ninguém tenha viajado.

2o EMPREGADO – E por que você nunca viajou?

2a EMPREGADA – Esperava me casar...

GUARDA-LIVROS – Se dependesse de mim, vontade não me faltaria.

2o EMPREGADO – Ou de mim. Viajando é que se desfruta.

3a EMPREGADA – Vivemos entre estas quatro paredes como em um calabouço.

MANUEL – Como não errarmos? Estamos aqui de sol a sol, e pela janela não fazemos nada além de passar barcos que vão a outras terras. (Pausa.) A outras terras que nunca vimos. E que quando éramos jovens pensávamos visitar.

CHEFE – (Irritado.) Chega! Chega de conversa! Trabalhem!

MANUEL – Não posso trabalhar.

CHEFE – Não pode? E porque não pode, seu Manuel?

MANUEL – Não. Não posso. O porto me deixa melancólico.

CHEFE – Te deixa melancólico. (Sardônico.)

EL JEFE – No me falte, Manuel. Su antigüedad en la casa no lo autoriza a tanto. ¿Por qué se arrebatata?

MANUEL – Yo no me arrebatato, señor. (Señalando la ventana.) Los culpables de que nos equivoquemos son esos malditos buques.

EL JEFE – (Extrañado.) ¿Los buques? (Pausa.)

¿Qué tienen los buques?

MANUEL – Sí, los buques. Los buques que entran y salen, chillándonos en las orejas, metiéndose en los ojos, pasándonos las chimeneas por las narices. (Se deja caer en la silla.) No puedo más.

TENEDOR DE LIBROS – Don Manuel tiene razón. Cuando trabajábamos en el subsuelo no nos equivocábamos nunca.

MARÍA – Cierto; nunca nos sucedió esto. EMPLEADA 1a – Hace siete años.

EMPLEADO 1o – ¿Ya han pasado siete años?

EMPLEADO 2o – Claro que han pasado.

TENEDOR DE LIBROS – Yo creo, jefe, que estos buques, yendo y viniendo, son perjudiciales para la contabilidad.

EL JEFE – ¿Lo creen?

MANUEL – Todos lo creemos. ¿No es cierto que todos lo creemos?

MARÍA – Yo nunca he subido a un buque, pero lo creo.

TODOS – Nosotros también lo creemos.

EMPLEADA 2a – Jefe, ¿ha subido a un buque alguna vez?

EL JEFE – ¿Y para qué un jefe de oficina necesita subir a un buque?

MARÍA – ¿Se dan cuenta? Ninguno de los que trabajan aquí ha subido a un buque.

EMPLEADA 2a – Parece mentira que ninguno haya viajado.

EMPLEADO 2o – ¿Y por qué no ha viajado usted?

EMPLEADA 2a – Esperaba a casarme...

TENEDOR DE LIBROS – Lo que es a mí, ganas no me han faltado.

EMPLEADO 2o – Y a mí. Viajando es cómo se disfruta.

EMPLEADA 3a – Vivimos entre estas cuatro paredes como en un calabozo.

MANUEL – Cómo no equivocarnos. Estamos aquí suma que te suma, y por la ventana no hacen nada más que pasar barcos que van a otras tierras. (Pausa.) A otras tierras que no vimos nunca. Y que cuando fuimos jóvenes pensamos visitar.

EL JEFE – (Irritado.) ¡Basta! ¡Basta de charlar!

¡Trabajen!

MANUEL – No puedo trabajar.

EL JEFE – ¿No puede? ¿Y por qué no puede, don Manuel?

MANUEL – No. No puedo. El puerto me produce melancolía.

EL JEFE – Le produce melancolía. (Sardônico.)

Quer dizer que te deixa melancólico? (Contendo sua ira.) Volte, volte ao seu trabalho.

MANUEL – Não posso.

CHEFE – Veremos o que diz o diretor geral. (Sai violentamente.)

MANUEL – Quarenta anos de escritório. A juventude perdida.

MARIA – Quarenta anos! E agora?...

MANUEL – E querem me dizer para quê? 3a

EMPREGADA – Agora vão te despedir...

MANUEL – O que me importa! Quarenta anos de Débito e Crédito. De Caixa e Diário. De Perdas e Ganhos.

2a EMPREGADA – Quer uma aspirina, seu Manuel?

MANUEL – Obrigado, senhorita. Isto não se resolve com aspirina. Quando eu era jovem acreditava que não poderia suportar esta vida. As aventuras me chamavam... as florestas. Gostaria de ser guarda-florestal. Ou cuidar de um farol...

GUARDA-LIVROS – E pensar que a gente se acostuma com qualquer coisa.

MANUEL – Até com isso...

GUARDA-LIVROS – No entanto, precisamos reconhecer que estávamos melhor embaixo. O ruim é que no subsolo se precisa trabalhar com luz elétrica.

MARIA – E como a gente vai trabalhar se não tiver luz?

1o EMPREGADO – A gente estava ali tão tranquilo como no fundo de uma tumba.

GUARDA-LIVROS – Certo, se parece com uma tumba. Eu muitas vezes me dizia: "Se apagam o sol, nós não tomamos conhecimento aqui..."

MANUEL – E logo, sem dizer nada, nos tiram do porão e nos metem aqui. Em plena luz. Para que queremos tanta luz? Podem me dizer para que queremos tanta luz?

GUARDA-LIVROS – Francamente, eu não sei ...

2a EMPREGADA – O chefe precisa usar óculos escuros...

2o EMPREGADO – Eu perdi a vista lá embaixo...

1o EMPREGADO – Sim, mas estávamos tão tranquilos como no fundo do mar.

GUARDA-LIVROS – De lá veio meu reumatismo. (Entra o estafeta CIPRIANO, com um uniforme de cor canela e um copo de água gelada. É MULATO, simples e complicado, requintado e brutal, e sua voz por momentos persuasiva).

MULATO – E o chefe?

2a EMPREGADA – Não está. Não vê que não está?

3a EMPREGADA – Foi até a Direção...

MULATO (olhando pela janela). – Hoje chegou o "Astoria"! Fazia isso em Montevideu.

2a EMPREGADA (aproximando-se da janela) – Como tem chaminés grandes!

Así que le produce melancolía. (Conteniendo su furor.) Siga, siga su trabajo.

MANUEL – No puedo.

EL JEFE – Veremos lo que dice el director general. (Sale violentamente.)

MANUEL – Cuarenta años de oficina. La juventud perdida.

MARÍA – ¡Cuarenta años! ¿Y ahora?...

MANUEL – ¿Y quieren decirme ustedes para qué?

EMPLEADA 3a – Ahora lo van a echar...

MANUEL – ¡Qué me importa! Cuarenta años de Debe y Haber. De Caja y Mayor. De Pérdidas y Ganancias.

EMPLEADA 2a – ¿Quiere una aspirina, don Manuel?

MANUEL – Gracias, señorita. Esto no se arregla con aspirina. Cuando yo era joven creía que no podría soportar esta vida. Me llamaban las aventuras... los bosques. Me hubiera gustado ser guardabosque. O cuidar un faro...

TENEDOR DE LIBROS – Y pensar que a todo se acostumbra uno.

MANUEL – Hasta a esto...

TENEDOR DE LIBROS – Sin embargo, hay que reconocer que estábamos mejor abajo. Lo malo es que en el subsuelo hay que trabajar con luz eléctrica.

MARÍA – ¿Y con qué va a trabajar uno si no?

EMPLEADO 1o – Uno estaba allí tan tranquilo como en el fondo de una tumba.

TENEDOR DE LIBROS – Cierto, se parece a una tumba. Yo muchas veces me decía: "Si se apaga el sol, aquí no nos enteramos"...

MANUEL – Y de pronto, sin decir agua va, nos sacan del sótano y nos meten aquí. En plena luz. ¿Para qué queremos tanta luz? ¿Podés decirme para qué queremos tanta luz?

TENEDOR DE LIBROS – Francamente, yo no sé...

EMPLEADA 2a – El jefe tiene que usar lentes negros...

EMPLEADO 2o – Yo perdí la vista allá abajo...

EMPLEADO 1o – Sí, pero estábamos tan tranquilos como en el fondo del mar.

TENEDOR DE LIBROS – De allí traje mi reumatismo.

(Entra el ordenanza CIPRIANO, con un uniforme color de canela y un vaso de agua helada. Es MULATO, simple y complicado, exquisito y brutal, y su voz por momentos persuasiva.)

MULATO – ¿Y el jefe?

EMPLEADA 2a – No está. ¿No ve que no está?

EMPLEADA 3a – Fue a la Dirección...

MULATO – (Mirando por la ventana.) ¡Hoy llegó el "Astoria"! Yo lo hacía en Montevideo.

EMPLEADA 2a – (Acercándose a la ventana.)

¡Qué chimeneas grandes tiene!

MULATO – Transporta quarenta e três mil toneladas...

1o EMPREGADO – Os passageiros já estão descendo...

MANUEL – E nós queríamos subir.

MULATO – E pensar que eu subi em quase todos os navios que dão a volta pelos portos do mundo.

2o EMPREGADO – Os jornais falaram muito...

MULATO – Sei quantos pés medem. Em que estaleiros se construíram. O dia em que os lançaram. Eu, no mínimo, merecia ser engenheiro naval.

2o EMPREGADO – Você, engenheiro naval?... Não me faça rir.

MULATO – Ou capitão de fragata. Fui grumete, lavador de pratos, marinheiro, cozinheiro de veleiros, maquinista de bergantins, timoneiro de sampanas, contramestre de paquetes...

2o EMPREGADO – Por onde viajou? Pela linha do Tigre ou pela Constitución?

MULATO – (Sem olhar a quem o interrompe.) Desde os sete anos que dou voltas pelo mundo, e juro que jamais na vida me vi entre gente tão insignificante como a com quem tenho que tratar às vezes...

MARIA – (A 1a EMPREGADA) Para bom entendedor...

MULATO – Conheço o mar das Índias. O Caribe, o Báltico... até conheço o oceano Ártico. As focas, recostadas no gelo, olham como mulheres chatas, sem se mover...

2o EMPREGADO – Ei! Deve fazer um frio enorme por lá!

2a EMPREGADA – Conte, Cipriano, conte. Não ligue para isso.

MULATO – (Sem se virar.) A lua ficaria perdida se se importasse com os latidos dos cachorros. Em uma sampana percorri o Ganges. E precisava ver os crocodilos que nos seguiam...

MARIA – Não seja exagerado, Cipriano.

MULATO – Juro, senhorita.

2o EMPREGADO – Indubitavelmente, isto não aconteceu em San Fernando.

MULATO – (Violento.) Ninguém me chama de mentiroso, está bem? (Exaltado, tira sua jaqueta, e logo a camisa, que mostra uma camiseta vermelha, que também a tira.)

1a EMPREGADA – O que está fazendo, Cipriano?

2a EMPREGADA – Está louco?

3a EMPREGADA – Cuidado, que o chefe pode vir.

MULATO – Vejam, vejam estas tatuagens. Digam se estas são tatuagens feitas entre a linha do Tigre ou a Constitución. Vejam...

2a EMPREGADA – Uma mulher nua!

MULATO – Esta tatuagem fiz em Madagascar, com uma espinha de tubarão.

MULATO – Desplaza cuarenta y tres mil toneladas...

EMPLEADO 1o – Ya bajan los pasajeros...

MANUEL – Y nosotros quisiéramos subir.

MULATO – Y pensar que yo he subido a casi todos los buques que dan vuelta por los puertos del mundo.

EMPLEADO 2o – Hablaron mucho los diarios...

MULATO – Sé los pies que calan. En qué astilleros se construyeron. El día que los botaron. Yo, cuando menos, merecía ser ingeniero naval.

EMPLEADO 2o – Vos, ingeniero naval... No me haga reír.

MULATO – O capitán de fragata. He sido grumete, lavaplatos, marinero, cocinero de veleros, maquinista de bergantines, timonel de sampanes, contramaestre de paquebotes...

EMPLEADO 2o – ¿Por dónde viajaste? ¿Por la línea del Tigre o por la de Constitución?

MULATO – (Sin mirar al que lo interrumpe.) Desde los siete años que doy vueltas por el mundo, y juro que jamás en la vida me he visto entre chusma tan insignificante como la que tengo que tratar a veces...

MARÍA – (A EMPLEADA 1a.) A buen entendedor...

MULATO – Conozco el mar de las Indias. El Caribe, el Báltico... hasta el océano Ártico conozco. Las focas, recostadas en los hielos, lo miran a uno como mujeres aburridas, sin moverse...

EMPLEADO 2o – ¡Che, debe hacer un fresco bárbaro por ahí!

EMPLEADA 2a – Cuente, Cipriano, cuente. No haga caso.

MULATO – (Sin volverse.) Aviada estaría la luna si tuviera que hacer caso de los perros que ladran. En un sampán me he recorrido el Ganges. Y había que ver los cocodrilos que nos seguían...

MARÍA – No sea exagerado, Cipriano.

MULATO – Se lo juro, señorita.

EMPLEADO 2o – Indudablemente, éste no pasó de San Fernando.

MULATO – (Violento.) A mí nadie me trata de mentiroso, ¿sabe? (Arrebatado, se quita la chaquetilla, y luego la camisa, que muestra una camiseta roja, que también se saca.)

EMPLEADA 1a – ¿Qué hace, Cipriano?

EMPLEADA 2a – ¿Está loco?

EMPLEADA 3a – Cuidado, que puede venir el jefe.

MULATO – Vean, vean estos tatuajes. Digan si éstos son tatuajes hechos entre la línea del Tigre o Constitución. Vean...

EMPLEADA 2a – ¡Una mujer en cueros!

MULATO – Este tatuaje me lo hicieron en Madagascar, con una espina de tiburón.

2o EMPREGADO – Que conversa fiada!

MULATO – Vejam esta rosa que tenho sobre o umbigo. Observem que pétalas delicadas. É um trabalho de indígenas australianos.

2o EMPREGADO – Não será uma decalcomania?

2a EMPREGADA – Que decalcomania que nada! Esta é uma tatuagem de verdade.

MULATO – Te asseguro, senhorita, que se me visse sem calças se assombraria...

TODOS – Oh!... ah!...

MULATO (Enfático.) – Sem calças sou extraordinário.

1a EMPREGADA – Não pensa em tirá-las, supinho.

MULATO – Por que não?

3a EMPREGADA – Não, não tire.

MULATO – Não vou ficar pelado por isso. E verão que tatuagens tenho nas pernas.

1a EMPREGADA – E se entra alguém ...

3a EMPREGADA – Fechando a porta. (Vai até à porta.)

MULATO – (Tirando as calças e ficando de cueca curta e vermelha com bolinhas brancas.) Olhem estes desenhos. São do mais puro estilo malásio. O que acham deste grupo de macacos descascando bananas? (Murmúrios de "Oh... ah...") No mínimo mereço ser o capitão de uma ilha. (Pega uma folha de papel e, rasgando-o em tiras, a coloca ao redor da cintura) Assim que se vestem os selvagens das ilhas.

1a EMPREGADA – As mulheres também podem fazer tatuagem...?

MULATO – Claro. E que tatuagens! daquelas que ressuscita até os mortos.

2a EMPREGADA – E dói fazer tatuagem?

MULATO – Não muito... A primeira medida do bruxo tatuador é colocá-lo embaixo de uma árvore...

2a EMPREGADA – Ui, que medo.

MULATO – Sem medo. O bruxo acaricia a pele até adormecê-la. E ninguém sente nada.

1o EMPREGADO – Claro...

MULATO – Sempre embaixo das árvores há homens e mulheres fazendo tatuagens. E acabam sem saber se é um homem, um tigre, uma nuvem ou um dragão.

TODOS – Oh, quem diria! Até parece mentira!

MULATO – (Faz uma coroa com papel e coloca). Os bruxos usam uma coroa assim e ninguém os incomoda.

1a EMPREGADA – É fantástico.

2a EMPREGADA – As coisas que se aprende viajando...

MULATO – Lá não existem juízes, nem cobradores de impostos, nem divórcios, nem guardas de praça.

EMPLEADO 2o - ¡Qué mala espina!

MULATO – Vean esta rosa que tengo sobre el ombligo. Observen qué delicadeza de pétalos. Un trabajo de indígenas australianos.

EMPLEADO 2o – ¿No será una calcomanía?

EMPLEADA 2a – ¡Qué va a ser calcomanía! Este es un tatuaje de veras.

MULATO – Le aseguro, señorita, que si me viera sin pantalones se asombraría...

TODOS – ¡Oh... ah!...

MULATO – (Enfático.) Sin pantalones soy extraordinario.

EMPLEADA 1a – No se los pensaré quitar, supongo.

MULATO – ¿Por qué no?

EMPLEADA 3a – No, no se los quite.

MULATO – No voy a quedar desnudo por eso. Y verán qué tatuajes tengo labrados en las piernas.

EMPLEADA 1a – Es que si entra alguien...

EMPLEADA 3a – Cerrando la puerta. (Va a la puerta.)

MULATO – (Quitándose los pantalones y quedando con un calzoncillo corto y rojo con lunares blancos.) Miren estos dibujos. Son del más puro estilo malasio. ¿Qué les parece esta guarda de monos pelando bananas? (Murmillos de "Oh... ah...") Lo menos que merezco es ser capitán de una isla. (Toma un pliego de papel madera y rasgándolo en tiras se lo coloca alrededor de la cintura.) Así van vestidos los salvajes de las islas.

EMPLEADA 1a – ¿A las mujeres también les hacen tatuajes?...

MULATO – Claro. ¡Y qué tatuajes! Como para resucitar a un muerto.

2a EMPREGADA – Sei, sei! A gente não nasceu ontem Cipriano!

EMPLEADA 2a – ¿Y es doloroso tatuarse?

MULATO – No mucho... Lo primero que hace el brujo tatuador es ponerlo a uno bajo un árbol...

EMPLEADA 2a – Uy, qué miedo.

MULATO – Ningún miedo. El brujo acaricia la piel hasta dormirla. Y uno acaba por no sentir nada.

EMPLEADO 1o – Claro...

MULATO – Siempre bajo los árboles hay hombres y mujeres haciéndose tatuar. Y uno termina por no saber si es un hombre, un tigre, una nube o un dragón.

TODOS – ¡Oh, quién lo iba a decir! ¡Si parece mentira!

MULATO – (Fabricándose una corona con papel y poniéndosela.) Los brujos llevan una corona así y nadie los mortifica.

EMPLEADA 1a – Es notable.

EMPLEADA 2a – Las cosas que se aprenden viajando...

MULATO – Allá no hay jueces, ni cobradores de impuestos, ni divorcios, ni guardianes de plaza.

Cada homem toma a mulher de que gosta e cada mulher o homem que a agrada. Todos vivem pelados entre as flores, com colares de rosas presos ao pescoço e os calcanhares adornados de flores. E se alimentam de saladas de magnólias e sopas de violetas.

TODOS – Ui, ui ...

2a EMPREGADA – Sei, sei! A gente não nasceu ontem Cipriano!

MULATO – Juro que se alimentam de saladas de magnólias.

TODOS – Não. MULATO – Sim.

2o EMPREGADO – Muito... muito ...

MULATO – Digo que sim. Além disso, as árvores estão sempre carregadas com diferentes tipos de fruta.

MANUEL – Não serão como as que se compram aqui, nas feiras.

MULATO – Lá não. As pessoas trepam livremente nas árvores, e os que querem, comem, e quem não quer, não come... e pela noite, entre as grandes árvores, fazem fogueiras e acontece o que é natural entre homens e mulheres.

1a EMPREGADA – Que país, que país!

MULATO – E digo que é muito saudável viver assim livremente. No outro dia, as pessoas trabalham com mais ânimo nos arrozais e se alguém tem sede (Pega um copo de água e bebe) parte um coco e bebe sua deliciosa água fresca.

MANUEL – (Jogando violentamente um livro no chão.) Basta!

MULATO – Basta do quê?

MANUEL – Basta de artimanhas. Acabou. Vou embora.

2a EMPREGADA – Aonde vai, seu Manuel?

MANUEL – Viajar pelo mundo. Viver a vida. Basta de escritório. Basta de cabresto. Basta de horário. Basta de relógio. Basta de aguentar este outro canalha. (Aponta a mesa do chefe.)

(Pausa. Perplexidade.)

1o EMPREGADO – Quem é o outro?

TODOS – Quem é?

MANUEL (Perplexo.) – O outro... o outro ... o outro ... sou eu.

3a EMPREGADA – O senhor, seu Manuel?!

MANUEL – Sim, eu; que faz vinte anos aguento as fofocas do chefe. Faz muito tempo que suporto este segredo. Mas trabalhávamos no subsolo. E no subsolo não se sentem as coisas.

TODOS – Oh! ...

1o EMPREGADO – O que tem o subsolo?

Cada hombre toma a la mujer que le gusta y cada mujer al hombre que le agrada. Todos viven desnudos entre las flores, con collares de rosas colgantes del cuello y los tobillos adornados de flores. Y se alimentan de ensaladas de magnolias y sopas de violetas.

TODOS – Eh, eh...

EMPLEADA 2a – ¡Eh! ¡Cipriano, que no nacimos ayer!

MULATO – Juro que se alimentan de ensaladas de magnolias.

TODOS – No.

MULATO – Sí.

EMPLEADO 2o – Mucho... mucho...

MULATO – Digo que sí. Y además los árboles están siempre cargados de toda clase de fruta.

MANUEL – No será como la que uno compra aquí en la feria.

MULATO – Allá no. Cuelgan libremente de las ramas y quien quiere, come, y quien no quiere, no come... y por la noche, entre los grandes árboles, se encienden fogatas y ocurre lo que es natural que ocurra entre hombres y mujeres.

EMPLEADA 1a – ¡Qué países, qué países!

MULATO – Y digo que es muy saludable vivir así libremente. Al otro día la gente trabaja con más ánimo en los arrozales y si uno tiene sed (Toma el vaso de agua y bebe.) parte un coco y bebe su deliciosa agua fresca.

MANUEL – (Tirando violentamente un libro al suelo.) ¡Basta!

MULATO – ¿Basta qué?

MANUEL – Basta de noria. Se acabó. Me voy.

EMPLEADA 2a – ¿A dónde va, don Manuel?

MANUEL – A correr mundo. A vivir la vida. Basta de oficina. Basta de malacate. Basta de números. Basta de reloj. Basta de aguantarlo a este otro canalla. (Señala la mesa del JEFE.) (Pausa. Perplejidad.)

EMPLEADO 1o – ¿Quién es el otro?

TODOS – ¿Quién es?

MANUEL – (Perplejo.) El otro... el otro... el otro... soy yo.

EMPLEADA 3a – ¡Usted, don Manuel!

MANUEL – Sí, yo; que desde hace veinte años le llevo los chismes al jefe. Mucho tiempo hacía que me amargaba este secreto. Pero trabajábamos en el subsuelo. Y en el subsuelo las cosas no se sienten.

TODOS – ¡Oh!...

EMPLEADO 1o – ¿Qué tiene que ver el subsuelo?

MANUEL – Não sei. Não se sente a vida. É como uma lombriga solitária em um intestino de cimento. Passam os dias e não se sabe quando é de dia, quando é de noite. Mistério. (Com desespero.) Mas um dia nos trazem ao décimo andar. E o céu, as nuvens, as chaminés dos transatlânticos passam diante dos nossos olhos. Então, existia céu? Então, existiam os navios? E as nuvens existiam? E por que eu não viajei? Por medo. Por covardia. Olhem para mim. Velho. Fraco. Para que servem meus quarenta anos de contabilidade e de intrigas?

MULATO – (Enfático.) Veja que nobre é seu coração. Veja que responsáveis são suas palavras. Vejam que inocentes são suas intenções. Se ruborizem, amanuenses. Chorem lágrimas de tinta. Todos vocês apodrecerão como asquerosos ratos entre estes malditos livros. Umdiasse encontrarão com o padre que virá dar-lhes a extrema unção. E enquanto os untarem com óleo de planta dos pés, eu lhes direi: "O que fiz de minha vida? Dedicuei-me à contabilidade". Ignorantes.

MANUEL – Quero viver os poucos anos que me sobram de vida em uma ilha deserta. Ter minha cabana à sombra de uma palmeira. Não pensar nos horários.

1o EMPREGADO – Iremos juntos, seu Manuel.
MARIA – Eu iria, mas para cumprir este desejo, terei de cobrar os meses de salário que me garante a Lei 11.729.

2o EMPREGADO – Para que nos ampare a Lei 11.729, teriam que nos despedir.

MULATO – Aproveitem agora que são jovens. Pensem que quando os estiverem untando com óleo a planta dos pés, não poderão fazê-lo.

MARIA – O problema é que teria de largar meu noivo.

2o EMPREGADO – Por que não o conserva em um pote de pickles?

2a EMPREGADA – Cale-se, odioso.

MULATO – Senhores, sejamos justos. Quando seu Manuel declarou que ele era um futriqueiro, uma nova aurora apareceu formar-se sobre a humanidade. Todos o olhamos e dissemos: "Aqui está um homem honesto; aqui está um homem honrado; aqui está a estátua mesma da virtude cívica e cidadã". (Grave.) Seu Manuel. Você deixou de ser seu Manuel. Você se tornou Simbad, o Marujo.

3a EMPREGADA – Que bonito!

MANUEL – Agora, o que precisa ser feito é encontrar a ilha deserta.

GUARDA-LIVROS – Ainda existem ilhas desertas?

MANUEL – No sé. La vida no se siente. Uno es como una lombriz solitaria en un intestino de cemento. Pasan los días y no se sabe cuándo es de día, cuándo es de noche. Misterio. (Con desesperación.) Pero un día nos traen a este décimo piso. Y el cielo, las nubes, las chimeneas de los transatlánticos se nos entran en los ojos. Pero entonces, ¿existía el cielo? Pero entonces, ¿existían los buques? ¿Y las nubes existían? ¿Y uno, por qué no viajó? Por miedo. Por cobardía. Mírenme. Viejo. Achacoso.

¿Para qué sirven mis cuarenta años de contabilidad y de chismerío?

MULATO – (Enfático.) Ved cuán noble es su corazón. Ved cuán responsables son sus palabras. Ved cuán inocentes son sus intenciones. Ruborizaos amanuenses. Llorad lágrimas de tinta. Todos vosotros os pudriréis como asquerosas ratas entre estos malditos libros. Un día os encontraréis con el sacerdote que vendrá a suministraros la extremaunción. Y mientras os unten con aceite la planta de los pies, os diréis: "¿Qué he hecho de mi vida? Consagrarla a la teneduría de libros". Bestias.

MANUEL – Quiero vivir los pocos años que me quedan de vida en una isla desierta. Tener mi cabaña a la sombra de una palmera. No pensar en horarios.

EMPLEADO 1o - Iremos juntos, don Manuel.
MARÍA – Yo iría, pero para cumplir este deseo tendría que cobrar los meses de sueldo que me acuerda la ley 11.729.

EMPLEADO 2o – Para que nos amparase la ley 11.729, tendrían que echarnos.

MULATO – Aprovechen ahora que son jóvenes. Piensen que cuando les estén untando con aceite la planta de los pies no podrán hacerlo.

MARÍA – La pena es que tendré que dejar a mi novio.

EMPLEADO 2o – ¿Por qué no lo conserva en un tarro de pickles?

EMPLEADA 2a – Cállese, odioso.

MULATO – Señores, procedamos con corrección. Cuando don Manuel declaró que él era el chismoso, una nueva aurora pareció cernirse sobre la humanidad. Todos le miramos y nos dijimos: He aquí un hombre honesto; he aquí un hombre probó; he aquí la estatua misma de la virtud cívica y ciudadana. (Grave.) Don Manuel. Usted ha dejado de ser don Manuel. Usted se ha convertido en Simbad el Marino.

EMPLEADA 3a – ¡Qué bonito!

MANUEL – Ahora, lo que hay que buscar es la isla desierta.

TENEDOR DE LIBROS – ¿Hay todavía islas desertas?

MULATO – Sim, existem. Com certeza existem. Grandes ilhas. E com árvores de fruta-pão. E com bananas. E com pássaros coloridos.

E com o sol desde a manhã até a noite.

2o EMPREGADO – E nós? ...

MULATO – Como, nós?

2a EMPREGADA – Claro? E quanto a nós? Irão nos largar aqui?

MULATO – Venham vocês também.

TODOS – Isso... vamos todos.

MULATO – Ah... e o que lhes contarei sobre as praias de coral?!

1a EMPREGADA – Conte, Cipriano, conte.

MULATO – E os rios cantam entre os vales. E também há negros. Negros que pela noite batem o tambor. Assim.

(O MULATO pega a tampa da máquina de escrever e começa a bater o tam tam ancestral, ao mesmo tempo que rodopia como um macaco sobre si mesmo. Sugestionados pelo ritmo, vão entrando todos na dança.)

MULATO – (Ao mesmo tempo em que bate o tambor.) E também há belas mulheres nuas. Nuas dos pés à cabeça. Com colares de flores. Que se alimentam de saladas de magnólias. E belos homens nus. Que dançam embaixo das árvores, como agora dançamos aqui...

A folha da bananeira

De verde se fez madura

Quem vive com juventude

Tem a vida segura

(A dança foi se generalizando à medida que fala o MULATO, e os velhos, os empregados e as empregadas giram em torno da mesa, onde como um demônio gesticula, toca o tambor e fala o condenado negro.)

E dançam, dançam, embaixo das árvores carregadas de frutas.

De aromas...

(Histericamente, todos os homens tiram os paletós, as jaquetas, as gravatas; as jovens se encurtam as saias e tiram os sapatos. O MULATO bate freneticamente a tampa da máquina de escrever. E cantam um ritmo de rumba.)

A folha da bananeira...

CHEFE – (Entrando bruscamente com o DIRETOR, com voz de trovão.) O que está acontecendo aqui?

MULATO – Sí las hay. Vaya si las hay. Grandes islas. Y con árboles de pan. Y con plátanos. Y con pájaros de colores.

Y con sol desde la mañana a la noche.

EMPLEADO 2o – ¿Y nosotros?...

MULATO – ¿Cómo nosotros?

EMPLEADA 2a – ¿Claro? ¿Y a nosotros nos van a largar aquí?

MULATO – Venganustedes también.

TODOS – Eso... vámonos todos.

MULATO – Ah... y qué les diré de las playas de coral.

EMPLEADA 1a – Cuente, Cipriano, cuente.

MULATO – Y los arroyuelos cantan entre las breñas. Y también hay negros. Negros que por la noche baten el tambor. Así.

El MULATO toma la tapa de la máquina de escribir y comienza a batir el tam-tam ancestral, al mismo tiempo que oscila simiesco sobre sí mismo. Sugestionados por el ritmo, van entrando todos en la danza.)

MULATO – (A tiempo que bate el tambor.) Y también hay hermosas mujeres desnudas. Desnudas de los pies a la cabeza. Con collares de flores. Que se alimentan de ensaladas de magnolias. Y hermosos hombres desnudos. Que bailan bajo los árboles, como ahora nosotros bailamos aquí...

La hoja de la bananera

De verde ya se madura

Quien toma prenda de

Joven tiene la vida segura.

(La danza se ha ido generalizando a medida que habla el MULATO, y los viejos, los empleados y las empleadas giran en torno de la mesa, donde como un demonio gesticula, toca el tambor y habla el condenado negro.)

Y bailan, bailan, bajo los árboles cargados de frutas.

De aromas...

(Históricamente todos los hombres se van quitando los sacos, los chalecos, las corbatas; las muchachas se recogen las faldas y arrojan los zapatos. El MULATO bate frenéticamente la tapa de la máquina de escribir, y cantan un ritmo de rumba.)

La hoja de la bananera...

EL JEFE – (Entrando bruscamente con el DIRECTOR con voz de trueno.) ¿Qué pasa aquí?

MARIA – (Depois de alguma hesitação.) Senhor... Esta maldita janela e o porto... E os navios... Esses malditos navios...

2a EMPREGADA – E este negro.

DIRETOR – Oh... Compreendo...compreendo. (Ao CHEFE.) Despeça todo o pessoal. Faça com que ponham vidros opacos na janela.

CORTINA

MARÍA – (Después de alguna vacilación.) Señor... esta ventana maldita y el puerto... Y los buques... esos buques malditos...

EMPLEADA 2a – Y este negro.

DIRECTOR – Oh... comprendo... comprendo. (Al JEFE.) Despida a todo el personal. Haga poner vidrios opacos en la ventana.

TELÓN

5 CAPÍTULO: A TRADUÇÃO DE CARLITO AZEVEDO: TECENDO COMENTÁRIOS

A tradução é um palimpsesto – cada nova tradução apaga as traduções anteriores e produz sua própria interpretação do original. É impossível julgar qual é a melhor, ou se há melhor.
(ARROJO, 1986)

Início com esta citação, pois me parece muito interessante a visão de tradução como um palimpsesto. O termo se refere ao manuscrito feito pelos copistas, onde eles mexiam e alteravam, e em certos casos acabam por criar um texto novo. No dicionário Priberam tem a seguinte definição:

pa•limp•ses•to |ê|
substantivo masculino

Manuscrito em pergaminho que os copistas na Idade Média apagaram, para nele escrever de novo, e cujos caracteres primitivos a arte moderna não conseguiu fazer reaparecer.

O que nos faz pensar que o texto original, ao ser traduzido, sofre modificações, e o texto é reescrito. Neste capítulo, apresenta-se, em primeiro lugar, a biografia de Carlito Azevedo, partindo da premissa que é um tradutor não muito divulgado, sendo mais conhecido como poeta. Portanto, as informações são decorrentes de pesquisas realizadas para descobrir mais sobre ele. Em segundo lugar, faço uma introdução do projeto P.E.R.I.F.É.R.I.C.O., e, na sequência, a apresentação do grupo Companhia Híbridos, que me disponibilizou o texto usado por eles. Foi através deste contato que me informei sobre esta versão. Depois, uma apresentação da peça, com uma breve análise sobre a mesma. Por último, a análise da tradução, comentando e comparando com as escolhas tradutórias realizadas por mim.

O intuito deste capítulo é comentar a tradução de Carlito Azevedo, publicada em uma coletânea chamada P.E.R.I.F.É.R.I.C.O. – Dramaturgias latino-americanas do SESC. Trata-se de um projeto para divulgar a publicação inédita e bilíngue de textos de dramaturgia. Dessa forma, a investigação tem como objetivo uma tradução intersemiótica, pois ocorre a tradução de um sistema semiótico para outro, ou seja, de um texto escrito para um texto que deve ser encenado. Para refletir acerca do tema, apresento a opinião do teórico Roman Jakobson em seu livro *Aspectos Linguísticos da Tradução*, publicado em 1959, a primeira versão, e, no Brasil, no livro: *Linguística e comunicação*:

Para o linguista como para o usuário comum das palavras, o significado do signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo ‘no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo’, como insistentemente afirmou Peirce, o mais profundo investigador da ciência dos signos.

(JAKOBSON, 2007, p. 64)

Com isso, posso refletir acerca da tradução teatral e o grau de dificuldade de uma tradução de um texto que se pretende encenar. Entendo que ao traduzir um texto de um idioma para outro, não se trata apenas da tradução de palavra por palavra, mas, sim, de seu significado, como Jakobson afirma. Afinal, as palavras soltas podem ter mais de um significado, alcançando seu objetivo de acordo com o texto e a situação da obra.

Portanto, deve-se, antes de iniciar uma tradução, determinar o gênero, o estilo e colher outras informações sobre a obra que será traduzida. Contudo, em um primeiro momento, deve-se descobrir qual tipo de tradução será realizada. Pode-se fazê-lo de três formas, como pontuado acima. Assim, ao falar sobre tradução intralingual, a qual seria basicamente a interpretação de signos verbais para outros de um mesmo idioma, ou seja, entendido por *rewording*. A segunda, tradução interlingual, o tipo de tradução realmente entendida como própria tradução, seria a interpretação dos signos verbais de um idioma para outro, como do português para o espanhol. Por fim, a terceira, a tradução intersemiótica. Quando se refere a esta, entende-se por interpretação de signos verbais para signos não verbais desenrola-se ao interpretar um gesto, um ato simbólico, acompanhado ou não de palavras. Por exemplo, a tradução de um texto literário para o cinema, teatro, HQ entre outros.

Jakobson, em seu estudo, explica que existem três formas de atuação da transmutação:

- ✓ Transposição criativa
- ✓ Transcrição
- ✓ Convergência textual

Conceitos que não serão abordados neste artigo, mas podem ser materiais para um próximo estudo. Menciono simplesmente para mostrar a diversidade de estilos de tradução. Afinal, a proposta no momento é comentar a tradução realizada por Carlito Azevedo.

Após comentar a tradução realizada por mim e a leitura da mesma, e discorrer sobre as teorias utilizadas para traduzir a obra, não necessariamente nesta ordem, a questão dessa tese era realizar a tradução comentada da peça, e propor o seguinte: buscar semelhanças entre

a escrita de Roberto Arlt e os grupos de vanguarda, principalmente, o expressionista, com o intuito de fazer uma leitura através da perspectiva vanguardista.

Porém, é importante ressaltar, desde já, que nenhum dos elementos apresentados é realmente um elemento dessas vanguardas. Entretanto, podem ser enquadrados como usando a mesma perspectiva. Passo, então, para o assunto central deste capítulo.

5.1 BREVE INTRODUÇÃO À PEÇA *LA ISLA DESIERTA*

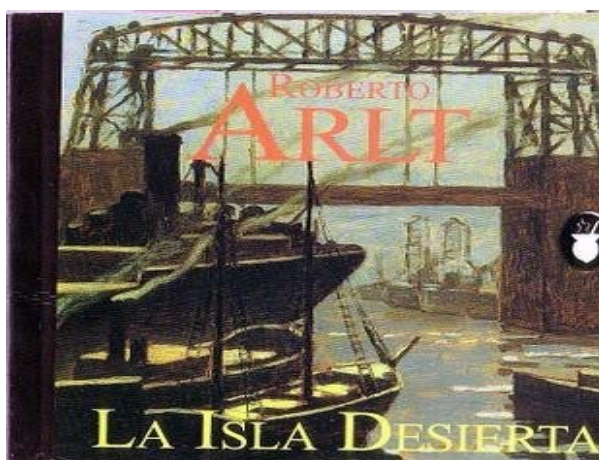


Figura 15 - Imagem *La isla desierta*.

A obra *La isla desierta* foi escrita em 1937 e encenada pela primeira vez no dia trinta de dezembro de 1937 no *Teatro del Pueblo*. A peça é uma *burlería en un acto*, ou seja, uma peça de um ato só. O autor utiliza o termo “burlería” com seu tom de paródia para explicitar que será um texto no qual, em meio a ações normais se encontram enganos ou situações fabulosas. Em outras palavras, refere-se assim por se tratar de uma peça dramática em que ocorre engano com elementos falsos e ridículos. Portanto, uma encenação que representa os enganos da vida com a presença de personagens em situações ridículas.

É uma obra breve que apresenta a realidade de um escritório e seus empregados no meio da revolução industrial. Vê-se também a questão da maquinabilidade do ser humano, acostumado a sempre fazer o mesmo. Uma personagem, o Mulato, narra suas aventuras e, junto com os outros empregados elaboram a imagem de uma ilha paradisíaca para onde gostariam de ir.

Na breve encenação percebe-se a realidade dos funcionários no dia a dia no escritório em que trabalham, a opressão desse espaço, e a relação entre esses funcionários e o chefe. No

início da peça descobre-se que inesperadamente são levados do subsolo para um dos andares superiores onde podiam observar e ouvir os barulhos do lado de fora, sem contar com a intensa claridade da qual não estavam acostumados, após anos trabalhando num lugar de pouca luminosidade, dando a sensação de que iam trabalhar muito cedo, ainda escuro, e saem à noite, quando não havia mais a claridade do sol. Com esse cenário desenhado, iniciam-se as conversas sobre o emprego e suas vidas, sendo levados pelo mulato, que narra as maravilhas de uma ilha paradisíaca com dança, música e liberdade.

Acompanha-se a inquietação devido à presença e o ruído dos navios, antes ignorados pelos empregados do escritório, por viverem em uma realidade onde não existe esse tipo de contato com o exterior. Distração que os faz errar, e os deixam irritados. Com essa mudança brusca de local de trabalho, totalmente oposto um do outro, de uma sala no subsolo onde somente se tem condições de trabalhar com o auxílio da luz elétrica para outra, no andar superior, onde é possível observar o céu, o mar e os navios.

Uma nova ótica para esse mundo até então “desconhecido” ou “ignorado” por aquelas pessoas. Vê-se o desenrolar dos erros e as constantes ameaças de serem despedidos, o momento a sós deles, onde se deixam levar pelas aventuras do Cipriano, e desejarem viver em uma ilha deserta, até o retorno do chefe com o diretor, com a ordem de colocar vidros opacos – impedindo os funcionários de observar o mundo exterior – e a demissão dos funcionários da empresa.

Uma peça feita em um ato só, em diálogo, com 156 falas das personagens. Neste dia no escritório, os leitores/espectadores são apresentados a Manuel, a personagem principal, e acompanha-se o momento em que se cansa desse mundo maquinizado e deseja viver a vida como sempre sonhou. Portanto, os espectadores acompanham o dia num escritório da região portuária de Buenos Aires. Os leitores notam a angústia causada pela vida mecânica dos funcionários que os fazem sonhar com uma ilha deserta, guiados por Cipriano, o estafeta da empresa.

E esta possibilidade de “liberdade” vem representada com maior ênfase através da personagem do mulato, Cipriano, que conta suas aventuras e induz o protagonista a reivindicar seu direito. Além dele, tem o apoio de Maria e dois empregos sem nome, apresentados como (1 e 2). Contra seu objetivo tem o chefe, o diretor, as empregadas 1, 2 e 3 (também sem nome) e o guarda-livros.

Entre as temáticas na peça se encontra a questão do estrangeiro, do outro. No livro *O local da cultura*, de Homi Bhaba, os leitores podem refletir acerca da questão de identidade, seja em relação à raça, localidade, gênero e classe social, entre outros diferenciais. Encontra-se na literatura a união desses “entre lugares” que formam a identidade de cada um. Nas palavras do autor se tem:

Esses “entre lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégia de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação no ato de definir a própria ideia de sociedade.

(BHABHA, 1998, p. 20)

Na peça de Arlt encontra-se esse “entre lugar”, onde pessoas de diferentes classes, gêneros e raças convivem diariamente em um escritório. Encontra-se neste cenário então um desejo por liberdade que é movido por sonhos. Em seu estudo, a teórica Anne Ubersfield elaborou um esquema para a análise do teatro na semiologia, no qual entende-se por actante como seres humanos, animais, objetos ou conceitos. Quando se refere aos triângulos, tem o ativo e psicológico. No ativo há o oponente que se dispõe a dificultar a conquista do objeto por parte do sujeito, e no psicológico se centra na ação. A motivação que leva o sujeito a desejar o objeto e as consequências de suas ações representa as forças psicológicas. Para compreender melhor, ilustro abaixo:

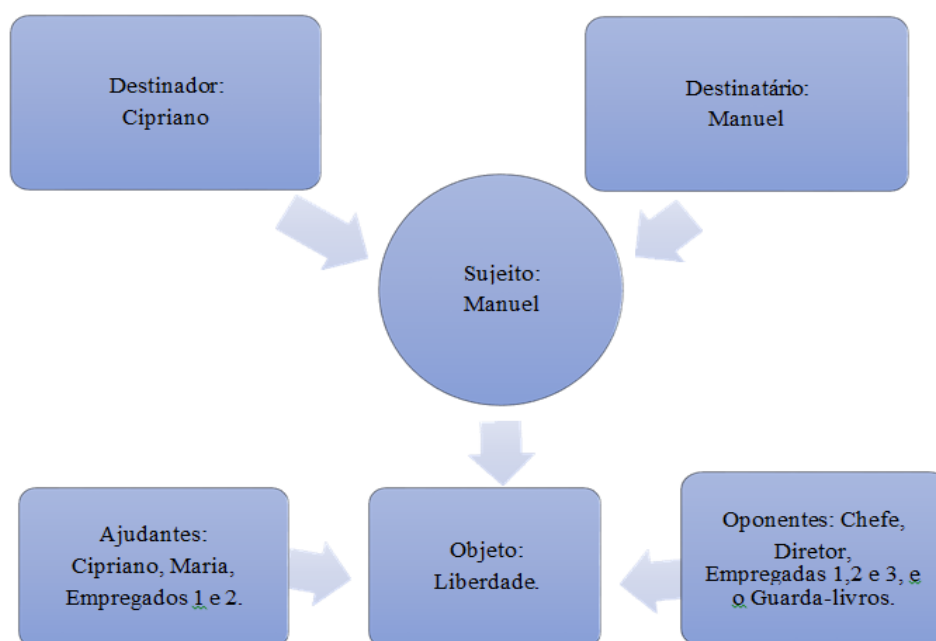


Figura 16: Modelo Actancial – *La isla desierta*.

Neste modelo, os actantes (personagens) podem ser distinguidos através dos nomes:

Sujeito: Protagonista;

Objeto: O objetivo;

Destinador: Personagem de influência na encenação;

Destinatário: Personagem que recebe o objeto almejado (protagonista ou outros);

Ajudante: Personagem ou força que auxilia para alcançar o objetivo;

Oponente: Personagem ou força que impede de alcançar o objetivo.

A partir deste esquema, entende-se que a personagem principal está em busca da liberdade, não mais aguenta a opressão que seu chefe e o emprego representam. Cipriano – o mulato – é o responsável por criar a situação de tensão na peça. Ao relatar suas viagens, falar da liberdade, instiga Manuel a fugir da realidade. Junto a ele, como "ajudantes", ou seja, incentivadores, tem Maria e os empregados 1 e 2. Enquanto os oponentes são o chefe, o diretor, o contador e as empregadas 1, 2 e 3. E esse representa toda a dinâmica do texto.

Na sequência, gostaria de abordar a questão do gênero. Trata de uma peça curta, o que me remete ao gênero entremês, peça breve, de um ato só. Entre suas principais características notam-se o tom jocoso e a comicidade verbal e cênica. A respeito do termo “comicidade cênica”, refiro-me aos gestos grotescos, movimentos descompostos, brigas, repercussões e a forma de falar. O chamariz deste gênero pode ser considerado a carnavalização das personagens e da sociedade, entrando em cena até mesmo a caricatura carregada de ironia para satirizar as ordens vigentes. Observa-se no texto marcas do cotidiano nas peças, através de situações corriqueiras. A fim de esclarecer melhor o termo, exponho o significado do termo por Antenor Nascente. Ele defende que a palavra é derivada do francês *entrements* retirado do Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, 2a tiragem do I tomo, Rio de Janeiro, 1955:

“prato que se serve entre dois outros”, e acrescenta – “nas cortes de França era um espetáculo que se dava entre os diferentes serviços de um festim; foram célebres os da corte de Borgonha, pouco após a queda de Constantinopla, nos quais se fazia o famoso voto do faisão”.

J. Corominas também coopera com sua definição no *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, 1954, vol. 2., apresentando no seu estudo acerca do termo espanhol correspondente de entremês, apontado como tomado do catalão:

"entremés – manjar entre dos platos principales", "<entretenimiento intercalado en un acto público", el cual procede, quizá por conducto del fr. ant. *entremés*, id., del lat. "INTERMISSUS, participio de *intermittere*, intercalar, derivado de MITTERE". E acrescenta – "desde luego debe rechazarse la idea de que alguno de estos vocablos venga del it. INTERMEZZO".

Quanto ao Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa, 3a edição brasileira em 5 volumes, Editora Delta, Rio de Janeiro, 1978, destaca-se a seguinte explicação:

"breve composição dramática, burlesca ou simplesmente jocosa, que serve de entreato da comédia ou tragédia numa récita teatral; farsa"
(DICIONÁRIO DE CALDAS AULETE).

Enfim, de acordo com as informações apresentadas, o *entremês* é um gênero encenado entre atos com o intuito de retirar a tensão dos espectadores ao longo da trama central (comédia ou tragédia), dando um novo ar para continuar com o espetáculo. Os *entremeses* caíram no gosto do público português impulsionando assim a adaptação de comédias para o *entremês*, que apresenta características semelhantes à peça de Roberto Arlt, por seu tom cômico, brevidade e uso de elementos do gênero *entremês*. Elucidado o termo, a próxima etapa para a pesquisa é seguir com a peça *La isla desierta* e suas representações.

5.2 LA ISLA DESIERTA EM CENA:

Ao refletir sobre teatro, não se pensa só no texto, mas também nas encenações, e nas modificações que cada peça sofre ao ser refeita. Ao dizer "refeita", me refiro a ser encenada mais de uma vez, pois nenhuma representação é igual a anterior. Apesar dos atores serem os mesmos, os gestos ou expressões não serão exatamente iguais. Por isso, o teatro é:

...indefinidamente eterno (reproduzível e renovável) e instantâneo (nunca reproduzível em sua toda a sua identidade); arte da representação, flor de um dia, jamais o mesmo de ontem, feito somente para uma representação, [...] Arte de hoje, pois, a representação de amanhã, que pretende ser idêntica à da noite anterior, se realiza com homens em processo de mudança para novos espectadores... (UBERSFELD, 1989, p. 11) 72

Esse comentário de Anne Ubersfeld foi retirado do livro *Semiótica teatral*, na versão que foi traduzida e adaptada por Francisco Torres Monreal, especificamente sua segunda

edição, pela Catedra/Universidad de Murcia Signo e Imagen. Como frisei diversas vezes, o texto é uma “puesta en escena”, por isso, trata-se de textos vivos, que apesar de ter uma montagem única, e o mesmo roteiro, é inevitável ocorrerem mudanças.

A obra selecionada recebeu mais de uma adaptação, em seu idioma original e depois em português. Antes de discorrer sobre um dos objetos de estudo desta tese, a versão de Carlito Azevedo, comento um pouco sobre a peça em si.

Roberto Arlt é um escritor bastante divulgado na Argentina, assim como sua *peça La isla desierta*. Ressalto que a dificuldade de classificação não se refere somente ao autor, mas também à obra. Em sua produção artística, Roberto Arlt, como muitos grupos de vanguarda, utilizava de uma técnica conhecida como *bricolagem*, termo apresentado por Nelle, no texto de Spyridon Mavridis:

As peças de Arlt são talvez, ainda mais que seus romances, combinações de materiais heterogênicos (...). De citações e fragmentos, que Arlt submete a um processo de bricolagem do mais desrespeitoso, ele construiu um mostruário de deformações sociais. E nas rupturas entre os elementos díspares fazem emergir a hipocrisia e a teatralidade da realidade social.
(MAVRIDIS, s. d, s. p., minha tradução)⁷⁴

A peça curta teve algumas apresentações ao longo dos anos. A primeira encenação ocorreu no *Teatro del Pueblo*, sob o comando de Leónidas Barletta. Anos mais tarde, foi representada como teste final (Examen Final Actuación y Corporal) de um curso de teatro, e é possível encontrar vídeos dessa e outras versões na internet (<https://www.youtube.com/watch?v=t39r4gRPf-w&t=75s>).



Figura 17 - Divulgação teatro ciego.

⁷⁴ Las piezas de Arlt son quizás, aún más que sus novelas, combinaciones de materiales heterogéneos (...). De citas y fragmentos, que Arlt somete a un proceso de bricolaje de lo más irrespetuoso, él construye un muestrario de las deformaciones sociales. Y en las rupturas entre los elementos díspares hace emerger la hipocresía y la teatralidad de la realidad social.

Em 2001, uma companhia de nome Grupo Ojucuro⁷⁵, no Teatro Ciego Argentino, adaptou a peça *La isla desierta* para algo sensorial. Mais uma maneira de levar esse texto ao público. O espetáculo é feito no escuro, com atores cegos e que enxergam, com uma apresentação repleta de efeito de aromas, de sons e a representação é de 360 graus. O intuito foi utilizar todos os outros sentidos para “vivenciar” a obra de forma mais intensa, permitindo aos espectadores vivenciarem e compreenderem o enredo de forma única. Em 2008 se forma o teatro ciego, com o intuito de inclusão social, e no cartaz disponibilizam apresentações de todos os gêneros. O sucesso foi tão grande que optaram por voltar com a peça em 2016. O palco não foi o único cenário para esta apresentação. A breve peça também teve uma versão como radioteatro, em 2014, e pode ser conferido no endereço eletrônico <https://www.youtube.com/watch?v=d3GTNSJ7GmU>.

A “puesta en escena” de *La isla desierta* foi realizada por cinco atores cegos e três atores dotados de visão através do projeto de uma oficina o “Taller de Investigación y Experimentación Teatral”, na Biblioteca Argentina para cegos.

Elenco:

Gerardo Bentatti;

Cecilia D’Aquino;

Tania García de Prada;

Rosa Noemí Griro;

Gabriel Griro;

Alejandro Masseilot;

Rubén Oscar Roncchi;

Fabían Sagripanti;

Diana Sidkind

⁷⁵ O grupo Ojucuro se formou em 2000, a partir da proposta de Gerardo Bentatti e do diretor José Menchaca em apresentar o texto *La isla desierta* de Roberto Arlt com a técnica de teatro cego.



Figura 18 - Adaptação de Malena Tobal.

Algumas informações sobre o grupo de teatro:

Elenco:

Jefa: Carla Anzotegui

Manuel: Fernando Reartes

Mulato: Fede Mateos

Empleado: Andrés Bengió

Mario – Cristian Malin

Tenedor: Jhonny Picossi

Direção e readaptação: Lucas Gorla

Outras representações de *La isla desierta* foram feitas recentemente, como a do grupo teatral *El andamio*, em 2012. No Brasil, foi montada pelo grupo de teatro Cia Híbridos. Adiante, abordo melhor sobre este grupo, por ser o responsável pela encenação do texto que também se tornou objeto de estudo de minha tese.

Outra maneira pela qual a peça chegou até o público foi através de um teatro de fantoches. O Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín surgiu em 1977 sob a direção de Adelaida Mangani, inspirada em Ariel Bufano, que dirigia a peça *David y Goliat*, de Simje Swartzen, na Sala Leopoldo Lugones. A resposta positiva incentivou o diretor, Kive Staiff, a criar um elenco de teatro de fantoches, que até o momento não era muito difundido na Argentina.

O caminho do grupo até ser conhecido levou anos de estudo e aperfeiçoamento, assim como o uso de técnicas inovadoras e produções teatrais cada vez melhores fizeram o grupo receber reconhecimento de artistas, como do público, na Argentina e no exterior.

Depois de quarenta anos de trabalho contínuo, com mais de cinquenta obras, sua importância dentro do teatro de fantoches se percebe no repertório das peças e da influência sobre as diversas gerações de atores titeriteiros que atuam com fantoches. Ademais, no ano de 1987, criam o Taller-Escuela de Titiriteros Ariel Bufano, dirigido por Mangani, com o objetivo de formar novos atores-titereiros (aquele que titereira, ou seja, quem movimenta títeres ou marionetes), e muitos desses bonequeiros tornaram-se parte da companhia.



Figura 19 - Fantoches da peça.

Ficha técnica:

Adaptação para teatro de fantoches de Adelaida Mangani.

Elenco:

El Jefe: Victoriano Alonso, Emmanuel Abbruzzese, Ayelén Allende; El Ojo: Florencia Svavrychevsky, Manuel Bruno Gianatelli, Estanislao Ortiz, María Ariadna Bufano, Paulina Lita; Carlos: Ivo Siffredi, Francisco Garrido, Amelia Julia Ibarra, Celeste López;

Cipriano: Esteban Quintana, Valeria Galíndez, Diego Baez e Director: Carolina Graff, Florencia Svavrychevsky.

Parte técnica: coordenação de produção: Mariana Abbas; Produção técnica: Emilia Martínez Dómina; Assistência de direção: Mariana Díaz; Assistência de cenográfica: Gabriela Luna; Objetos de “Manuel” e “María”: Estanislao Ortiz; Realização dos títeres: Walter Lamas, Alejandra Farley, Katy Raggi, Florencia Svavrychevsky; Música original e desenho de som Vicentico; Desenho de iluminação: Omar San Cristóbal; Desenho de títeres, objetos e vestuário Walter Lamas; Desenho de cenografia: Carlos Di Pasquo; Direção: Adelaida Mangani.

Duração: aproximadamente 50 minutos

Local: Sala Casacuberta -Teatro San Martín - Temporada 2018.

5.3 UMA ANÁLISE PARA ENTENDER A PEÇA:

O estudo se inicia com a estrutura da peça, que possui um só ato. Trata-se de um texto curto descrito pelo autor como burlería, composto por cento e cinquenta e seis diálogos. O termo burlería é empregado, pois, a peça tem características fabulosas e as personagens vivem um engano. Geralmente, essa nomenclatura é usada para contos. O texto apresenta ações normais, onde se encontram enganamentos ou situações fabulosas. O dicionário da Real Academia Española (RAE) define o termo como engano, conto fabuloso, ilusão ou irrisão.

A temática da peça gira em torno de trabalhadores, discute a escravização, mostrando a questão da liberdade de expressão, e as personagens dão a ideia de agirem maquinalmente. O enredo acontece no centro urbano e questiona a cidade real e a imaginária, e que por momentos, durante a rotina da vida no escritório, as personagens sonham com uma cidade imaginária.

Outra questão é o próprio título, *La isla desierta*. A imagem retratada indicaria ao leitor que o enredo se passa numa ilha deserta, entretanto, encontra-se um cenário bem diferente. O cenário é um escritório na região portuária de Buenos Aires, a maioria das personagens não possui nomes, e as personagens que representam os “chefes” são definidos por suas profissões, como o Chefe e Diretor. As personagens subalternas são nomeadas como 1a empregada, 2a empregada, 3a empregada, 1o empregado, 2o empregado e contador.

Apenas três personagens possuem nome: o protagonista, Manuel, Maria, uma das empregadas, e Cipriano, o mulato, porém, no texto ele é mencionado como mulato, e poucas vezes por seu nome.

1ª EMPREGADA – Faz sete anos.

1º EMPREGADO – Já se passaram sete anos?

2º EMPREGADO – Claro que se passaram.

CONTADOR – Acredito, chefe, que estes navios, indo e vindo, são prejudiciais para a contabilidade.

CHEFE – Acreditam nisso?

(ARLT, 2007, minha tradução)

O trecho acima ilustra a maneira como são apresentadas algumas personagens, que, de certa forma, generalizam suas características e as tornam comuns. Talvez seja um mecanismo para fazer uma crítica à sociedade e o abuso de poder dentro de um sistema laboral. A peça começa com a descrição de um cenário claustrofóbico, em que mostra homens mecanizados, todos na mesma posição agindo como máquinas.

Um escritório retangular branquíssimo, com uma ampla janela em toda a extensão do salão, emoldurando um céu infinito irritantemente azul. Em frente às mesas dos escritórios, dispostos em fileira como se fossem recrutas, os empregados trabalham inclinados sobre as máquinas de escrever. No centro e, no fundo do salão, a mesa do CHEFE, escondido atrás de óculos escuros e com o cabelo cortado como as cerdas de uma escova. São duas da tarde, e uma extrema luminosidade pesa sobre estes infelizes simultaneamente encurvados e recortados no espaço pela desolada simetria deste salão no décimo andar.

(ARLT, 2007, minha tradução)

A representação do local de trabalho mostra uma angústia das personagens, como homens autômatos, assim, uma possível leitura é fazer uma crítica à pequena burguesia e a tudo que o autor é contra. Percebe-se a “prisão” das personagens em suas rotinas do mundo modernizado, até a entrada de Cipriano. Este, através de suas histórias fantasiosas e o ritmo de seu batuque, leva seus companheiros de trabalho a fugir da realidade e, por alguns momentos, irem a uma ilha paradisíaca.

Uma figura central para a trama é o mulato, que faz com que os outros funcionários esqueçam por breves momentos a opressão vivida todos os dias. A imagem de Cipriano é estereotipada, como se percebe com sua apresentação: “Entra o estafeta CIPRIANO, com um uniforme de cor canela e um copo de água gelada. É MULATO, simples e complicado, requintado e brutal, e sua voz, por momentos, persuasiva”.

Pode-se compará-lo à figura do Pícaro, de origem espanhola. Na Espanha, nos séculos XVI e XVII, surgiu o romance picaresco. O estilo tinha como protagonista a personagem do Pícaro, que era sempre de uma condição social baixa e que buscava se dar bem em cima dos outros. Suas formas de ação eram a trapaça e engano, entre outras. Na peça *La isla desierta* Cipriano usa seus relatos fictícios para “enganar” os outros funcionários do escritório.

2a EMPREGADA – Conte, Cipriano, conte. Não ligue para isso.

MULATO (sem se virar) – Perdida estaria a lua se tivesse de fazer caso dos cachorros que latem. Em uma sampana percorri o Ganges. E precisava ver os crocodilos que nos seguiam...

(ARLT, 2007, minha tradução)

A partir de sua fala e as narrações de suas aventuras, as outras personagens se deixam levar pelas influências de Cipriano. Além disso, é possível fazer uma leitura comparativa entre a peça objeto de estudo e o mito da caverna de Platão. Spyros Mavridis também discorre sobre a semelhança entre *La isla desierta* e o mito da caverna de Platão em *La isla desierta de Roberto Arlt: una contertulia con el teatro de la crueldad de Antonin Artaud en la caverna de Platón*. Inspirada por seu artigo no Anuario de Estudios Americanos em Sevilla publicado pela Escuela de Estudios Hispano-Americanos durante a investigação sobre a aproximação do teatro da crueldade observei como o autor remetia ao mito de Platão e como era uma comparação interessante para o desenvolvimento da tese. No livro VII de *A república*, os leitores conhecem o mito da caverna ou a parábola da caverna, em que as personagens apenas observam o mundo do lado de fora, do mesmo modo que as personagens na peça *La isla desierta*:

SÓCRATES – Agora imagina a maneira como segue o estado da nossa natureza relativamente à instrução e à ignorância. Imagina homens numa morada subterrânea, em forma de caverna, com uma entrada aberta à luz; esses homens estão aí desde a infância, de pernas e pescoço acorrentadas, de modo que não podem mexer-se nem ver senão o que está diante deles, pois, as correntes os impedem de voltar a cabeça; a luz chega-lhes de uma fogueira acesa numa colina que se ergue por detrás deles; entre o fogo e os prisioneiros passa uma estrada ascendente. Imagina que ao longo dessa estrada está construído um pequeno muro, semelhante às divisórias que os apresentadores de títeres armam diante de si e por cima das quais exibem as suas maravilhas.

(PLATÃO, 1997, p. 264)

Um cenário similar ocorre na peça de Arlt, porém, de forma um pouco mais positiva. Os funcionários são retirados do subsolo e levados para um andar superior onde a luminosidade do sol ofusca suas visões e a janela os deixam ver tudo o que acontece do lado de fora. No entanto, não sabem exatamente o que, simplesmente conversam sobre suas impressões do mundo real.

1o EMPREGADO – A gente estava ali tão tranquilo como, no fundo, de uma tumba.

[...]

CONTADOR – Certo, se parece com uma tumba. Eu muitas vezes me dizia: "Se apagam o sol, nós não tomamos conhecimento aqui" . . .

MANUEL – E logo, sem dizer nada, nos tiram do porão e nos metem aqui. Em plena luz. Para que queremos tanta luz? Podem me dizer para que queremos tanta luz?
(ARLT, 2007, minha tradução)

É fácil comparar esses prisioneiros acorrentados na caverna com o grupo de funcionários presos no décimo terceiro piso da empresa de contabilidade, como a parede em frente à fogueira com a janela diante do porto. Em ambos os casos, sejam eles prisioneiros ou empregados, apenas podem observar o que acontece do lado de fora sem poder “provar” ou “vivenciar” essas sensações. A realidade que enxergam compara-se a sombras deformadas da realidade. Ao invés de sombras, os infelizes funcionários percebem a imagem ao longe dos navios, os sons que chegam de longe. Nos diálogos, comentam a presença constante do mundo exterior, que serve de distração para o trabalho.

Sócrates – Imagina agora, ao longo desse pequeno muro, homens que transportam objetos de toda espécie, que o transportem: estatuetas de homens e animais, de pedra, madeira e toda espécie de matéria; naturalmente, entre esses transportadores, uns falam e outros seguem em silêncio.

Glauco – Um quadro estranho e estranhos prisioneiros.

Sócrates – Assemelham-se a nós. E, para começar, achas que, numa tal condição, eles tenham alguma vez visto, de si mesmos e dos seus companheiros, mais do que as sombras projetadas pelo fogo na parede da caverna que lhes fica defronte?

Glauco – Como, se são obrigados a ficar de cabeça imóvel durante toda a vida?

(PLATÃO, 1997, p. 264)

As sombras projetadas pela fogueira são as imagens que eles podem ver através da janela do escritório. Em outras palavras, são os navios e a cidade que fervilha embaixo dos olhos deles. O alvoroço, o barulho, de uma cidade movimentada vivendo tudo o que eles sempre quiseram experimentar.

MANUEL – Como não errarmos? Estamos aqui de sol a sol, e pela janela não fazem nada além de passar barcos que vão a outras terras. (Pausa.) As outras terras que nunca vimos. E que quando éramos jovens pensávamos visitar.
(ARLT, 2007, minha tradução)

A impressão, levada pelas sombras junto a conversa, dessas imagens, é exatamente como funciona a imagem desses navios que passam e os ruídos da região portuária sempre à distância de sua realidade. Experiências que eles não podem entender ou viver. O mulato Cipriano e o prisioneiro da caverna liberto possuem a mesma função. São eles quem trazem à luz a “verdade” do mundo exterior.

Sócrates – Considera agora o que lhes acontecerá, naturalmente, se forem libertados das suas cadeias e curadas da sua ignorância. Que se liberte um desses prisioneiros, que seja ele obrigado a endireitar-se imediatamente, a voltar o pescoço, a caminhar, a erguer os olhos para a luz: ao fazer todos estes movimentos sofrerá, e o deslumbramento impedi-lo-á de distinguir os abjetos de que antes via as sombras. Que achas que responderá se alguém lhe vier dizer que não viu até então senão fantasmas, mas que agora, mais perto da realidade e voltado para objetos mais reais, vê com mais justeza? Se, enfim, mostrando-lhe cada uma das coisas que passam, o obrigar, à força de perguntas, a dizer o que é? Não achas que ficará embaraçada e que as sombras que via outrora lhe parecerão mais verdadeiras do que os objetos que lhe mostram agora?
(PLATÃO, 1997, p. 265)

A figura próxima a esse prisioneiro seria Cipriano, que surge no escritório, e parece não ser “escravizado”, e conhece o mundo de uma forma diferente dos demais. A situação de ser retirado de um lugar escuro e afastado para, sem aviso, ser levado para um lugar iluminado onde consegue observar tudo ao seu redor. O cenário é o mesmo dos funcionários de *La isla desierta*. Ao serem tirados do subsolo eles passam a ter uma nova visão do mundo. Mostra como o prisioneiro que percebe tudo pela primeira vez.

SÓCRATES – E se o arrancarem à força da sua caverna, o obrigarem a subir a encosta rude e escarpada e não o largarem antes de o terem arrastado até a luz do Sol, não sofrerá vivamente e não se queixará de tais violências? E, quando tiver chegado à luz, poderá, com os olhos ofuscados pelo seu brilho, distinguir uma só das coisas que ora denominamos verdadeiras?
GLAUCO – Não o conseguirá, pelo menos de início.
(PLATÃO, 1997, p. 265)

A postura dos prisioneiros que permanecem presos na caverna é exatamente igual à reação das personagens em *La isla desierta*, diante dos relatos do mulato. Suas falas mostram o descaso e a incredulidade as aventuras vividas por ele.

MULATO – Sei quantos pés medem. Em que estaleiros se construíram. O dia em que os lançaram. Eu, quando menos, merecia ser engenheiro naval.
 2o EMPREGADO – Você, engenheiro naval... Não me faça rir.
 MULATO – O capitão de fragata. Fui grumete, lavador de pratos, marinheiro, cozinheiro de veleiros, maquinista de bergantins, timoneiro de sampanas, contramestre de paquetes...
 2o EMPREGADO – Por onde viajou? Pela linha do Tigre ou pela Constituição?
 (ARLT, 2007, minha tradução)

As respostas dos companheiros de trabalho mostram a mesma reação apresentada no mito da caverna. Contudo, na obra arltiana, o que questionam é o mundo modernizado e as consequências dessa realidade. Percebe-se a mudança nas relações entre chefes e empregados, através de uma crítica, onde as personagens não possuem mais vontade própria e estão a mercê de seus superiores, aceitando como verdade aquilo o que lhes é contado.

5.4 COMPANHIA HÍBRIDOS

A Cia Híbridos de Teatro surgiu em agosto de 2015, na cidade de Brusque (SC), com a orientação de Silvio José da Luz, professor e diretor teatral. O elenco, que foi convidado, era composto por atores e atrizes do curso de Teatro da Fundação Cultural de Brusque. A intenção desse grupo era estudar e praticar as artes cênicas e incentivar o teatro brusquense.

A história da Companhia com a peça objeto de estudo começou no início de sua trajetória, no final de 2015, através do Projeto Dramaturgia – Leituras em Cena do SESC, com a coordenação do professor Lucio Herrera, o primeiro, e depois a direção do professor Silvio José da Luz.

Durante esse ano, a peça teve três apresentações encenadas na forma de leituras dramatizadas na própria Fundação Cultural de Brusque, na Escola Básica João XXIII e no Coletivo Hiato, todos da mesma cidade.

A partir dessas leituras, surgiu a peça, levada ao palco em 2016 com o apoio financeiro dos fundos municipais de apoio à cultura de Guabiruba (SC) e Brusque (SC), para serem representadas nos respectivos municípios.

Nesse mesmo ano, 2016, a companhia realizou novas apresentações em Guabiruba, desta vez, com o patrocínio da Prefeitura Municipal de Guabiruba, por meio da Fundação Cultural e do Conselho de Cultura, com o apoio do IV Fundo Municipal de Apoio à Cultura (Edital 001/2016). As peças foram encenadas nos dias 22 de julho, 7 de agosto, 16 e 17 de

setembro e 19 de novembro. A peça também foi encenada para o público no mês de julho na abertura da Mostra “EmCenaCatarina”, e no mês de setembro no evento Colmeia 2016, no Teatro Carlos Gomes, em Blumenau. Abaixo apresento uma imagem da peça:



Figura 20 - *A ilha deserta* pela Cia Híbridos.

Durante a investigação, encontrei a encenação da peça no Brasil pela Cia Híbridos de teatro na cidade de Brusque em Santa Catarina. A peça *A ilha deserta* possui as seguintes informações:

Ficha técnica:

Texto: Roberto Arlt.

Elenco: Bianca Mascarenhas, Fernando Reis, Juliana Fantini, Luís Henrique Petermann e Talita Garcia.

Direção: Silvio José da Luz.

Iluminação: Giba de Oliveira.

Cenografia: Luciano Mafra.

Sonoplastia: Nilton Caetano Jr.



Figura 21 - Cena da peça *A ilha deserta*.

Apresentações realizadas em Guabiruba (SC) pelo Fundo Municipal de Apoio à Cultura (2016):

22 de julho de 2016 – Fundação Cultural de Guabiruba (Centro)

7 de agosto de 2016 – Fundação Cultural de Guabiruba (Centro)

16 de setembro de 2016 – Escola Prof. Carlos Maffezzolli (Bairro São Pedro)

17 de setembro de 2016 – Escola Padre Germano Brandt (Bairro Aymoré)

19 de novembro de 2016 – Escola Professor Arthur Wippel (Centro)

Apresentação no Colmeia 2016, no Teatro Carlos Gomes, Blumenau, em 25 de setembro de 2016.

Apresentação na abertura da Mostra Em Cena Catarina, do SESC, em Brusque, em 16 de julho de 2016.

Apresentações pelo Projeto Dramaturgia – Leituras em Cena, do SESC Brusque, em novembro de 2015.

5.5 O TRADUTOR



Figura 22 - Carlito Azevedo.

O tradutor e poeta Carlos Eduardo Barbosa de Azevedo assumiu o pseudônimo de Carlito Azevedo para seus trabalhos como escritor e tradutor. Nascido no Rio de Janeiro, na Ilha do Governador, no dia quatro de julho de 1961, cursou a faculdade de Letras, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e seu principal interesse se concentra na poesia francesa, a qual traduz. No ano de 1991, dirigiu as publicações do Círculo de Investigação Poética do Rio de Janeiro (CINPO-RJ). A respeito de sua carreira como escritor, seu primeiro livro, e sua estreia no cenário literário, ocorreu com o livro *Collapsus Linguae* nesse mesmo ano (1991), que lhe rendeu o prêmio Jabuti de 1992. No ano seguinte, 1993, publicou o livro *As Banhistas*, também de poemas. Escreveu o poema Sob a Noite Física em 1996 e Versos e Circunstância em 2001, ano em que reuniu seus poemas na antologia de título *Sublunar*, que reúne suas produções de 1991 a 2001. Alguns anos depois, em 2009, publicou o livro *Monodrama*. Em 2016 publicou o *Livro das postagens*.

Tornou-se editor a partir de 1997 da revista de poesia *Inimigo Rumor*, inspirado no livro de Lezama Lima, conhecido por *Enemigo Rumor*. Foi editor em parceria, primeiro, com o poeta Júlio Castañon Guimarães, e depois do oitavo número, seu parceiro foi o poeta Augusto Massi. Sua vida profissional também o envolveu como coordenador na editora Cosac Naify com a coleção *As de colete*.

Obras:

1991 – Collapsus linguae

1993 – As banhistas

1996 – Sob a noite física: poemas

2001 – Sublunar

2009 – Monogramas

2016 – Livro das postagens

Traduções:

- Adolpho (Benjamin Constant. Rio de Janeiro, Imago, 1992).
- O amor absoluto (Alfred Jarry. Rio de Janeiro, Imago, 1992).

Além destes dois exemplos de seu trabalho como tradutor, ele traduziu autores como Max Jacob, René Char e Jean Follain.

5.6 COMENTÁRIO DA TRADUÇÃO

A proposta desta parte é comparar e comentar a tradução realizada por Carlito Azevedo, e abordar as teorias as quais acredito terem sido usadas como suporte para a realização da tradução.

A tarefa tradutória está sempre repleta de armadilhas, e o tradutor deve estar munido de armas para conseguir solucionar os problemas ao longo do trabalho. Na sequência, comento um pouco sobre algumas armadilhas encontradas no texto de Roberto Arlt e as soluções e medidas realizadas por Carlito Azevedo.

A primeira armadilha da tradução gira em torno do termo polissemia, que é apontado por Rónai, em alguns momentos. Abaixo, a definição do termo apresentado pelo dicionário Priberam:

po·lis·se·mi·a

(francês polysémie)

substantivo feminino

1.[Linguística] Propriedade de uma palavra ou locução que tem vários sentidos.

2.[Linguística] Conjunto dos vários sentidos de uma palavra ou locução.

Esse termo se refere à diversificação do sentido apresentado pela palavra, ou melhor, seria o caso onde uma palavra possui diversos equivalentes, e o correto, apenas pode ser identificado de acordo com o contexto. Esse desafio às vezes se soma à necessidade de trabalhar, ao mesmo tempo, com o significado e sentido, e o tradutor precisa estar ciente de suas escolhas, e se responsabilizar pelas decisões. Paulo Rónai, no livro *Escola de tradutores*, discute sobre a importância de conhecer bem de que idioma se fala, em suas palavras:

[...] o tradutor deve conhecer todas as minúcias semelhantes da língua de seu original a fim de captar, além do conteúdo estritamente lógico, o tom exato, os efeitos indiretos, as intenções ocultas do autor. Assim a fidelidade alcança-se muito menos pela tradução literal do que por uma substituição contínua. A arte do tradutor consiste justamente em saber quando pode verter e quando deve procurar equivalências.
(RÓNAI, 1987, p. 23)

Assim como os falsos cognatos, algumas palavras são semelhantes em dois idiomas, porém, possuem sentidos diferentes. No objeto de estudo isso é comum, por se tratar do espanhol, língua próxima ao português, o que faz parecer "muito clara" para quem lê.

Ademais, o tradutor pode se ver diante de uma situação na qual não encontra facilmente uma solução para seu dilema, deixando-o em dúvida de como agir. Sobre isto, a experiência é de grande valia. Umberto Eco, em seu livro, discute conceitos como "fidelidade" e a "iniciativa do tradutor" através da ideia de negociação. Iniciativa que se torna uma necessidade do tradutor, porque em situações específicas o tradutor se vê numa encruzilhada onde precisa renunciar algumas características para obter uma saída.

A meu ver, esse conceito discutido por Umberto Eco é de extrema importância, pois está relacionado à noção do significado, ou seja, o que se entende por aquela palavra ou expressão.

Se ainda farei tantas vezes uso da ideia de negociação para explicar os processos de tradução é porque é sob o signo desse conceito que colocarei também a noção, até agora bastante impalpável, de significado. Negocia-se o significado que a tradução deve expressar porque se negocia sempre, na vida cotidiana, o significado, que devemos atribuir às expressões que usamos.
(ECO, 2007, p. 100)

Ao refletir sobre isto, pode-se inferir que ao traduzir deixa-se de lado, corta-se ou se renuncia elementos que são usados no texto original, por isso, o teórico intitula o livro de

Quase a mesma coisa, pois, ao modificar ou cortar algum traço do sentido da palavra no LP não é possível dizer a mesma coisa. Ao assumir essa postura, o tradutor deve estar sempre ciente de sua escolha.

Dentro deste termo, negociação, pode-se discorrer a respeito dos processos de tradução. O que não faço aqui, por ter tratado no capítulo anterior, contudo, elenco alguns que observei terem sido usados por Carlito Azevedo ao longo da sua tradução.

Trata-se também de tema importante as estratégias usadas pelo tradutor durante o seu trabalho. Já mencionei ao longo da tese a proximidade entre a língua portuguesa brasileira e a língua espanhola, fato que, em muitos casos, deixam acontecer erros levados pela semelhança dos idiomas durante a tradução. Retomo alguns dos elementos discutidos no capítulo referente à minha tradução para comentar sobre os casos onde a tradução dos enunciados com estruturas equivalentes não são possíveis pelo fato de serem sistemas linguísticos diferentes.

O “bom” tradutor deve recorrer a diversas estratégias para realizar a tradução de um texto, e estes procedimentos técnicos são muitos, como apontei no capítulo sobre a minha versão da peça. Abordo aqui os quais podem ser observados no trabalho de Carlito Azevedo. Estes são:

1. Convergência total do sistema linguístico, do estilo e da realidade extralinguística:

a) A tradução palavra por palavra

➤ La isla desierta

➤ A ilha deserta

Esse tipo de tradução geralmente é utilizado somente em pequenos trechos de texto, pois, em determinados momentos, o sentido poderia se perder ao simplesmente traduzir/verter a palavra para outro idioma. Observe abaixo os correspondentes:

La	isla	desierta
↓	↓	↓
A	ilha	deserta

Neste exemplo, compreende-se que a tradução palavra por palavra é usada quando no texto o tradutor consegue manter as categorias iguais, na mesma ordem sintática, com palavras que possuam um valor aproximado ou idêntico do texto de partida.

b) Tradução literal

- EL JEFE (extrañado). – ¿Los buques? (Pausa.) ¿Qué tienen los buques?
- O CHEFE: (Desconcertado) Dos navios? (Pausa) O que é que há com os navios?

Nota-se pelo exemplo utilizado que a tradução literal seria o método usado quando necessário realizar transformações morfossintáticas para o texto se tornar aceitável na língua de chegada. Um cuidado especial a ser tomado diz respeito às normas próprias da língua que não podem ser alteradas.

Essa forma de tradução também é definida pela sua preocupação com a fidelidade ao texto de partida. Somente modificando o que concerne às normas gramaticais da língua-alvo.

2. Divergência do sistema linguístico:

É pertinente separar a divergência do sistema linguístico porque representa uma boa parte das armadilhas que os tradutores lidam durante sua tarefa. Essas diferenças estão associadas à organização da língua, seja no âmbito do léxico, seja morfológico, assim como a realidade extralinguística. Este último aspecto é relevante, porque nem sempre uma frase ou palavra faz sentido em todos os idiomas, sendo “pedida” uma modificação.

a) Modulação

- MANUEL – Todos lo creemos. ¿No es cierto que todos lo creemos?
- MANUEL – Todos pensamos assim. Não é verdade?

A modulação aparece quando o tradutor opta por modificar a forma da mensagem a ser passada, isso se deve a alteração semântica ou de perspectiva no trecho a ser traduzido.

Essa é uma opção a ser usada quando outro tipo de tradução, como a literal, não se adequaria ao objetivo do tradutor, assim, o resultado soaria melhor para o leitor. Outra maneira de explicar a modulação seria a forma como as mensagens de determinada cultura são transmitidas e entendidas em outro idioma. Mais um exemplo desse mecanismo pode se observar na sequência:

- EMPLEADO 1o – Ya bajan los pasajeros...
- FUNCIONÁRIO 1o – Os passageiros estão desembarcando...

Quanto ao caso de transposição, esse mecanismo é usado quando ocorre uma mudança de categorial gramatical por outra do texto de partida para o texto de chegada, onde não acontece nenhuma mudança no sentido da mensagem.

Acrescento que esse mecanismo não é obrigatório. Afinal, existem mais de uma opção para resolver a tradução. Quero dizer, em muitos casos, o tradutor pode optar por usar a tradução literal. Outro exemplo:

- MANUEL (poniéndose de pie y gritando) – ¡Cómo no equivocarse! ¿Es posible no equivocarse aquí? Contésteme. ¿Es posible trabajar sin equivocarse aquí?
- MANUEL (Ficando de pé e gritando.) – Como não cometer enganos? É possível não cometer enganos assim? Responda-me. É possível trabalhar aqui sem cometer erros?

A seguir, o exemplo, com as informações referente as mudanças:

¿Es	posible	trabajar	sin equivocarse	<u>aquí?</u>
↓	↓	↓	↓	↓
É	possível	trabajar	<u>aquí</u>	sem cometer erros

O tradutor transformou o verbo “equivocarse” em verbo + substantivo masculino ao invés de manter somente o verbo ou um verbo.

3. Divergência de Estilo

Ao mencionar sobre a divergência de estilos, consiste em discutir as dificuldades encontradas na hora da tradução ao passar de um idioma para a outro. Especificamente, entendo a divergência de estilo como, por exemplo, as diferenças de registro, o uso corrente de determinadas frases, e a adequação de um registro na situação.

a) Omissão versus explicação

- Manuel – Lo siento, señor.
- MANUEL – Sinto muito, senhor.

Os procedimentos de omissão e explicação geralmente estão associados aos pronomes pessoais. Ao traduzir do português do Brasil para espanhol, muitas vezes é necessário omitir alguns pronomes por não soarem bem para os leitores da língua de chegada ou não terem um correspondente na língua à qual se traduz.

Outros procedimentos existentes são: compensação e reconstrução. Estes procedimentos estão relacionados a “melhorias” do texto original.

b) Reconstrução

- EMPLEADA 2a - ¡Eh! ¡Cipriano, que no nacimos ayer!
- FUNCIONÁRIA 2: Eh, Cipriano, aqui ninguém nasceu ontem.

Divergência da realidade extralinguística

a) Adaptação

Entendo aqui esse termo como a tradução livre, que consiste no procedimento de substituir a realidade cultural ou social no texto original com a realidade correspondente no texto traduzido.

- MULATO – (Enfático) Ved cuán noble es su corazón. Ved cuán responsables son sus palabras. Ved cuán inocentes son sus intenciones. Ruborizaos amanuenses. Llorad lágrimas de tinta. Todos vosotros os pudriréis como asquerosas ratas entre estos malditos libros. Un día os encontraréis con el sacerdote que vendrá a suministraros la extremaunción. Y mientras os unten con aceite la planta de los pies, os diréis: “¿Qué he hecho de mi vida? Consagrarla a la teneduría de libros”. Bestias.
- MULATO – (Enfático) Vejam quão nobre é seu coração. Vejam quão responsáveis são suas palavras. Vejam quão inocentes são suas intenções. Envergonhem-se, amanuenses. Chorem lágrimas de tinta. Todos vocês apodrecerão como ratos asquerosos entre estes malditos livros. Um dia irão se encontrar com o sacerdote que virá ministrar-lhes a extrema-unção. E enquanto estiverem untando seus pés com azeite, vocês dirão: "Que fiz de minha vida? Consagrei-me à escrituração de livros". Suas bestas.

A partir desse momento, comento alguns trechos da peça traduzida por Carlito Azevedo. Entre os assuntos, gostaria de começar com o título, que foi traduzido palavra-por-palavra, ao invés de ter sido uma tradução livre ao qual poderia ter selecionado qualquer outra maneira para apresentar o texto, como, por exemplo, *Os delírios dos empregados; Sonhando acordado; A ilha invisível; Sonhos mecânicos*, entre outros. Na sequência apresento o texto com pausas para comentários pertinentes:

Escritório retangular, branquíssimo, com janelões ao longo de toda a sala, enquadrando um céu infinito que se desfaz em azul. Nas suas mesas, dispostas em fileiras como recrutas, trabalham, debruçados sobre as máquinas de escrever, os funcionários. No centro e ao fundo fica a mesa do chefe, que se esconde por trás de uns óculos escuros e tem o cabelo cortado à escovinha. São duas horas da tarde, e uma extrema luminosidade pesa sobre estes infelizes simultaneamente encurvados e recortados no espaço pela desolada simetria desta sala de um décimo andar.

No início da peça, o tradutor apresenta através da didascália ou rubrica para indicar o cenário onde se desenrola o enredo. A didascália seria a voz do tradutor e são distintas das vozes das personagens. A função da rubrica é de situar o diálogo, a ação e dar as instruções referentes à elaboração da peça para o teatro, ou seja, mostra as indicações de espaço-tempo, a

movimentação das personagens, as expressões gestuais e faciais, o tom de voz e a atitude. Enfim, todo o necessário para a peça ser levada ao palco.

Nota-se logo no começo do texto traduzido as escolhas do tradutor. Refiro-me ao trecho “com janelões ao longo de toda a sala” em que no original se lê “con ventanal a todo lo ancho del salón”. O termo ventanal pode significar “vitral”, “janela da sacada” e “janela saliente”. No site da RAE encontra-se:

ventanal

1.m. Ventana grande, como las de las catedrales.

Tornando possível outras opções de tradução, como “janelões em toda a extensão da sala”, “com janelas grandes ao longo de toda a sala”. Na mesma frase, aparece outro ponto de interesse em “enmarcando un cielo infinito caldeado en azul”, Carlito Azevedo decidiu-se por “enquadrando um céu infinito que se desfaz em azul”. Esse trecho possui uma palavra que também se encaixaria em uma dificuldade tradutória ao usar o termo “caldeado”.

Dessa maneira, o tradutor optou por traduzir a palavra “caldear” no sentido de se desfazer. No quadro abaixo pode-se observar o TO, TTC e TTA:

T.O.	T.T.C.	T.T.A.
Oficina rectangular blanquísima, con ventanal a todo lo ancho del salón, enmarcando un cielo infinito caldeado en azul.	Escritório retangular, branquíssimo, com janelões ao longo de toda a sala, enquadrando um céu infinito que se desfaz em azul.	Um escritório retangular branquíssimo, com uma ampla janela em toda a extensão do salão emoldurando um céu infinito irritantemente azul.

Quadro 2: Comparativa 1 - As traduções.

5.7 SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS

Aproveito o ensejo para elaborar um comparativo entre as duas versões da obra, a de Carlito Azevedo e a minha. Notam-se muitas semelhanças como a tradução dos nomes, aos quais, existem correspondentes no português brasileiro. Portanto, não se encontra diferença nas formas de apresentação em ambos os textos, assim como em algumas das funções

ocupadas pelos empregados, ou seja, seu papel dentro da empresa. Acredito que a intenção do autor tenha sido criar um afastamento entre o leitor e alguns personagens, aproximando-os do Cipriano e do protagonista, Manuel. O único caso que não parece assim é Maria, a única outra personagem/funcionária que é chamada pelo nome.

Em casos específicos houve alteração na forma como Carlito Azevedo abordou em relação às minhas escolhas tradutórias. Início a discussão sobre a semelhança e diferença com o título. Em espanhol, se encontra o título *La isla desierta*. Em ambas versões, minha e de Carlito Azevedo, optamos por *A ilha deserta*. Essa escolha pode ser vista como uma tradução ao pé da letra, ou palavra por palavra. Poderia ter dado outros títulos, contudo, perderia a intenção do autor e a possibilidade de uma dupla leitura.

Quando se lê esse título, os leitores/espectadores podem acreditar que a trama se passa numa ilha deserta, entretanto, logo no começo se deparam com um cenário opressor de um escritório localizado na zona portuária, onde as personagens agem como robôs. Numa postura para tornar o texto “mais fácil”, poderia se ter titulado algo aludindo ao escritório e não à ilha imaginária, ou até mesmo esclarecer se passar de um sonho, de algo fantasiado.

Na sequência, os leitores são apresentados ao protagonista e aos demais funcionários, todos com os nomes ou funções traduzidas. Por exemplo:

Versão originária	Versão Carlito Azevedo	Minha versão
El Jefe	O chefe	Chefe
Manuel	Manuel	Manuel
Empleada 1 ^a	Funcionária 1	1 ^a Empregada
Empleada 2 ^a	Funcionária 2	2a Empregada
Empleada 3 a	Funcionária 3	3a Empregada
Cipriano	Cipriano	Cipriano
Empleado 1o	Funcionário 1	1o Empregado
Empleado 2o	Funcionário 2	2o Empregado
Director	Diretor	Diretor
Tenedor de Libros	Guarda-livros	Contador/Guarda-livros

María

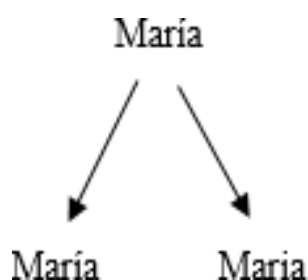
Maria

Maria

Tabela 7: Tabela comparativa de nomes.

Ao comparar a versão de Carlito Azevedo com a minha, aponto algumas diferenças em relação à nomenclatura das personagens. Existe um debate em relação à tradução de nomes próprios. Contudo, não há uma regra para isso. Muitas vezes cabe à editora ou ao próprio autor decidir. Dentro da peça, foram encontrados nomes que possuem equivalente em português, sendo assim, cabe ao tradutor optar entre manter no original ou traduzi-lo.

Essa questão é complicada, pois, na verdade, quando se visita outro país ninguém troca de nome. Entretanto, em casos onde há um equivalente, é comum ser alterado. Em outras obras literárias esse método também foi adotado. Por exemplo, em relação ao nome Manuel, não ocorre nenhuma modificação porque a forma de escrever e falar é a mesma. Diferente do que acontece com o nome abaixo:



Nesse caso, pode-se manter o nome em espanhol. Mas como a intenção é aproximar o leitor quando possível, e da realidade brasileira, usar o seu equivalente não traria problemas ao resultado na versão final da tradução. Mais um exemplo, e o último nome, apresentado é o do Cipriano. Devido a personagem representar um estereótipo, uma personagem marcante, para ser diferente, optei por manter o nome no original. Ainda mais que seria possível encontrar esse nome também no português.

Retomando a tabela, não existe uma alteração marcante, somente no termo original “tenedor de libros” que as duas traduções mostram distinção. A escolha do termo surge como uma diferença entre as traduções, apesar dos dois nomes possuírem o mesmo significado. Numa tentativa de modernizar a peça, uma opção foi o termo “contador”, pois “guarda-livros”, era a pessoa responsável pela escrita de um escritório, soa antiquado. No dicionário Priberam mostra como:

guar·da·-li·vros

substantivo de dois gêneros e de dois números
Indivíduo encarregado da contabilidade de um estabelecimento.

Enquanto o termo contador é compreendido como:

con·ta·dor |ô|

(contar + -dor)

adjetivo e substantivo masculino

1. Que ou aquele que conta.

substantivo masculino

2. Encarregado principal de uma contadoria.

3. Empregado de juízo que tem a seu cargo as contas das custas e salários dos processos.

[...]

6. [Brasil] Técnico de contabilidade. = CONTABILISTA

Baseado nas definições, percebe-se que possuem o mesmo significado, mas apenas o uso da palavra “livro” remete ao trabalho do escriturário. Esse é o motivo de na versão final não ter diferença nas duas versões. Seria mais possível escutar alguém falar sobre o contador, afinal, soaria mais comum, ao invés de utilizar a palavra “guarda-livros”. Porém, dentro da realidade da peça acabei por escolher a palavra “guarda-livros”.

Com isso em mente, se percebe não ter grande alteração na escolha, somente uma “marca” do tradutor. Neste caso, pode-se observar as possibilidades que o termo “tinteiro” de acordo com a intenção do tradutor, podendo ser “tinta” ou “tinteiro”. Essa outra diferença pode ser lida no exemplo a seguir:

T.O	T.T.C	T.T.A
Cucarachas en la tinta	Baratas no tinteiro	Baratas na tinta

Carlito Azevedo em sua tradução fez a seguinte escolha:

O CHEFE: Não é possível trabalhar aqui? E por que motivo não é possível trabalhar aqui? (Bem devagar) Há pulgas nas cadeiras? Baratas no tinteiro?

Enquanto no original lê-se as palavras:

EL JEFE – ¿No es posible trabajar aquí? ¿Y por qué no es posible trabajar aquí? (Con lentitud.) ¿Hay pulgas en las sillas? ¿Cucarachas en la tinta?

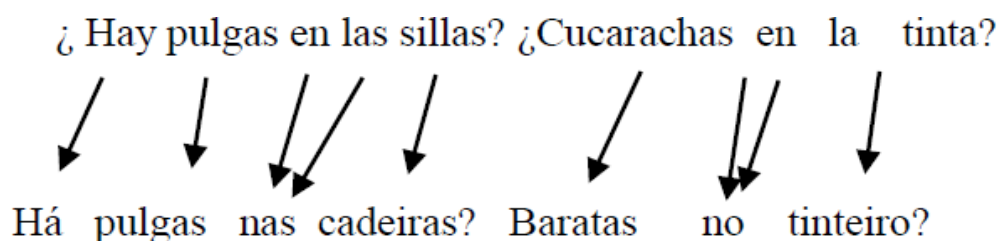
Para verificar se existe alguma diferença marcante, procurei no dicionário da RAE, para averiguar melhor o sentido das palavras:

tinto, ta

Del lat. tinctus, part. de tingere 'teñir'.

- 1.adj. Dicho de un color: Rojo oscuro.
- 2.adj. Dicho especialmente de un vino o de la uva con que se elabora: De color tinto. Apl. a vino, u. t. c. s. m.
- 3.adj. R. Dom. y Ven. Dicho del café: Muy concentrado.
- 4.m. Col. y Ec. Infusión de café negro.
- 5.f. Líquido coloreado que se emplea para escribir o dibujar, mediante un instrumento apropiado.
- 6.f. Color que se sobrepone a cualquier cosa, o con que se tiñe.
- 7.f. tinte (|| sustancia con que se tiñe).
- 8.f. Secreción líquida de los cefalópodos para enturbiar el agua como defensa.
- 9.f. desus. tinte (|| acción de teñir).
- 10.f. pl. matices (|| gradaciones de color). Las tintas de la aurora.
- 11.f. pl. Pint. Mezcla de colores que se hace para pintar.

A palavra “tinta” pode ser usada como tinta em si, o líquido utilizado para colorir, escrever ou desenhar. Porém, também pode ser entendida, como no caso de Carlito Azevedo, como uma figura de linguagem. Ou melhor, é uma metonímia. No texto, troca a palavra tinta por tinteiro. Ambos simbolizam o material usado para escrever.



No esquema acima, pode-se observar as diferenças entre a frase em espanhol e a frase em português. As modificações ocorreram através das normas que precisam ser adequadas as da língua para a qual o texto recebe uma nova versão. E cada decisão durante a tradução resulta em um significado.

No caso do exemplo com a palavra “tinta”, as escolhas realizadas não criaram uma leitura distinta, entretanto, podem ou não soar estranhas ao leitor. Carlito Azevedo, ao traduzir para “no tinteiro”, faz uma negociação com a palavra que possui em espanhol mais de um significado. Na minha versão se encontra:

T.O.	T.T.C.	T.T.A.
EL JEFE – ¿No es posible trabajar aquí? ¿Y por qué no es posible trabajar aquí? (Con lentitud.) ¿Hay pulgas en las sillas? ¿Cucarachas en la tinta?	O CHEFE: Não é possível trabalhar aqui? E por que motivo não é possível trabalhar aqui? (Bem devagar) Há pulgas nas cadeiras? Baratas no tinteiro?	CHEFE – Não é possível trabalhar aqui? E, por que não é possível trabalhar aqui? (Com lentidão) Há pulgas nas cadeiras? Baratas na tinta?

Quadro 3: Comparativa 2 - As traduções.

Na leitura ainda aparecem outras distinções. O tradutor é um negociador, e como tal, suas escolhas moldam e apresentam uma nova versão do texto. Um exemplo seria:

No centro e ao fundo fica a mesa do chefe, que se esconde por trás de uns óculos escuros e tem o cabelo cortado à escovinha.

En el centro y en el fondo del salón, la mesa del JEFE, emboscado tras unas gafas negras y con el pelo cortado como la pelambre de un cepillo.

Ao ler esse trecho, nota-se os termos “cabelo cortado à escovinha”. Não se trata de um corte conhecido, portanto, não soa comum para o leitor. No quadro, se observa as diferenças entre as três versões:

T.O.	T.T.C.	T.T.A.
En el centro y en el fondo del salón, la mesa del JEFE, emboscado tras unas gafas negras y con el pelo cortado como la pelambre de un cepillo.	No centro e ao fundo fica a mesa do chefe, que se esconde por trás de uns óculos escuros e tem o cabelo cortado à escovinha.	No centro e, no fundo do salão, a mesa do CHEFE, escondido atrás de óculos escuros e com o cabelo cortado como as cerdas de uma escova.

Quadro 4: Comparativa 3 - As traduções.

A intenção do autor é representar um modo de corte, uma maneira de demonstrar que o cabelo é cortado de forma rente, geralmente, usado pelos militares. Existem diversas formas de se cortar o cabelo com esse estilo, pois trata-se de um corte geométrico que apresenta diversas maneiras de se cortar o cabelo “à escovinha”. Uma opção seria simplesmente dizer que tinha o cabelo “curto em um corte rente”.



Figura 23 - Cabelo à escovinha.

Para não me estender demais, dou um último exemplo de diferenças entre os textos. Como é o caso do trecho apresentado no quadro, pode-se observar o TO, TTC e TTA:

T.O.	T.T.C.	T.T.A.
Mucho tiempo hacía que me amargaba este secreto.	Muito tempo armarguei este segredo.	Muito tempo que suporto este segredo.

Quadro 5: Comparativa 4 - As traduções.

Nesse exemplo, se encontra a frase “Mucho tiempo hacía que me amargaba este secreto.”, que foi negociada por “Muito tempo”, assim como na versão realizada por mim, a escolha foi “Muito tempo”. Ainda no trecho acima, a tradução do verbo “amargar” se apresenta de forma distinta. Carlito Azevedo usou “amarguei”, já eu, decidi usar o verbo “suportar”.

su•por•tar -
 verbo transitivo
 1. Ter sobre si.
 2. .Aguentar.
 3. Permitir; tolerar; sofrer.
 4. Estar à prova de.

A minha escolha se deu pelo fato de que no texto original o autor utilizou um verbo no pretérito imperfeito, portanto, para manter a ideia de uma ação não terminada – continua a acontecer – enquanto no T.T.C. o tradutor optou por colocar o verbo no pretérito perfeito. No entanto, alteraria a ideia, afinal, se trataria de uma ação já acabada, completa.

Para encerrar este tópico, selecionei um trecho que mostra as possibilidades de uma tradução, e a diversidade de escolhas diante de quem a realiza. Como mencionado, os tradutores são negociadores, e assim, devem se posicionar e eleger qual seria a melhor opção para o termo. Nesse caso, Carlito Azevedo encontrou em “auxiliar” a melhor maneira de explicar o termo espanhol “ordenanza” como se lê:

Entra o auxiliar Cipriano, com um uniforme cor de canela e um copo de água gelada. É mulato, simples

e complicado, belo e brutal, e sua voz é, às vezes, persuasiva.

Entra el ordenanza CIPRIANO, con un uniforme color de canela y un vaso de agua helada. Es MULATO, simple y complicado, exquisito y brutal, y su voz por momentos persuasiva.

Numa pesquisa na internet, o termo “ordenanza” é encontrado na RAE como “empleado que en ciertas oficinas desempeña funciones subalternas”, assim, pensando na realidade brasileira, e com a mesma função, poderia optar pelo termo “boy” ou “office-boy”, entretanto, empreguei em minha tradução o termo “estafeta” ao não aparecer no texto a idade da personagem e sugerir que os funcionários são mais velhos. Desta forma, é função do tradutor saber quando deve verter um termo ou buscar outra solução como, por exemplo, uma equivalência, como no caso acima.

A partir deste comparativo pode-se verificar a forma como foi solucionada a questão dessa palavra, no quadro:

T.O.	T.T.C.	T.T.A.
Entra el ordenanza CIPRIANO, con un uniforme color de canela y un vaso de agua helada. Es MULATO, simple y complicado, exquisito y brutal, y su voz por momentos persuasiva.	Entra o auxiliar Cipriano, com um uniforme cor de canela e um copo de água gelada. É mulato, simples e complicado, belo e brutal, e sua voz é, às vezes, persuasiva.	(Entra o estafeta CIPRIANO, com um uniforme de cor canela e um copo de água gelada. É MULATO, simples e complicado, requintado e brutal, e sua voz por momentos, persuasiva).

Quadro 6: Comparativa 5 - As traduções.

No texto original lê-se “ordenanza”, que não possui um equivalente em português, contudo, é possível aproximá-lo. Entre as opções, teria “auxiliar”, “office-boy” ou “estafeta”.

au·xi·li·ar |ss| - Conjuguar (latim auxiliaris, -e) verbo transitivo

1.Prestar auxílio a. = AJUDAR, SOCORRER.

2.Servir de meio para.
adjetivo de dois gêneros e substantivo de dois gêneros

3.Que ou o que presta assistência a outrem na realização de alguma atividade.

4.Que ou quem tem uma função secundária em alguma atividade.

Quanto a outra palavra:

office boy [bói]
(locução inglesa, que significa "rapaz do escritório")
substantivo masculino
Moço de recados ou que faz as voltas de serviço. = PAQUETE

E, por fim, a última opção:

es·ta·fe·ta [ê]
(italiano staffeta, mensageiro a cavalo)
substantivo de dois gêneros

1. Indivíduo que leva a correspondência de uma estação para outra. = CORREIO
2. Mensageiro. = CORREIO
3. [Militar] Agente de transmissões da unidade de infantaria, encarregado do transporte e entrega de mensagens.

Em ambas as versões a palavra escolhida negociou a ideia de uma pessoa que faz funções secundárias dentro de uma empresa. No caso, um empregado que serve para ajudar em tarefas simples e levar mensagem/correio.

Mais um assunto pertinente e que geralmente remete as obras de Arlt se trata de sua linguagem técnica. Na peça *La isla desierta* essa situação também aparece. Neste texto, a linguagem técnica gira em torno de termos náuticos. Aponto alguns vocábulos.

MULATO: Sei quantos pés de comprimento. Sei os estaleiros onde foram construídos. O dia em que os lançaram. Eu, no mínimo, merecia ser engenheiro naval.

MULATO - Sé los pies que calan. En qué astilleros se construyeron. El día que los botaron. Yo, cuando menos, merecía ser ingeniero naval.

A partir deste excerto, já é possível observar alguns termos náuticos como “pies”, “calan” e “botaron”. O primeiro, significa “pés⁷⁶”, é usada para descrever o tamanho da embarcação. A segunda, é “calar”. Este termo significa o comprimento do navio. E, por último, “botar”, que significa “lançar”, “impulsionar” um navio na água, através de uma escada reta. No dicionário de termos náuticos lê-se:

⁷⁶ Unidade de medida utilizada para expressar o comprimento da embarcação, 1 pé equivale a 30,48 cm.

botar: Echar una embarcación al agua, haciéndola resbalar por una grada.

Na RAE:

botar

Del germ. *bōtan 'golpear'.

1. tr. Arrojar, tirar, echar fuera a alguien o algo.
2. tr. Echar al agua un buque haciéndolo resbalar por la grada después de construido o carenado.
3. tr. Lanzar contra una superficie dura una pelota u otro cuerpo elástico para que retroceda con impulso.
4. tr. Mar. Echar o enderezar el timón a la parte que conviene, para encaminar la proa al rumbo que se quiere seguir. U. t. c. intr. Botar a babor, a estribor.

No quadro, pode-se comparar os três textos:

T.O.	T.T.C.	T.T.A.
MULATO – Sé los pies que calan. En qué astilleros se construyeron. El día que los botaron. Yo, cuando menos, merecía ser ingeniero naval.	MULATO: Sei quantos pés de comprimento. Sei os estaleiros onde foram construídos. O dia em que os lançaram. Eu, no mínimo, merecia ser engenheiro naval.	MULATO – Sei quantos pés medem. Em que estaleiros se construíram. O dia em que os lançaram. Eu, no mínimo, merecia ser engenheiro naval.

Quadro 7: Comparativa 6 - As traduções.

Após esse comparativo entre as versões realizadas por mim e pelo tradutor Carlito Azevedo, posso concluir que não houve alterações de sentido, somente escolhas diferentes, marcadas pelo embasamento teórico que cada um de nós possui. Pois toda tradução trata-se de escolhas feitas baseadas em sua própria experiência de vida e profissional.

6 CAPÍTULO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Traduzir é naturalmente uma tarefa complicada e de grande responsabilidade, que deve ser estudada e realizada com conhecimento prévio das teorias. A missão proposta nesta tese mostrou-se de grande importância e deixou perceber diversos rumos que poderiam ser seguidos. Escolher Roberto Arlt, por si só, representou muitas possibilidades de materiais a serem traduzidos.

Sua produção vai de obras jornalísticas, passando por contos até a dramaturgia. Durante esta trajetória, ficou clara a infinidade de opções de trabalhos que podem ser realizados com este escritor, que não foi muito explorado até então, principalmente sua dramaturgia. O autor argentino tornou-se mais conhecido no âmbito acadêmico, surgindo, assim, discussões acerca de suas obras mais comentadas.

A escolha do texto originário surgiu do desejo de apresentar a vertente do autor através de suas obras de teatro, pois, existem obras traduzidas de sua autoria, entretanto, são romances e contos. Senti a necessidade de sanar esta situação, assim, o público leitor brasileiro ganha a oportunidade de conhecer outra parte de seu vasto material até então pouco estudado.

Mantendo em mente que cada tradução deve ser única, não é possível delimitar qual caminho seguir para outros tradutores. Minha pretensão foi somente apontar novos rumos que podem ser seguidos. Meu objetivo foi mostrar um desvio para as encruzilhadas que os tradutores encontram em sua tarefa. Uma medida para amenizar dificuldades na hora da escolha de sua teoria. Afinal, a liberdade da tradução vem daquela que a cria no momento da reescrita.

Apontei ao longo do estudo a trilha utilizada especificamente para a peça de Roberto Arlt, de acordo com suas características e sua aparência de ser um autor dedicado a chocar e provocar seus leitores. Característica interessante, que ressalta o motivo para escolher o autor e seu texto como objeto de estudo. A característica específica a qual me refiro é a quebra de expectativas. Os funcionários encontram-se numa espécie de transe, entre a sonolência, o acordar, basicamente, em um estado de sonhar acordado. Esse desenlace se dá de forma rápida e cortante através da fala e da brusca entrada do diretor, dando um fim aos sonhos desses funcionários presos à vida mecânica.

Outro incentivo para a escolha da peça é a denominação de burlería. Roberto Arlt denominou mais outras duas obras com este termo: *Un hombre sensible* e *La juerga de los polichinelas*. Sua inovação é o fato de ser o primeiro autor argentino a empregar este termo, pois nenhum antes havia usado para descrever um “conto fabuloso”. Contudo, não foi o primeiro a usar o termo em si, já que Federico García Lorca fez uso da burlería ao se referir à farsa de fantoches *Los títeres de cachiporra*.

Entre suas escolhas temáticas, sua busca por representar personagens proletários e urbanos, se observa uma mescla entre o humor e a tragédia na vida das personagens, vindo como saída a ilusão. Devido a maneira de escrever do autor argentino, os estudiosos se veem numa estrada perigosa e com receio de desrespeitá-lo. Assim, a solução encontrada foi o uso dos dois métodos para manter o texto como o de partida, porém, auxiliando o leitor ao “negociar” expressões conhecidas na língua de chegada.

O rumo desta pesquisa se alterou ao longo da caminhada, pois, a princípio, o objetivo era realizar a tradução comentada da obra *La isla desierta* de Roberto Arlt para a língua portuguesa do Brasil realizada por mim. O objetivo geral foi realizar a tradução e comentário da tarefa tradutória. Em um segundo plano, apresentar aspectos relevantes de sua vida e obra, acentuando sua importância para a literatura argentina. E, também, a análise da tradução realizada por Carlito Azevedo, que se tornou um novo tópico da tese, durante a etapa de levantamento de dados.

É pertinente refletir sobre as questões que surgiram ao longo do desenvolvimento desta tese. Inicialmente, o objeto era simplesmente realizar uma tradução comentada sobre a peça curta de Roberto Arlt, mas ao mergulhar no universo de suas obras, observei o quanto era uma fonte rica de pesquisas, seja voltado à sua linguagem (o lunfardo), seja a sua estética de *cross a la mandíbula*, suas semelhanças com alguns grupos vanguardistas.

Uma das questões que são recriminadas a respeito da postura do escritor Roberto Arlt é o uso do lunfardo, expressão regional da cultura urbana, que teve de sofrer modificações frente à transformação da sociedade argentina com a presença de imigrantes.

A partir disso, uma série de possibilidades se abriu, e fui instigada a investigar a suas características e aproximar o autor dos movimentos de vanguarda como expressionismo, principalmente. Através de trechos de suas obras e comentário da tradução realizada por mim, consegui mostrar os elementos que são similares nas obras arltianas e nos grupos vanguardistas.

Em meio a essa análise, conheci um grupo teatral de Brusque (SC), a Cia Híbridos, que usou a adaptação feita por Carlito Azevedo. Esse texto logo se tornou uma fonte de novas pesquisas, e reforçou a importância e a atualidade da obra de Roberto Arlt, permitindo assim uma leitura da obra pela perspectiva da versão realizada pelo outro tradutor.

Por isso, o texto da tese acabou se dividindo em três partes. A primeira, destinada a falar sobre o autor, suas obras e comentários acerca de sua produção e as possíveis conexões com as vanguardas argentinas. A segunda parte foi destinada à tradução da peça, seguida pelo comentário de minha tradução. A terceira parte teve como objetivo analisar a tradução de Carlito Azevedo, e quando pertinente, pude comparar as escolhas tradutórias realizadas por mim e por Carlito Azevedo.

Reforço aqui a importância do autor e de suas obras para a literatura argentina, e aponto o interesse que surgiu a respeito deste autor pouco explorado. Por volta do ano 2000, Arlt tornou-se conhecido no Brasil através do contato com a tradução de suas obras, e começou a ganhar espaço no mundo editorial através da tradução feita por Janer Cristaldo, em 1984, com sua versão de *Los siete locos*.

A respeito dos objetivos estipulados como meta na investigação, acredito ter alcançado o meu intuito. O objetivo geral foi apresentar o dramaturgo argentino Roberto Arlt e contextualizá-lo. Assim como realizar a tradução comentada da peça – principal intuito – *La isla desierta*, além de comentar e analisar a versão feita por Carlito Azevedo. Decorrentes destes objetivos, busquei comentar sobre as dificuldades tradutórias, a análise da versão de Carlito Azevedo, realizando cotejos quando pertinente entre a obra dele e a minha. Por fim, comentar as soluções encontradas por mim para as situações consideradas problemáticas e driblar os desafios.

Devido à variedade de obras dramáticas de Roberto Arlt, e o desafio que significa trabalhar com esse autor, não foi possível esgotar todas as possibilidades sobre a obra *La isla desierta* e suas demais produções. Assim como esclarecer se de fato o escritor pode ser considerado um vanguardista – nomenclatura desprezada por ele – para suas obras. Entretanto, alcancei a ideia de demonstrar as características em seu teatro, e demais obras, que lembram a produção de vanguarda, principalmente, o expressionismo. O questionamento de sua posição não foi totalmente aprofundado e esclarecido, mas deixou entrever as semelhanças e a proximidade entre o dramaturgo e as vanguardas argentinas.

A importância de Roberto Arlt na literatura argentina se deve ao uso de personagens tipos da pequena burguesia, em meio a comentários irônicos sobre os valores da sociedade e a hipocrisia. Como abordei no capítulo sobre o autor, ele mescla as linguagens – culta e popular – o que inclui os dialetos dos imigrantes (lunfardo), baseado em suas leituras de folhetins e traduções "ruins" – em edições populares.

Dedicar este estudo ao teatro auxilia a conhecer a língua popular. Ressalto a importância da tese, pelo autor viver num momento de definir o idioma argentino – como mencionado no texto – pois durante este período havia uma discussão a respeito do espanhol e o uso do lunfardo ou outras gírias. Afinal, a língua escrita geralmente se voltava para a linguagem culta e aqueles que fugiam disso eram considerados autores "ruins".

A postura deste autor singular levou a fama pela crítica de "escrever mal", assim como a maneira como lidava com assuntos considerados complexos e complicados. Nas palavras do autor lê-se:

Passando a outra coisa: dizem que escrevo mal. É possível. De qualquer maneira, não teria dificuldade em citar numerosas pessoas que escrevem bem e que são lidas unicamente pelos corretos membros de suas famílias.

Para fazer estilo são necessárias comodidades, rendas, vida folgada. Mas, em geral, as pessoas que desfrutam de tais benefícios evitam sempre o incômodo da literatura. Ou a encaram como um excelente procedimento para singularizar-se nos salões da sociedade.

(ARLT, 2000, p. 193)

Seguindo o princípio de Roberto Arlt, escrever mal sela o destino daquele que o traduz. Principalmente quando se baseia no pensamento tradicional. Porém, Roberto Arlt não se preocupa com isso. Seu interesse é retratar o cotidiano, representar a vida de forma violenta, bruta, e isso acontece através da linguagem, da estrutura sintática desordenada, da pontuação sem regras, do léxico mesclado.

Diversas vezes mencionei que o tradutor faz escolhas ao longo de todo trabalho, uma negociação onde, inegavelmente, ocorrem perdas e ganhos, numa tentativa de minimizar os problemas e solucionar da melhor forma possível os desafios. Não se traduz somente o idioma, mas, sim, o contexto e a intenção. No caso de Roberto Arlt, essa linguagem de *un cross a la mandíbula*, nesse “escrever mal”.

Por isso, “aquele que traduz Roberto Arlt está, também, condenado a escrever mal”. Pois, na tentativa de “traduzir bem”, de “reescrever” e tentar corrigir a escrita – pontuação, vocábulos, estrutura sintática – acarretaria perda da essência do texto e do autor. Utilizo as

palavras de Eleonora Frenkel, no prólogo do livro *A vida porca*, – obra traduzida por Davidson de Oliveira Diniz – para comentar a situação que o tradutor do dramaturgo argentino se encontra:

O tradutor, já o disseram muitos, está fadado a fazer escolhas e minimizar as perdas e poderá encontrar soluções muito bem-sucedidas para dar novas ressonâncias ao texto de partida. Aquele que traduz Roberto Arlt está, também, condenado a escrever mal. [...], se esse "bem traduzir" se associa à correção da escrita, à colocação perfeita de pontos e vírgulas, ao ordenamento da frase na estrutura sintática normativa, à seleção de um léxico dito culto ou à homogeneização da língua padrão. Ao traduzir um texto de Arlt, há que se resolver como não normatizar a linguagem, como escrever na língua para a qual se traduz criando nela os instigantes estranhamentos que a incorreção provocara na língua de partida.
(FRENKEL, 2014, p. 6-19)

O que torna a tarefa mais complexa e prazerosa, embrenhando no estilo do autor e buscando soluções para transmitir a mensagem de forma mais próxima possível do original, mesclando a língua, às vezes, causando estranhamentos, simplesmente, buscando ser fiel ao autor no texto no idioma de chegada.

Em *La isla desierta* se percebe uma busca por representar o cotidiano com a presença de personagens “comuns”, simples funcionários de uma empresa. Roberto Arlt vale-se de uma série de recursos considerados vanguardistas; por exemplo, extrapolar a forma do drama através da degradação. Arlt usa esse recurso para degradar a sociedade bonaerense da época extrapolando na situação o que acontece na vida real.

Por tudo recorrido durante a pesquisa, ênfase que a maior contribuição desta investigação se centra na tradução comentada, pois, não somente tem relevância pelo texto traduzido como por enfatizar o processo, ampliando o debate sobre o fazer tradutório, acrescentando novos modos de agir, escolhas e soluções distintas. Apontar que a tradução é dependente do tradutor, afinal, cada profissional faz uma leitura e suas próprias escolhas durante o processo, abrindo novos caminhos, mostrando novos estudos, onde a discussão é um grande incentivo ao trabalho.

Um ponto também relevante desta pesquisa foi mostrar uma nova faceta de um escritor, normalmente conhecido por suas obras como jornalista e, principalmente, como escritor. Lança-se luz assim a um novo rumo para se estudar a obra arltiana e explorar essas obras até o momento ignoradas, possibilitando inúmeras investigações e discussões sobre a tradução teatral e a singularidade das obras do dramaturgo.

REFERÊNCIAS

- AIRA, C. Arlt. **Paradoxa**. Literatura/Filosofia, no 7, p. 55-71, 1993.
- AMÍCOLA, J. **Los dos trajes de Roberto Arlt**. Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras, Florianópolis, v. 32, p. 75-82, 2007.
- ANTUNES, Benedito. **Notas sobre a tradução literária**. Alfa - Revista de Linguística, São José do Rio Preto. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3854/3550>>>. Acesso em: 21 jan. 2013.
- ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. **Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia**. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Estudo introdutório de Goffredo Telles Júnior. São Paulo: Ediouro, [s.d.]. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho.
- ARLT, Roberto. **La isla desierta**. Buenos Aires. Editorial MATE, 2007.
- ARLT, ROBERTO. **A ilha deserta**. SESC: Rio de Janeiro, 2013. Trad. Carlito Azevedo.
- ARLT, ROBERTO. **A vida porca**. Belo Horizonte: Relicário, 2014. Tradução de Davidson de Oliveira Diniz.
- ARLT, Roberto. **Pequeña historia del Teatro del Pueblo**. Conferencia leída el 3 de marzo de 1932 en el Teatro del Pueblo y reproducida en Conducta, no 21, julio-agosto de 1942.
- ARLT, Roberto. **Aguafuertes porteñas**. 12. ed. Buenos Aires: Losada, 2004.
- ARLT, Roberto. **Un hermoso libro**. In: El Mundo, 19 de enero de 1929.
- ARLT, Roberto. **Eu não tenho culpa**. In Águas-fortes portenhas. Buenos Aires: Losada, 2004.
- ARLT, Roberto: **Autobiografías humorísticas**. En: Don Goyo, 63,14 de dezembro, 1926, p. 20.
- ARLT, Roberto. **Una nueva peste: el instantaniero**. In: El Mundo, 14 de janeiro, 1931.
- ARLT, Roberto. **Roberto Arlt**. En: Crítica Magazine, 16, 28 de febrero, 1927, p. 12.
- ARLT, Roberto. **Autobiografía**. En: Miranda Klix, Guillermo/Yunque, Álvaro (comp.): Cuentistas argentinos de hoy. Buenos Aires: Claridad, 1929, p. 7.
- ARLT, Roberto. **Los siete locos**. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1929.
- ARLT, Roberto. **Los siete locos**. Buenos Aires: Losada, 2004.

- ARLT, Roberto. **Nuevas aguafuertes**. Buenos Aires: Losada, 1975.
- ARLT, Roberto. **Cronicón de si mismo: aguafuertes porteñas**. Buenos Aires: Edicom, 1969.
- ARLT, Roberto. **Aguafuertes uruguayas**. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996.
- ARLT, Roberto. **Los Lanzallamas**. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora S.A., 1972.
- ARLT, Roberto. **Armadilha mortal**. Porto Alegre: L&PM, 1997. Tradução Sergio Faraco.
- ARLT, Roberto. **Los siete locos**. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2005.
- ARLT, Roberto. **La luna roja**. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-luna-roja/html/32d80a35-f28f-42aa-b6e2-13f94b58dd8a_2.html#I_0_>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- ARLT, Roberto. **Aguafuertes porteñas: cultura y política**, Selección y prólogo de Sylvia Saítta, Buenos Aires, Losada, 1994.
- ARLT, Roberto. **Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires**, en Obras completas, Buenos Aires. Carlos Lohlé, 1981, tomo II.
- ARLT, Roberto. **El facineroso y otros cuentos**. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2013.
- ARLT, Roberto. **La calle Florida**. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/aguafuertes-portenas-seleccion/html/ffd70615-7195-48d6-b084-e97a19f32730_3.html>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- ARLT, Roberto. **Desorientadores**. Disponível em: <<http://www.elortiba.org/old/arlt.html>>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- ARLT, Roberto. **El juguete rabioso**. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1993.
- ARLT, Roberto. **El idioma de los argentinos**. In: Aguafuertes, 1a edição, Buenos Aires, Losada, 1998, vol. II, pág. 161-162. Disponível em: <https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/octubre_00/30102000_03.htm>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- ARLT, Roberto. **África**. Buenos Aires: Losada, 2004.
- ARLT, Roberto. **Aguafuertes cariocas**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- ARLT, Roberto. **Águas-Fortes Portenhas Seguidas de Águas Fortes Cariocas**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

ARLT, Roberto. **Aguafuertes patagónicas**. Buenos Aires: 800 golpes, 2014.

ARLT, Roberto. **El paisaje en las nubes**. Crónicas en El Mundo 1937-1942. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

ARLT, Roberto. **Aguafuertes españolas**. Buenos Aires: Compañía General Fabril Fianciera, 1971.

ARLT, Roberto. **Aguafuertes españolas**. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1936.

ARLT, Roberto. **Aguafuertes deltianas**. Buenos Aires: En Danza, 2016.

ARLT, Roberto. **Aguafuertes fluviales del Paraná**. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos, 2015.

ARLT, Roberto. [Carta] 1925, Buenos Aires [para] GÜIRALDES, Ricardo. San Antonio de Areco. 2f. **Carta de agradecimiento**. Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/2519-411-2005-09-18.html>>. 20 de ago. 2013.

ARLT, Roberto, **Una nueva peste: el “instantaniero”**. Publicado originalmente el 14 de enero de 1931 en diario El Mundo. Posteriormente, en *Aguafuertes Porteñas*. Buenos Aires, vida cotidiana, Buenos Aires, 1999, Editorial Losada.

ARLT, Roberto. **Aguafuertes gallegas y asturianas**. Buenos Aires: Losada, 1999.

ARLT, Roberto. **Aguafuertes gallegas**. Buenos Aires: Ameghino, 1997.

ARLT, Roberto. **Aguafuertes vascas**. Buenos Aires: Simurg, 2005.

ARLT, Roberto. **Aguafuertes vascas**. Tafalla, Nafarroa: Editorial Txalaparta, 2006.

ARLT, Roberto. **Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires**. Buenos Aires: Interzona, 2014.

ARLT, Roberto. **Los Lanzallamas**. Obras. Tomo I. Buenos Aires: Losada, 2008.

ARLT, Roberto. **Aguafuertes uruguayas y otras páginas**. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996.

ARLT, Roberto. **En el país del viento: viaje a la Patagonia**. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 1997.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 2007.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 1986.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Tradução Teixeira Coelho.

ASLANOV, Cyril. **A Tradução como Manipulação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

AUBERT, Francis Henrik. **As (in)fidelidades da tradução**. 2a ed. Campinas: Unicamp, 1994. 89 p.

BASSNETT, Susan. **Translations studies**. Nueva York: Methuen & Co., 1980.

BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução**. Editora UFRGS, 2005.

BASNETT, Susan. **Translating for the theatre: The case against performability**. In: *Erudit*. Montreal, vol. 4, n. 1, 1991. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/ttr/1991/v4/n1/037084ar.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2014.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 277-288. Trad. M. E. Galvão Pereira.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. In: HEIDERMAN, Werner. *Clássicos da teoria da tradução*. Volume 1. Alemão-Português. 2a ed. Florianópolis: UFSC, 2010. p. 202-233. Trad. Susana Kampff Lages.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. 2a ed. - Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013. tradução Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini; revisores Luana Ferreira de Freitas, Marie Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Orlando Luiz de Araújo.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução: Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2º edição, 2012.

BLANCO, Alejandro; JACKSON, Luiz Carlos. **Entrevista com Beatriz Sarlo**. Tradução de Renata Mourão e Luiz Carlos Jackson. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v21n2/v21n2a07.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2019.

BORGES, Jorge Luis. **Anatomia do meu Ultra (1921)**. In: SCHWARTZ, Jorge; ACALÁ, May Lorenzo (Orgs). *Vanguardas argentinas: anos 20*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

BORRÉ, Ornar. **Roberto Arlt. Su vida y su obra**. Buenos Aires: Planeta, 2000.

BRITTO, Paulo H. **A Tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CASSONE, Florencia Ferreira de. **Boedo y Florida en las páginas de Los Pensadores**. In: CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana, v. 25-26, ano 2008-2009, p. 59 a 122. Disponível em:

<http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitaes/3709/ferreiradecassonecuyo-25-26.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2019.

CASTAGNINO, Raúl. **El teatro de Roberto Arlt**. Buenos Aires: Nova, 1970.

CÔRREA, Mônica Cristina. **Tradução e referências culturais**. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 1, n. 23, p. 39-52, dez. 2009. ISSN 2175-7968. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/12198>>. Acesso em: 03 dez. 2019. doi:<https://doi.org/10.5007/2175-7968.2009v1n23p39>.

CORPUS DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. <http://corpus.rae.es/cordenet.html>. Acesso em: 08 fev. 2019.

CORPUS DEL ESPAÑOL DEL SIGLO XXI. <http://web.frl.es/CORPES>. Acesso em: 08 fev. 2019.

CORPUS DEL ESPAÑOL. <http://www.corpusdelespanol.org/>. Acesso em: 08 fev. 2019.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. de Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 1987.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. São Paulo: Editora Record, 2007. Tradução de Eliana Aguiar.

FERRA, Natalia. **Arlt y la modernidad**. 2006. Trabajo realizado para el Seminario de Periodismo y Literatura, Esc. de Com. Soc., UNR. Disponível em: <<http://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/6032/Ferra.pdf?sequence=3>>. Acesso em: 02 fev. 2019.

FONTANA, P. **Arlt va al cine**. Buenos Aires: Libreria, 2009.

FOUCAULT, M. **Outros espaços**. In: FOUCAULT, M. *Estética. Literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009 [1967]. p. 411-422.

FRENKEL, Eleonora. **Escrever mal: traduzir mal**. Prefacio. In: *A Vida Porca*. Belo Horizonte: Relicario, 2014. p. 6-19. Tradução de Davidson de Oliveira Diniz.

FRENKEL, Eleonora. **Roberto Arlt & Goya. Crônicas e gravuras à água-forte**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2015.

GELADO, Viviana. **A poética expressionista na narrativa de Roberto Arlt**. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/1712/7891>. Acesso em: 15 mar. 2019.

GRECIA. **Un manifiesto literario**, nº XI, Sevilla, 15 de março de 1919, p. 11.

HUTCHEON, Linda; tradução André Cechinel. **Uma teoria da adaptação**. 2ª ed. - Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JORGE, Janete E. **Roberto Arlt, um escritor torturado?** Estação Literária, v. 12, p. 537-559, 2014.

JUÁREZ, L. S. (2008) **Roberto Arlt en los años treinta** [en línea]. Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.261/te.261.pdf> Roberto Arlt en los años treinta. Acceso em: 18 mar. 2019.

KULIKOWSKI, María Zulma Moriondo. **Roberto Arlt: a experiência radical da escritura**. Em: Revista USP, no 47 (set/out/nov), 2000, p. 105-111. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro.

KULIKOWSKI, María Zulma Moriondo. **Lo grotesco en el teatro de Roberto Arlt**. Dissertação de mestrado. São Paulo, FFLCH, USP, 1991.

LEFEVERE, André. **Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame**. London: Routledge, 1992.

LETOURNEUR, MARINA, **Roberto Arlt y el campo intelectual argentino de los años veinte y treinta**. Diálogos Latinoamericanos [en línea] 2013, (diciembre): [Fecha de consulta: 2 de febrero de 2019] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16229723009>> ISSN 1600-0110. Acceso em: 28 fev. 2019.

LUNFARDO PORTENHO VOL.1: **GÍRIA E ARGENTINISMOS PARA TODOS!**. Lunfardo portenho Vol.1: Gíria e Argentinismos para todos! 2013. Disponível em: <<https://buenosairesparatodos.wordpress.com/2013/04/16/lunfardo-portenho-vol-1-giria-e-argentinismos-para-todos/>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

MARTINS, M. A. P.. **As contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a teoria da tradução**. Cadernos de Letras (UFRJ), v. 27, p. 59-72, 2010.

MASOTA, Oscar. **Sexo y traición en Roberto Arlt**. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1982.

MAVRIDIS, Spyros. **La isla desierta de Roberto Arlt: una contertulia con el teatro de la crueldad de Antonin Artaud en la caverna de Platón**. 2014. Anuario de Estudios Americanos. Disponível em: <<http://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/624/627>>. Acesso em: 29 nov. 2019.

MELLO, Luciana. **Aguafuertes porteñas: cartografía de una ciudad en movimiento**. Disponível em: <<http://papeles.tecnologiaycultura.com.ar/aguafuertes-portenas-cartografia-de-una-ciudad-en-movimiento/>>. Acesso em: 02 fev. 2019.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. São Paulo, Perspectiva, 2010. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich.

MESCHONNIC, Henri.. **Traduzir: escrever ou descrever**. In: ScientiaTraductionis, no 7. Florianópolis: PGET/NUPLITT, 2010b. Tradução de Claudia Borges de Faveri e Marie-Heléné Catherine Torres.

ORTEGA Y GASSET, José; FURLAN, Mauri; GONZALEZ BEZERRA, Mara. **Miseria y esplendor de la traducción / Miséria e esplendor da tradução**. Scientia Traductionis, Florianópolis, nº 13, pp. 5-50, jul. 2013. ISSN 1980-4237. Disponível em: <<http://migre.me/u7Qjb>>. Acesso em: 16 jun. 2016.

PAES, José Paulo. **Tradução: A ponte necessária**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, PATRICE (1987). **Diccionario del Teatro**. Editor: Wilku (v1.0) ePub base v. 2.1.

PAVIS, Patrice **Dicionário de Teatro**. (1947) Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 2007

PELLETTIERI, Osvaldo (Ed.). **Roberto Arlt: Dramaturgia y Teatro Independiente**. Buenos Aires: Galerna/Fundación Roberto Arlt, 2000.

PIGLIA, Ricardo. **Crítica y ficción**. 3a ed. Buenos Aires: Seix Barral, 1986.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997. Tradução de Enrico Corvisieri.

PROSA DE VANGUARDIA: **TRES CAMINOS HACIA EL SÉPTIMO ARTE**. Madrid: Servicio de Publicaciones, Ucm, v. 26, n. 2, 1997. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI9797220431A/23023>>. Acesso em: 02 fev. 2019.

RAMA, Ángel. **La ciudad letrada**. Montevideo: Arca, 1998.

RIBEIRO, Maria Paula Gurgel. **Traduzir Roberto Arlt**. Em: Revista USP, no 47 (set/out/nov), 2000, p. 112-115.

“**Entrevista possível com Arlt**”. Em: Revista USP, no 47 (set/out/nov), 2000, pp. 121-124.

RÓNAI, Paulo. **A Tradução vivida**. Editora EDUCOM, 1976.

RÓNAI, Paulo. **Escola de tradutores**. Editora EDUCOM, 1976.

RONÁI, Paulo. **Escola de tradutores**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/INL, 1987.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença**. 1 ed. São Paulo: UNESP, 2000.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. Tradução de Yan Michalski.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Tradução: André Stahel M. da Silva.

SAÍTTA, Sylvia. **Roberto Arlt en sus biografías**. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/roberto-arlt-en-sus-biografias/html/4857d78d-b666-4518-8d5f-4506011bb9a3_2.html>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SAÍTTA, S.; **Desde la butaca** Apud. Roberto Arlt: dramaturgia y Teatro Independiente, 2000.

SARLO, Beatriz. **Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro**. In: ALTAMIRANO, Carlos;

SARLO, Beatriz. **Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia**. Buenos Aires: Ariel, 1997.

SCHWARTZ, Jorge; ACALÁ, May Lorenzo (Orgs). **Vanguardas argentinas: anos 20**. São Paulo: Iluminuras, 1992.

SCHLEIERMACHER, F. **Sobre os diferentes métodos de tradução**. In: Antologia Bilíngüe – Clássicos da Teoria da Tradução. Volume 1 – Alemão/Português. Tradução de Margarete von Mühlen Poll. Heidermann (org.). Florianópolis: NUT (218p.), 2001.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. **Sobre os diferentes métodos de tradução**. Princípios, Natal, v. 14, n. 21, p. 233-265, jan/jun. 2007. Disponível em: <<http://migre.me/u7QoR>>. Acesso em: 20/02/2019.

SOBRE OS IMPASSES DA MODERNIDADE. Sp, 03 nov. 2012. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,sobre-os-impasses-da-modernidade-imp-955037>>. Acesso em: 02 fev. 2019.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. Tradução de Luiz Sérgio Repa.

TODOROV, Tzvetan. **El origen de los géneros**. In: GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel. Teoría de los géneros literarios. Trad. A. Fernández Ferrer. Madrid: Arco Libros, 1988. Pp. 31-48.

UBERSFELD, Anne. **Semiotica teatral**. Ediciones Cátedra: Espanha, 1989.

VASQUES, Eugénia. **Expressionismo e teatro**. Escola Superior de Teatro e Cinema. 2a edição 50 exemplares. Amadora: Fevereiro 2007. Disponível em:

<https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/412/1/expressionismo_teatro.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2019.

VEIGA, Adriane Viz. **Roberto Arlt em cena: análise e tradução da peça A ilha deserta**. In: SPA- SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ANDAMENTO, 2017, Florianópolis. Percalços nos caminhos da tradução: entrelaçando ideias. Florianópolis: Ufsc/cce/dlle, 2017. p. 11 - 18. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/185170/EBOOK_SPA_X%20-%20VERSA%CC%83O%20FINAL-%20definitiva.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 16 mar. 2019.

VEIGA, Adriane Viz. **Desvendando a tradução de a ilha deserta de Carlito Azevedo**. In: SPA: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ANDAMENTO, 11., 2018, Florianópolis. Cadernos de resumo. Florianópolis: Ufsc/cce/dlle, 2018. p. 45 - 45. Disponível em: <https://docs.wixstatic.com/ugd/3a99f9_d9004e6e24454b64abba4c52ca287d57.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2019.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility: A History of Translation**. London/ New York: Routledge, 1995.

VINAY, J. P.; DARBELNET, J. **Comparative Stylistics of French and English. A Methodology for Translation**. Amsterdam: John Benjamins, 1995. Trad. Juan C. Sager e M.-J. Hamel.

ZURBACH, C. **A tradução teatral: o texto e a cena**. Portugal: Caleidoscópio Edição e Artes Gráficas, S.A., 2007.

7.1. Dicionários e gramáticas

LINGUEE. Disponível em: <http://www.linguee.es/espanol-portugues>. Acesso em: 08 fev. 2019.

DICCIONARIO DIRAE. Disponível em: <http://dirae.es/>. Acesso em: 10 fev. 2019.

DICCIONARIO EL PAÍS. Disponível em: <http://servicios.elpais.com/diccionarios/>. Acesso em: 02 fev. 2019.

DICCIONARIO PANHISPÁNICO DE DUDAS. Disponível em: <http://lema.rae.es/dpd/?key=>. Acesso em: 04 fev. 2019.

DICIONÁRIO MICHAELIS de Português. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: 28 jan. 2019.

DICIONÁRIO PRIBERAM Português. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/>. Acesso em: 20 jan. 2019.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española. Madrid, 2001. Disponível em: <http://www.rae.es/rae.html> (22.a ed.). Acessado em: 20/02/2019.

DICCIONARIO PANHISPÁNICO DE DUDAS. Disponível em: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd>. Acesso em: 07 mar. 2019.

WORD REFERENCE Português-Español. Disponível em: <http://www.wordreference.com/ptes/>. Acesso em: 07 mar. 2019.

WORD REFERENCE Sinónimos Español. Disponível em: <http://www.wordreference.com/sinonimos>. Acesso em: 11 mar. 2019.

HEMEROTECA DIGITAL DE LA BIBLIOTECA NACIONAL, Brasil. Disponível em: www.bndigital.bn.br/hemeroteca-digital. Acesso em: 10 mar. 2019.

TRAPALANDA BIBLIOTECA DIGITAL, Biblioteca Nacional, Argentina. Disponível em: www.trapalanda.bn.gov.ar. Acesso em: 15 jan. 2019.

PREDECEN. **Linea de tempo del teatro argentino**. Disponível em: <https://www.preceden.com/timelines/69859-linea-de-tiempo-del-teatro-argentino> Acesso em: 03 dez 2016.

7.2.Referências audiovisuais:

ARLT en Dos: entrevistas. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2016. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KCwqeoNKSTU&t=1009s>>. Acesso em: 02 fev. 2019.

DOCUMENTAL - **Teatro del Pueblo**. [s.i.]: Emi Argentina, 2013. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3ZkL0BuKnW8>. Acesso em: 04 fev. 2019.

GRUPO de Boedo - Literatura - Educatina. 2013. Son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fklFueT_AJ8>. Acesso em: 02 fev. 2019.

LAISLA Desierta de Roberto Arlt (Radioteatro). Ar: Radioradiola, 2014. Son., P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d3GTNSJ7GmU&t=63s>>. Acesso em: 02 fev. 2019.

NOTA: **La isla desierta de Roberto Arlt** - Teatro Ciego por Grupo Ojucuro. [s.i.]: Facultad de Ciencias Sociales, 2015. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I717cVoZJDM> . Acesso em: 04 fev. 2019.

ROBERTO Arlt - **Laberinto de Artistas** - Parte 1. [s. L.]: Laberinto de Artistas, 2011. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xthuuF8Uk6Y&feature=youtu.be>>. Acesso em: 04 fev. 2019.

ROBERTO Arlt - **Laberinto de Artistas** - Parte 2. [s. L.]: Laberinto de Artistas, 2011. Son., color. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ykm5m3Jf1_o&feature=youtu.be>. Acesso em: 04 fev. 2019.

ROBERTO Arlt - **Laberinto de Artistas** -Parte 3. [s. L.]: Laberinto de Artistas, 2011. P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iqmGFWT3fNc&feature=youtu.be>>. Acesso em: 04 fev. 2019.

7.3.Referências de imagens:

ARTO LUNDO TEATRO. **La isla desierta** adaptación de Malena Tobal. Disponível em: <<https://lachacaritateatro.wordpress.com/2014/12/09/la-isla-desierta-de-roberto-arlt-por-arto-lundo-teatro/>>. Acesso em: 22 fev. 2019.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. Álbum personal. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/roberto_arlt/imagenes_album/>. Acesso em: 22 fev. 2019.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. Portadas. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/roberto_arlt/imagenes_portadas/>. Acesso em: 22 fev. 2019.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. Iconografía. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/roberto_arlt/imagenes_iconografia/>. Acesso em: 22 fev. 2019.

DESDE BOEDO. El Grupo de Boedo: mito fundacional. 2016. Disponível em: <<http://www.periodico-desdeboedo.com.ar/el-grupo-de-boedo-mito-fundacional-2/>>. Acesso em: 22 fev. 2019.

GEORGE GROSZ. **Metropolis**. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Disponível em: <<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/grosz-george/metropolis>>. Acesso em: 22 fev. 2019.

VAN GOGH, Vincent. **Village Street and Steps in Auvers with Figures** 1890. The Saint Louis Art Museum. Disponível em: <http://art-vangogh.com/auvers_11.html>. Acesso em: 22 fev. 2019.

ANEXO A – A ilha deserta, por Carlito Azevedo**Personagens**

O CHEFE

MANUEL

MARIA

FUNCIONÁRIO 1

FUNCIONÁRIO 2

GUARDA-LIVROS

FUNCIONÁRIA 1

FUNCIONÁRIA 2

FUNCIONÁRIA 3

CIPRIANO (MULATO)

DIRETOR

ATO ÚNICO

Escritório retangular, branquíssimo, com janelões ao longo de toda a sala, enquadrando um céu infinito que se desfaz em azul. Nas suas mesas, dispostas em fileiras como recrutas, trabalham, debruçados sobre as máquinas de escrever, os funcionários. No centro e ao fundo fica a mesa do chefe, que se esconde por trás de uns óculos escuros e tem o cabelo cortado à escovinha. São duas horas da tarde, e uma extrema luminosidade pesa sobre estes infelizes simultaneamente encurvados e recortados no espaço pela desolada simetria desta sala de um décimo andar.

O CHEFE: Outro erro, Manuel.

MANUEL: Senhor?

O CHEFE: Você voltou a errar, Manuel.

MANUEL: Sinto muito, senhor.

O CHEFE: Eu também. *(Entregando-lhe a planilha)* Corrija. *(Um minuto de silêncio)*

O CHEFE: Maria.

MARIA: Senhor?

O CHEFE: Você voltou a errar, Maria.

MARIA: *(Aproximando-se da mesa do chefe)* Sinto muito, senhor.

O CHEFE: Eu também vou sentir muito quando tiver de que despedi-los. Corrija.

Novamente, outro minuto de silêncio. Durante este intervalo, passam chaminés de navios e se ouvem os apitos de um rebocador e o apito rouco de um navio. Automaticamente todos os funcionários aprumam suas costas e dirigem seus olhares para a janela.

O CHEFE: *(Irritado.)* Vamos ver se continuam com esses erros!

Pausa.

FUNCIONÁRIO 1: *(Com um apagado grito de angústia)* Oh... não! Não é possível.

Todos se voltam para ele.

O CHEFE: *(Com venenosa suavidade)* O que não é possível, senhor?

MANUEL: Não é possível trabalhar aqui.

O CHEFE: Não é possível trabalhar aqui? E por que motivo não é possível trabalhar aqui? *(Bem devagar)* Há pulgas nas cadeiras? Baratas no tinteiro?

MANUEL: *(Ficando de pé e gritando)* Como não cometer enganos? É possível não cometer enganos aqui? Responda-me. É possível trabalhar aqui sem cometer erros?

O CHEFE: Não me falte com o respeito, Manuel. Sua antiguidade aqui na casa não o autoriza a tanto. Qual o motivo de toda esta alteração?

MANUEL: Não estou alterado, senhor. *(Apontando para a janela)* A culpa de nossos erros aqui dentro é desses malditos navios.

O CHEFE: *(Desconcertado)* Dos navios? *(Pausa)* O que é que há com os navios?

MANUEL: Sim, os navios. Os navios que entram e saem, apitando em nossos ouvidos, metendo-se por nossas retinas adentro, esfregando suas chaminés em nossos narizes. *(Deixa-se cair sobre sua cadeira)* Não aguento mais.

GUARDA-LIVROS: O senhor Manuel tem razão. Quando trabalhávamos no subsolo nós nunca errávamos.

MARIA: Certíssimo; nunca havia acontecido.

FUNCIONÁRIA 1: Já se passaram sete anos.

FUNCIONÁRIO 1: Já se passaram sete anos?

FUNCIONÁRIO 2: Claro que sim.

GUARDA-LIVROS: Eu creio, chefe, que estes navios, indo e vindo, são prejudiciais à contabilidade.

O CHEFE: Acreditam nisto?

MANUEL: Todos pensamos assim. Não é verdade?

MARIA: Eu nunca subi em um navio, mas é isso o que eu penso.

TODOS: Também pensamos assim.

FUNCIONÁRIA 2: Chefe, o senhor já subiu em algum navio?

O CHEFE: E para quê um chefe de escritório vai precisar subir em um navio?

MARIA: Estão percebendo? Ninguém aqui subiu jamais em um navio.

FUNCIONÁRIA 2: Parece mentira que nenhum de nós tenha viajado.

FUNCIONÁRIO 2: E por que você nunca viajou?

FUNCIONÁRIA 2: Estava esperando me casar...

GUARDA-LIVROS: Quanto a mim, nunca me faltou vontade.

FUNCIONÁRIO 2: Nem a mim. Viajar é desfrutar.

FUNCIONÁRIA 3: Vivemos entre estas quatro paredes como num calabouço.

MANUEL: Como não nos vamos enganar? Ficamos aqui neste soma que soma, e pela janela ficam só passando esses barcos que vão para outras terras. *(Pausa)* Para outras terras que nunca vemos. E que quando éramos jovens pensamos visitar.

O CHEFE: *(Irritado.)* Chega! Chega de conversa! Ao trabalho!

MANUEL: Eu não posso trabalhar.

O CHEFE: Não pode? E por que é que não pode, senhor Manuel?

MANUEL: Não. Não posso. O porto me dá melancolia.

O CHEFE: Melancolia? *(Sardônico)* De modo que lhe dá melancolia. *(Contendo seu furor)* Ao trabalho! Ao trabalho!

MANUEL: Não posso.

O CHEFE: Veremos o que diz o diretor-geral. *(Sai violentamente)*

MANUEL: Quarenta anos de escritório. A juventude perdida.

MARIA: Quarenta anos! E agora?...

MANUEL: E alguém pode me dizer: para quê?

FUNCIÓNÁRIA 3: Agora vão demiti-lo...

MANUEL: Que importa? Quarenta anos de Deve e Haver. De Caixa e Livro Caixa. De Lucros e Perdas.

FUNCIÓNÁRIA 2: Deseja uma aspirina, senhor Manuel?

MANUEL: Muito obrigado, senhorita. Isto não se ajeita com aspirina. Quando eu era jovem, pensava que não poderia suportar essa vida. Que as aventuras me convocavam... os bosques. Eu adoraria ter sido guarda-florestal. Ou faroleiro...

GUARDA-LIVROS: E pensar que a gente se acostuma a tudo.

MANUEL: Até a isto...

GUARDA-LIVROS: E no entanto, é preciso reconhecer que estávamos melhor lá embaixo. O problema é que no subsolo é preciso trabalhar com luz elétrica.

MARIA: E com que mais iríamos trabalhar senão com ela?

FUNCIÓNÁRIO 1: Ali estávamos bem sossegados, como no fundo de uma tumba.

GUARDA-LIVROS: Certo, bem parecia uma tumba. Eu muitas vezes me dizia: "Se se apagasse o sol, aqui nem ficaríamos sabendo"...

MANUEL: E de repente, sem mais nem menos, nos tiram do porão e nos metem aqui. Em plena luz. Para que precisamos de tanta luz? Alguém pode nos dizer para que precisaríamos de tanta luz?

GUARDA-LIVROS: Para ser sincero, eu não sei...

FUNCIONÁRIA 2: O chefe tem que usar lentes escuras...

FUNCIONÁRIO 2: Eu perdi a vista lá embaixo...

FUNCIONÁRIO 1: Sim, mas estávamos mais tranquilos ali, como no fundo do mar.

GUARDA-LIVROS: Dali veio o meu reumatismo.

Entra o auxiliar Cipriano, com um uniforme cor de canela e um copo de água gelada. É mulato, simples e complicado, belo e brutal, e sua voz é, às vezes, persuasiva.

MULATO: E o chefe?

FUNCIONÁRIA 2: Não está. Não está vendo que não está?

FUNCIONÁRIA 3: Foi lá na Direção...

MULATO: *(Olhando pela janela)* O “Astória” chegou hoje! Eu trabalhei nele em Montevideú.

FUNCIONÁRIA 2: *(Aproximando-se da janela)* Que chaminés enormes ele tem!

MULATO: Transporta quarenta e três mil toneladas...

FUNCIONÁRIO 1: Os passageiros estão desembarcando...

MANUEL: E nós desejaríamos embarcar.

MULATO: E pensar que já embarquei em quase todos os navios que dão a volta pelos portos do mundo.

FUNCIONÁRIO 2: Os jornais falaram muito...

MULATO: Sei quantos pés de comprimento. Sei os estaleiros onde foram construídos. O dia em que os lançaram. Eu, no mínimo, merecia ser engenheiro naval.

FUNCIONÁRIO 2: Você, engenheiro naval... Não me faça rir.

MULATO: Ou capitão de fragata. Fui grumete, lava-pratos, cozinheiro de barcos a vela, maquinista de bergantins, timoneiro de juncos, contramestre de transatlânticos.

FUNCIONÁRIO 2: Por onde você viajou? Nos ônibus de Tigre ou de Constitución?

MULATO: *(Sem olhar para quem o interrompe)* Desde os sete anos dou voltas ao mundo, e juro que nunca na vida me vi entre uma ralé tão insignificante como esta com que tenho que tratar às vezes...

MARIA: *(Para a Funcionária 1)* Para bom entendedor...

MULATO: Conheço o mar das Índias. O Caribe, o Báltico... até o oceano Ártico eu conheço. As focas, recostadas sobre as placas de gelo, nos olham como mulheres entediadas, sem nem se moverem...

FUNCIONÁRIO 2: Nossa, deve fazer um frio bárbaro por lá!

FUNCIONÁRIA 2: Conte mais, Cipriano, conte mais. Não ligue para eles.

MULATO: *(Sem se voltar)* Perdida estaria a lua se tivesse que se preocupar com os cães que uivam para ela. Percorri o Ganges em um junco. Tinham que ver os crocodilos que nos perseguiam...

MARIA: Não exagere, Cipriano.

MULATO: Eu juro, senhorita.

FUNCIONÁRIO 2: Não resta dúvida de que este nunca passou de San Fernando,

MULATO: *(Violento)* A mim ninguém chama de mentiroso, sabia? *(Transtornado, arranca a jaqueta, e depois a camisa, que revela uma camiseta vermelha, que logo é arrancada também)*

FUNCIONÁRIA 1: O que está fazendo, Cipriano?

FUNCIONÁRIA 2: Enlouqueceu?

FUNCIONÁRIA 3: Cuidado, o chefe pode voltar a qualquer momento.

MULATO: Vejam, vejam estas tatuagens. Digam se estas tatuagens podem ter sido feitas entre a linha do Tigre ou Constitución. Vejam...

FUNCINÁRIA 2: Uma mulher quase nua!

MULATO: Esta tatuagem me fizeram em Madagascar, com uma espinha de tubarão.

FUNCIONÁRIO 2: Que péssima espinha!

MULATO: Vejam esta rosa que tenho sobre o umbigo. Observe que delicadeza de pétalas. Um trabalho de indígenas australianos.

FUNCIONÁRIO 2: Não será uma espécie de decalque?

FUNCIONÁRIA 2: Que decalque coisa nenhuma! Esta é uma tatuagem de verdade.

MULATO: Posso assegurar-lhe, senhorita, que se me visse sem as calças iria se assombrar...

TODOS: Oh... ah...

MULATO: *(Enfático)* Sem calças sou extraordinário.

FUNCIONÁRIA 1: Não está pensando acaso em tirá-las, suponho.

MULATO: E por que não?

FUNCIONÁRIA 3: Não, não as tire.

MULATO: Não vou ficar nu por causa disso. E verão que tatuagens tenho lavradas em minhas pernas.

FUNCIONÁRIA 1: O caso é que se entrar alguém...

FUNCIONÁRIA 3: Fechando a porta. *(Vai até a porta)*

MULATO: *(Tirando as calças e ficando com um calçãozinho curto, vermelho com pintas brancas)* Olhem para estes desenhos. São do mais puro estilo da Malásia. Que lhes parece este grupo de macacos descascando bananas? *(Murmúrios de*

“oh... ah...” O mínimo que eu merecia era ser capitão de uma ilha. *(Pega um pedaço de papel madeira e, rasgando-o em tiras, coloca-as ao redor da cintura)*
Assim andam vestidos os selvagens das ilhas.

FUNCIONÁRIA 1: As mulheres também podem ser tatuadas?

MULATO: Claro. E que tatuagens! Ressuscitariam um morto.

FUNCIONÁRIA 2: Dói muito fazer uma tatuagem?

MULATO: Não muito... A primeira providência do bruxo tatuador é colocá-lo sob uma árvore...

FUNCIONÁRIA 2: Ui, que medo.

MULATO: Medo nenhum. O bruxo acaricia a pele até adormecê-la. E a gente acaba não sentindo nada.

FUNCIONÁRIA 1: Claro...

MULATO: Sempre sob as árvores há homens e mulheres fazendo-se tatuar; E a gente acaba sem saber se se trata de um homem, um tigre, uma nuvem ou um dragão.

TODOS: Oh, quem diria! Parece mentira!

MULATO: *(Fabricando uma coroa de papel e coroando-se)* Os bruxos usam uma coroa assim e ninguém os perturba.

FUNCIONÁRIA 1: Notável.

FUNCIONÁRIA 2: As coisas que a gente aprende quando viaja...

MULATO: Lá não há juizes, nem cobradores de impostos, nem divórcios, nem guardas. Cada homem toma a mulher que lhe agrada e cada mulher o homem que lhe agrada. Todos andam nus entre as flores, com colares de rosas pendurados no pescoço e os tornozelos adornados de flores. E se alimentam de saladas de magnólias e sopas de violetas.

TODOS: Eh, eh...

FUNCIONÁRIA 2: Eh, Cipriano, aqui ninguém nasceu ontem!

MULATO: Juro que se alimentam de saladas de magnólias.

TODOS: Não.

MULATO: Sim.

FUNCIONÁRIO 2: Muito... muito...

MULATO: Digo que sim. E além de tudo as árvores estão sempre carregadas de todas as espécies de frutas.

MANUEL: Não serão como as que compramos aqui, na feira.

MULATO: Não. Pendem livremente dos galhos e quem quer, come, e quem não quer, não come... e à noite, entre as grandes árvores, se acendem fogueiras e ocorre o que é natural que ocorra entre homens e mulheres.

FUNCIONÁRIA 1: Que países! Que países!

MULATO: E digo que é muito saudável viver assim livremente. No dia seguinte trabalha-se com mais ânimo nos arrozais e se alguém tem sede (*toma o copo de água e bebe*), parte um coco e bebe sua deliciosa água fresca.

MANUEL: (*Atirando com violência um livro no chão*) Basta!

MULATO: Basta de quê?

MANUEL: Basta disso. Acabou-se. Vou-me embora.

FUNCIONÁRIA 2: E para onde vai, senhor Manuel?

MANUEL: Correr o mundo. Viver a vida. Chega de escritório. Chega de baias. Chega de números. Chega de relógio. Chega de aguentar este outro canalha. (*Apointa para a mesa do chefe*)

Pausa. Perplexidade.

FUNCIONÁRIO 1: Quem seria o outro?

TODOS: Quem?

MANUEL: (*Perplexo*) O outro... o outro... o outro... sou eu.

FUNCIONÁRIA 3: Você, senhor Manuel?

MANUEL: Sim, eu; que há vinte anos levo todas as fofocas ao chefe. Muito tempo amarguei este segredo. Mas trabalhávamos no subsolo. E no subsolo as coisas não se sentem.

TODOS: Oh!...

FUNCIONÁRIO 1: Que tem a ver o subsolo?

MANUEL: Não sei. A vida não se sente. Somos como solitárias num intestino de cimento. Passam os dias e não se sabe quando é de dia, quando é de noite. Mistério. (*Desesperado*) Mas um dia nos trazem a este décimo andar. E o céu, as nuvens, as chaminés dos transatlânticos nos entram pelos olhos adentro. Mas então... existia o céu? Mas então... existiam os navios? As nuvens existiam? E por que é que não viajei? Por medo. Por covardia. Olhem para mim, Velho. Cheio de achaques. Para que servem meus quarenta anos de contabilidade e fofocas?

MULATO: (*Enfático*) Vejam quão nobre é seu coração. Vejam quão responsáveis são suas palavras. Vejam quão inocentes são suas intenções. Envergonhem-se, amanuenses. Chorem lágrimas de tinta. Todos vocês apodrecerão como ratos asquerosos entre estes malditos livros. Um dia irão se encontrar com o sacerdote que virá ministrar-lhes a extrema-unção. E enquanto estiverem untando seus pés com azeite, vocês dirão: "Que fiz de minha vida? Consagrei-a à escrituração de livros". Suas bestas.

MANUEL: Quero viver os poucos anos que ainda me restam de vida em uma ilha deserta. Quero ter uma cabana à sombra de uma palmeira. Não pensar em horários.

FUNCIONÁRIO 1: Iremos juntos, senhor Manuel.

MARIA: Eu iria, mas para realizar este desejo teria que cobrar os meses de salário que me faculta a lei 11.729.

FUNCIONÁRIO 2: Para que nos amparasse a lei 11.729, teriam que nos despedir.

MULATO: Aproveitem agora enquanto ainda são jovens. Pensem que quando estiverem untando os seus pés com azeite já não poderão fazer nada.

MARIA: O problema é que terei que abandonar meu namorado.

FUNCIONÁRIO 2: Por que não o conserva em um pote de picles?

FUNCIONÁRIA 2: Cale-se, odioso.

MULATO: Senhores, procedamos corretamente. Quando o senhor Manuel declarou que ele era um fofoqueiro, uma nova aurora pareceu cingir-se sobre a humanidade. Todos o olhamos e nos dissemos: eis um homem honesto; eis aqui um homem probo; eis aqui a própria estátua da virtude cívica e cidadã. *(Grave)* Senhor Manuel. Você deixou de ser o senhor Manuel. Agora converteu-se em Simbad, o Marujo.

FUNCIONÁRIA 3: Que lindo!

MANUEL: Agora o que preciso é procurar uma ilha deserta.

GUARDA-LIVROS: Ainda existem ilhas desertas?

MULATO: Sim. E como. Ilhas enormes. E com árvores de pão. E com bananeiras. E com pássaros coloridos. E com o sol da manhã à noite.

FUNCIONÁRIO 2: E nós?...

MULATO: Como assim?

FUNCIONÁRIA 2: Claro, vão nos deixar aqui?

MULATO: Venham também.

TODOS: Isso... vamos todos.

MULATO: Ah... nem sei o que lhes dizer das praias de coral.

FUNCIONÁRIA 1: Conte-nos, Cipriano, conte-nos.

MULATO: E os córregos que cantam entre as pedras. E também há negros. Negros que à noite batem seus tambores. Assim.

O Mulato toma a tampa da máquina de escrever e começa a bater um ritmo ancestral, ao mesmo tempo em que oscila simiesco sobre si mesmo. Sugestionados pela batida, todos vão entrando na dança.

MULATO: *(Enquanto bate o tambor)* E também há belíssimas mulheres nuas. Nuas dos pés à cabeça. Com colares de flores. Que se alimentam de saladas de magnólias. E belos homens nus. Que dançam sob as árvores, como dançamos nós aqui agora...

A folha da bananeira
De verde virou madura
Quem vive com juventude
É que tem vida segura

A dança se generaliza à medida em que o Mulato vai falando, e os velhos, os empregados e as empregadas giram ao redor da mesa, onde como um demônio gesticula, toca o tambor e fala o condenado negro.

MULATO: E dançam, dançam, sob as árvores carregadas de frutas. De perfumes...

Histericamente todos os homens vão tirando seus paletôs, camisas, gravatas; as mulheres levantam as saias e tiram os sapatos. O Mulato bate freneticamente a tampa da máquina de escrever. E cantam em ritmo de rumba.

MULATO: A folha da bananeira...

O CHEFE: *(Entrando bruscamente com o Diretor, com voz de trovão)* O que se passa aqui?

MARIA: *(Depois de hesitar um pouco)* Senhor... esta janela maldita e o porto... E os navios... esses malditos navios.

FUNCIONÁRIA 2: E este negro.

DIRETOR: Ah... compreendo... compreendo. *(Para o chefe)* Despeça toda essa gente. Mande colocar vidros opacos na janela.

PANO

ANEXO B – CERTIDÃO DE BATISMO

Roberto Emilio
Cofredo
Arlt

LIBRO DE BAUTISMOS
DE LA
PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE BALVANERA
No. 299 AÑO DE 1903

En *San de Febrero* del año del Señor de mil novecientos *veinte y tres* el *P. Don*
Juan Nepomuceno Conde infrascripto Cura de
esta Parroquia de **Nuestra Señora de Balvanera** bautizó
solemnemente, puso óleo y crisma a *Roberto Emilio*
Cofredo que nació *veintiseis de Abril*
del año *mil novecientos* hijo *legítimo*
de D. *Carlos Arlt* natural de
Polonia de *veinte y nueve*
años de edad y de Doña *Catalina Potos*
natural de *Martín* de
veinte y tres años de edad domiciliados en
la calle *Lasalle n.º 2278*
siendo sus padrinos D. *Esteban Potos*
de *cincuenta y cuatro* años de edad
natural de *Italia* domiciliado en
la calle *Guadalupe n.º 678*
y Doña _____
de _____ años de edad
natural de _____ domiciliada en
la calle _____
a quienes advirtió el parentesco espiritual con el ahijado y con sus
padres, y la obligación de enseñarle la doctrina cristiana, y por
señal de verdad la firmaron.

EL CURA DE LA PARROQUIA
Angel Arce

MADRINA
Esteban Potos
PADRINO

ANEXO C - Revista Don Goyo

20

*Don Goyo***Autobiografías**

ME llamo Roberto Godofredo Cristopersen Arlt, y he nacido en la noche del 26 de abril de 1900, bajo la conjunción de los planetas Mercurio y Saturno. Esto de haber nacido bajo dicha conjunción es una tremenda suerte, según me dice mi astrólogo, porque ganaré mucho dinero. Mas yo creo que mi astrólogo es un solemne badulaque, dado que hasta la fecha no tan sólo no he ganado nada, sino que me he perdido la bonita suma de diez mil pesos.

Además, por la influencia de Saturno — aquí habla mi astrólogo — tengo que ser melancólico y huraño, y no sé cómo hacer para estar de acuerdo con dicho señor y mi planeta, ya que colaboro en una revista que es humorística y no melancólica.

Ahora bien: Como el señor Director de DON GOYO me ha asegurado que hasta de Kublastrán y la Nigricia recibe cartas pidiéndole detalles de mi maravillosa existencia, no tengo inconveniente en complacer a tantas lectoras lejanas.

He sido un "enfant terrible".

A los nueve años me habían expulsado de tres escuelas, y ya tenía en mi haber estupendas aventuras que no ocultaré. Estas cuatro aventuras pintan mi personalidad política, criminal, donjuanesca y poética de los nueve años, de los preciosos nueve años que ya no volverán.

YO Y FERRER

AUNQUE parezca mentira, ya tenía un concepto profundo de lo que era política internacional y derecho privado y social.

En esa época fué cuando en Montjuich (España) fusilaron a Ferrer, el fundador de la Escuela Moderna. Este hecho, comentado por mis padres, me indignó de tal forma que, fabricando con papel de barrilete una bandera española, resolví vengarlo a Ferrer. Al efecto, colocándole un asta a la bandera, seguido de todos los vagos del barrio, me coloqué frente al almacén de un asturiano



DE
ROBERTO ARLT
AUTOR DE

"EL JUGUETE RABIOSO"

bruto, y en medio de la gritería de los muchachos incendié el símbolo español. Luego, de una pedrada, le rompí al comerciante un vidrio del escaparate, y huí contento, seguro de que Ferrer, desde el cielo, aplaudía mi desagravio.

JEFE DE LA MANO NEGRA

EN aquellos días se hablaba mucho de los procedimientos de la Mano Negra para extorsionar a los que amenazaba. El asunto me interesó de tal forma que resolví hacer la prueba, y escogiendo como víctima a una señora vecina que sufría terribles ataques de epilepsia, le escribí una carta en la cual la informaba que si no ponía mil pesos en un árbol de su jardín, una noche de esas la degollaría. Al final de la escuela había impreso con betún una descomunal mano negra, y eso ya no parecía carta, sino el mensaje de un carbonero con oficial residencia en el infierno.

Cuando la pobre señora leyó el brulote, fué tal el susto que recibió, que le sobrevino un ataque del que casi se muere. Su esposo, que averiguó que yo era el autor del desaguisado, me hizo dar por mi padre una formidable paliza, y desde aquel día las comadres del barrio murmuraron que yo mori-

Humorísticas

ría en la cárcel porque tenía madera de futuro ladrón.

MI PRIMER AMOR

ERA pecosa y bizca, pero yo la creía más hermosa que la luna; y por eso le escribí esta carta:

"Señorita: Escapémonos al mar. Vestido de terciopelo negro la voy a llevar a mi barco pirata. Juro por el cadáver de mi padre ahorcado que la amo. Suyo hasta la muerte: *Roberto Godofredo*, caballero de Ventimiglia, señor de Rocabrana, capitán del ballenero "El Taciturno".

Todos estos nombres los había tomado de una novela de Salgari. Pues, ¿creerán ustedes?, la madre de esta pelandusquita, habiendo secuestrado la carta, casi me hace procesar por corruptor de menores.

MI PERSONALIDAD LITERARIA

YO soy el primer escritor argentino que a los ocho años de edad ha vendido los cuentos que escribí.

En aquella época visitaba la librería de los hermanos Pelelerano. Allí conocí, entre otros, a don Joaquín Costa, distinguido vecino de Flores. El señor Costa, que conocía mis aficiones estrambóticas, me dijo cierto día:

— Si traes un cuento te lo pago. Al siguiente domingo fuí a verlo a don Joaquín, ¡y con un cuento!

Recuerdo que en una parte de dicho esperpento, un protagonista, el alcalde de Berlín, le decía a un ladrón que, escondido debajo de un ropero, no podía moverse:

— ¡Infame, levanta los brazos al aire o te fusilo!

A don Joaquín lo impresionó de tal forma mi cuento que, emocionado, me lo arrebató de las manos, y prometiéndome leerlo después me regaló cinco pesos.

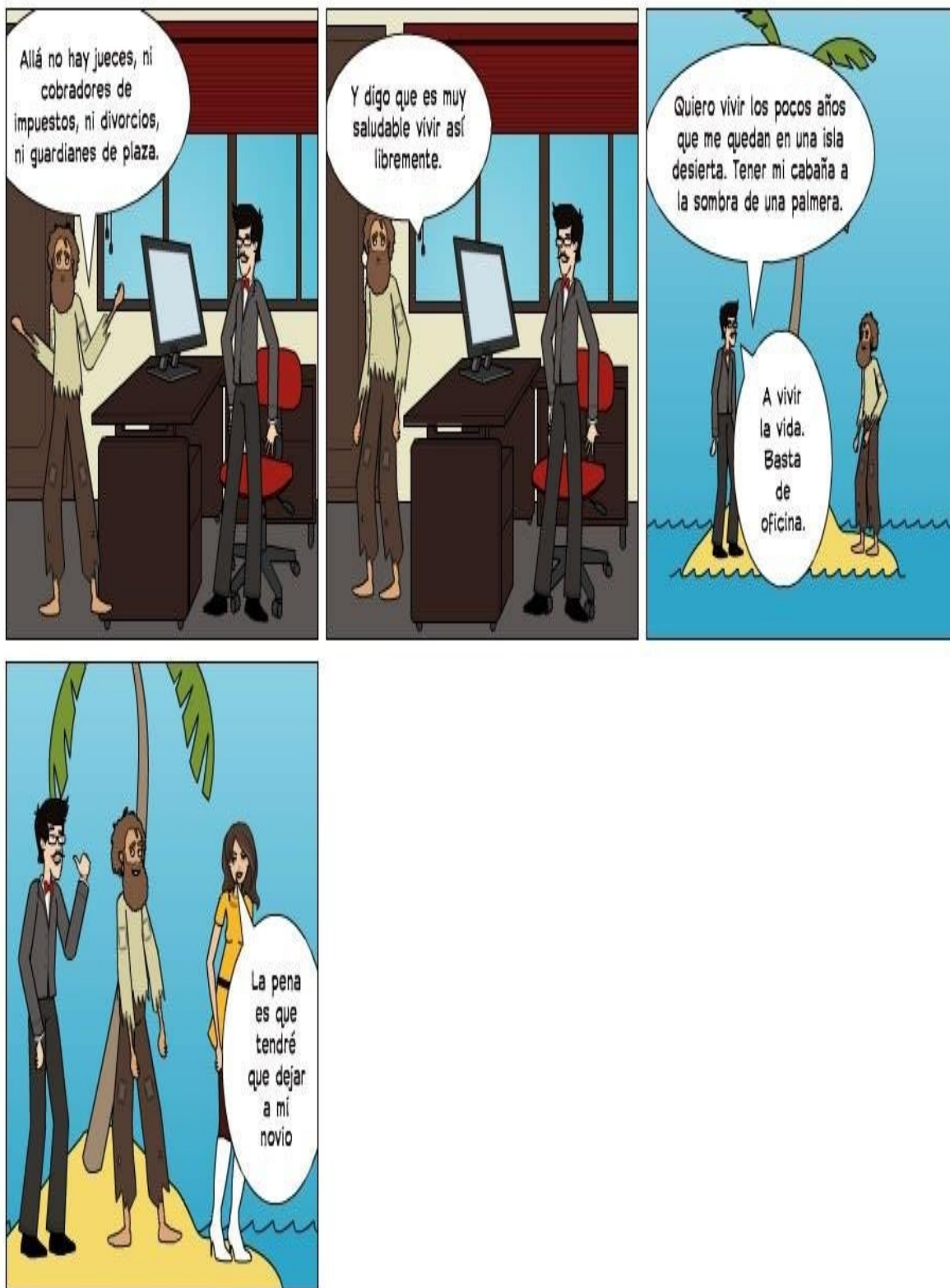
Y ése fué el primer dinero que gané con la literatura.

SENOR Director de DON GOYO. Lo que he hecho después de los diez años de edad ocuparía, sin exagerar, diez volúmenes. Y mejor es terminar aquí.

ANEXO D – Tirinha *La isla desierta*

La Isla Desierta

por laso210



ANEXO E – Manifiesto Ultra

CIBOLA

11

Un manifiesto literario



He aquí el manifiesto donde la más entusiasta representación de la juventud literaria madrileña, hace constar su fé en el nuevo arte, iniciado en España por el maestro Rafael Cansinos-Asséns, y que, bajo el nombre conquistador de «Ultra», viene a ser como una aurora en medio de la decadencia novecentista.

Ni que decir tiene que, como todo lo que es rebelde y es moderno, cuenta con nuestras más sinceras simpatías.

ULTRA.

Los que suscriben, jóvenes que comienzan a realizar su obra, y que por eso creen tener un valor pleno de afirmación, de acuerdo con la orientación señalada por Cansinos-Asséns en la entrevista que en diciembre último celebró con el X. Bóveda en *El Parlamentario*, necesitan declarar su voluntad de un arte nuevo que supla la última evolución literaria: el novecentismo.

Respetando la obra realizada por las grandes figuras de este movimiento, se sienten con anhelos de rebasar la meta alcanzada por estos primogénitos, y pro-

claman la necesidad de un *ultraísmo*, para el que invocan la colaboración de toda la juventud literaria española.

Para esta obra de renovación literaria reclaman, además, la atención de la Prensa y de las revistas de arte.

Nuestra literatura debe renovarse, debe lograr su *ultra*, como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político.

Nuestro lema será *ultra*, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde, estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán. Por el momento creemos suficiente lanzar este grito de renovación y anunciar la publicación de una revista que llevará este título de *Ultra*, y en la que solo lo nuevo hallará acogida.

Jóvenes, rompamos por una vez nuestro retraimiento y afirmemos nuestra voluntad de superar a los precursores.—*Xavier Bóveda*.—*César A. Comet*.—*Fernando Iglesias*.—*Guillermo de Torre*.—*Pedro Iglesias Caballero*.—*Pedro Garfias*.—*J. Rivas Penedas*.—*J. de Arca*.

Ensayo de moderna lírica

Bajo la lluvia
ábrese la tierra en pequeños hoyos
con un rápido temblor
de batir de párpados.

En las almas
un ave de alas rocas
entona un trinado *dies irae*
armonioso.

Ha huido la Primavera.
Los árboles tienen grises capotes de nieblas
como los centinelas

Ha huido la Primavera,
pero el sol luce en la estrella azul
que se enciende entre los labios del Poeta.

Luis Mosquera