

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO
CURSO DE LETRAS**

FABRÍCIA FIALHO REGINATO

**A TRADUÇÃO DE PERSONAGENS:
Uma Análise com Base na Tradução do Conto “La Intrusa”, de Jorge Luis
Borges, para os Idiomas Inglês e Português**

**São Leopoldo
2020**

FABRÍCIA FIALHO REGINATO

A TRADUÇÃO DE PERSONAGENS:

Uma Análise com Base na Tradução do Conto “La Intrusa”, de Jorge Luis Borges, para os Idiomas Inglês e Português

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras – Habilitação Português/Inglês, pelo Curso de Letras da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS

Orientadora: Prof.^a Dra. Márcia Lopes Duarte

São Leopoldo

2020

Àqueles que estiveram comigo durante toda esta caminhada. Neste percurso, certamente enfrentei os maiores desafios, mas também encontrei as maiores satisfações. E tudo isso só foi possível porque estávamos juntos.

AGRADECIMENTOS

É preciso sempre saber reconhecer que sozinhos pouco somos. Em tempos tão difíceis também para a educação, assumir o papel de professor exige coragem, determinação e, também, incentivo. E saber agradecer àqueles que estiveram conosco é fundamental. Então, seguem meus sinceros agradecimentos àqueles que permitiram que eu *ressonhasse* meus sonhos e reencontrasse a rota.

Primeiro, aos meus. Família, muito obrigada! Não havia como ser diferente e não começar este momento por vocês! Neste processo longo e intenso de recomeço e de reencontro comigo que foi esta graduação, vocês, novamente e como sempre, foram esteio. Nenhuma das transformações e das conquistas seriam possíveis se vocês não estivessem comigo, acolhendo-me, incentivando e acompanhando. Em especial, aos meus pais. A volta para o ninho foi necessária e indispensável para que chegássemos juntos a este momento.

Aos meus amigos, que souberam entender os momentos em que me ausentei de sua companhia, #tamujunto. Ausentei-me tranquila, sabendo que vocês estariam aí quando tudo isso terminasse, porque o que nos une é mais forte que alguns meses de distanciamento. Sabia que nos momentos de angústia, os teria para dividi-la. E sabia que nos seus momentos de angústia, vocês me procurariam para dividi-la. Nós sabíamos que ao término, comemoraríamos juntos.

Aos meus professores, ainda não sei se a Língua Portuguesa tem palavras suficientes para expressar minha gratidão e, acima de tudo, minha admiração e meu respeito. A docência é mágica por si só, mas vocês acrescentam ainda mais magia a esta poção da transformação para a qual só quem é professor tem a receita. Senti-los sempre prontos a nos transformar faz com que queiramos transformar o mundo. Seu amor pela profissão é contagioso e, para isso, espero que nunca encontrem uma vacina. Se demorei para decidir que queria seguir esse caminho, foi por não me sentir apta a ser uma de vocês, tamanha a sua importância. Tive, durante toda a minha formação escolar, nos diferentes níveis, professores incríveis. Porém, é preciso ressaltar que os professores do curso de Letras desta universidade são pessoas com um dom maior. Além de incríveis educadores, são extremamente inspiradores.

Entre todos os meus professores, uma em especial merece destaque: minha orientadora, Profa. Dra. Márcia Lopes Duarte. Li nos teus olhos o amor pela literatura nos primeiros dias deste meu retorno ao mundo universitário. Este mesmo amor ainda vejo hoje, em cada um dos nossos encontros de orientação. Muito obrigada por aceitar me acompanhar neste desafio e por tê-lo feito com muito empenho neste ano tão particular para todos nós, mas especialmente para ti. Saber que estavas ali certamente me deu o alento necessário para finalizar esta jornada.

Aos meus colegas de curso, que lindo foi encontrá-los! Conheci pessoas lindas, cheias de vontade e de esperanças, que compartilham comigo os mesmos sonhos e angústias. Estar com vocês renova-me, faz-me acreditar que ser educador é o melhor caminho para aquilo que pretendemos e desejamos: um mundo mais humano.

Aos meus alunos, muito, muito, muito, muito obrigada! Cada um que confiou em mim e que esteve comigo me deu mais certeza de que ensinar é, sem qualquer sombra de dúvidas, a mais gratificante das profissões. Vê-los atingir seus objetivos alimentou minha esperança de que o mundo pode ser – e será! – um lugar melhor.

Às escolas que me permitiram exercer minha nova profissão e aos diretores e coordenadores que acreditaram em meu potencial, muito obrigada. Vocês cederam o espaço necessário para que eu me encontrasse como professora e tivesse certeza da assertividade da minha escolha.

À instituição que mais uma vez me recebeu, UNISINOS, sou grata. Minhas passagens por aqui foram decisivas na formação do meu caráter. Saio mais humana e mais pronta para os desafios profissionais, que sei que serão muitos. Levarei sempre essa instituição comigo.

O mundo aí é fora está cheio de dificuldades, mas, graças a todos vocês, sei que estou pronta para enfrentá-las.

“Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página”. (BORGES, 1960, p. 20).

RESUMO

Os estudos da tradução são ainda jovens enquanto ciência, mas antigos enquanto tema de debate. E sendo a tradução tarefa de complexidade sem fim, uma vez que está envolvida por sujeitos em si complexos e produtores de significados, é importante que haja cada vez mais estudos neste campo. Com o intuito de pensar a tradução e, mais especificamente, a tradução de personagens, este estudo dedicou-se a olhar a personagem Juliana Burgos, do conto *La Intrusa* de Jorge Luis Borges, publicado no livro *El Informe de Brodie*. O conto, originalmente escrito em espanhol, relata o conflito vivido pelos irmãos Nilsen ao apaixonarem-se pela mesma mulher. Através de uma análise gramático-lexical, o objetivo foi pensar e analisar os caminhos seguidos na construção de Juliana a partir das escolhas feitas pelos tradutores nas versões em português e inglês. Para tal, foram selecionados os textos produzidos pelo escritor, crítico literário e tradutor brasileiro Davi Arrigucci Junior, publicado pela editora Companhia das Letras, assim como a versão traduzida pelo norte-americano Norman Thomas de Giovanni, feita em colaboração com Jorge Luis Borges, publicada pela *Penguin Books*. O texto que se tomou como original está na obra publicada pela editora *Contemporânea*. Para dar conta de tal demanda, este trabalho debateu a construção da literatura como ciência e a importância dos personagens na elaboração e evolução da trama, além de historicizar e discorrer sobre a construção de uma teoria da tradução e sua importância na popularização da literatura mundial. Abordou-se fortemente a dualidade entre liberdade X literalidade, forma X conteúdo, relações dicotômicas que permeiam os estudos da tradução. Também foram tratados os estudos mais recentes, que consideram a importância do leitor/tradutor na construção de sentido da obra, inserindo conceitos de subjetividade aos processos tradutórios. Além disso, parte deste escrito dedicou-se a compreender e a estabelecer a importância do escritor argentino Jorge Luis Borges em duas de suas diversas atuações: contextualizou-se Borges como autor, dando-lhe o devido destaque na literatura latino-americana e mundial, assim como foi dada a devida atenção ao seu papel de tradutor, já que sua atuação neste sentido não pode ser menosprezada, uma vez que ele tem uma importância fundamental para a construção das teorias contemporâneas de tradução. Para dar conta da análise tradutória a que este estudo se propôs, foram utilizados os conceitos apresentados pela *Diccionario de La Lengua Española* da *Real Academia Española*, pela *Gramática y Práctica de Español para*

Brasileiros da Editora Santillana, pelos dicionários *Merriam-Webster Dictionary*, norte americano, e *Cambridge Dictionaries Online*, inglês, pela gramática *English Grammar in Use*, pelo dicionário *Aulete Digital* e pela *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Após leitura comparativa e observações das escolhas tradutórias envolvendo o espaço-tempo da obra e, principalmente, a personagem Juliana Burgos, pôde-se identificar que há, em cada versão, a construção de diferentes Julianas Burgos, que possuem diferentes traços de personalidade e manifestação do desejo, mas que mantêm em si a mesma essência, permitindo que o leitor identifique a Juliana construída por Borges na versão dita original.

Palavras-chave: Literatura. Tradução. Tradução Literária. Personagem. Jorge Luis Borges.

ABSTRACT

Translation studies are still new as a science, but old as a topic of debate. And also, since translation is a task of endless complexity, that involves meaning-producing subjects, it is important that more studies in the area are developed. In order to think about translation and, more specifically, translation of characters, this study was dedicated to look at the character Juliana Burgos, from the short story *La Intrusa* by Jorge Luis Borges, published in the book *El Informe de Brodie*. The short story, originally written in Spanish, describes the conflict experienced by the Nilsen brothers when they fell in love with the same woman. Through a grammar-lexical analysis, the objective was to think and analyze Juliana's construction based on the choices made by the translators in the Portuguese and English versions. To reach this goal, the versions produced by the Brazilian writer, literary critic and translator Davi Arrigucci Junior, published by *Companhia das Letras*, were chosen, as well as the version translated by the North American Norman Thomas de Giovanni, made in collaboration with Jorge Luis Borges, published by *Penguin Books*. The text that was taken as original is this paper was the one published by *Contemporánea*. To achieve the objectives, this work debated the construction of literature as a science and the importance of characters in the elaboration and evolution of the plot, as well discussed and historicized the construction of a theory of translation and its importance in the popularization of literature. The duality between *freedom X literality, form X content*, dichotomous relations that permeate the studies of translation was strongly approached. The most recent studies were also considered, which recognize the importance of the reader/translator in the construction of the work's meaning, inserting concepts of subjectivity to the translation processes. In addition, part of this writing was dedicated to understand and establish the importance of the Argentine writer Jorge Luis Borges in two of his diverse actuations: Borges was contextualized as an author, giving him due importance prominence in Latin American and world literature, besides of giving attention to his role as translator, since his actuation in this area cannot be underestimated, once he has a fundamental importance for the construction of contemporary theories of translation. For the translation analysis proposed by this study, were used the concepts presented by *Diccionario de la Lengua Española* of the *Real Academia Española*, by *Gramática y Práctica de Español para Brasileños* from *Santillana* publisher, by the English dictionaries *Merriam-Webster Dictionary*, North

American, and *Cambridge Dictionaries Online*, from England, the *English Grammar in Use*, online dictionary *Aulete Digital* and the *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. After comparative reading and observations of the translation choices involving the story elements and, mainly, the character Juliana Burgos, it was possible to identify that emerges, in each version, the construction of different Julianas Burgos, that have subtle differences in personality expression of their desire, but that keeps the same essence in them, allowing the reader to identify the Juliana built by Borges in the, considered, original version.

Keywords: Literature. Translation. Literary translation. Character. Jorge Luis Borges.

RESUMEN

Los estudios de traducción son todavía recientes como ciencia, pero antiguos como tema de debate. Y dado que la traducción es una tarea infinitamente compleja, ya que está involucrada por sujetos complejos y productores de significados, es importante que cada vez más haya estudios en este campo. Para pensar en la traducción y, más concretamente, en la traducción de personajes, este estudio se ha dedicado a mirar al personaje Juliana Burgos, del cuento *La Intrusa* de Jorge Luis Borges, publicado en el libro *El Informe de Brodie*. El cuento, escrito originalmente en español, narra el conflicto que vivieron los hermanos Nilsen cuando se enamoraron de la misma mujer. A través de un análisis léxico-gramatical, el objetivo ha sido pensar y analizar los caminos recorridos en la construcción de Juliana desde las elecciones realizadas por los traductores en las versiones en portugués e inglés. Para eso, se han seleccionado los textos producidos por el escritor, crítico literario y traductor brasileño Davi Arrigucci Junior, publicados por la editorial *Companhia das Letras*, así como la versión traducida por el norteamericano Normano Thomas de Giovanni, realizada en colaboración con Jorge Luis Borges, publicada por *Penguin Books*. El texto que se ha tomado como original está en la obra publicada por la editorial *Contemporánea*. Para atender a esta demanda, este trabajo ha discutido la construcción de la literatura como ciencia y la importancia de los personajes en la elaboración y evolución de la trama, además de historicizar y discutir la construcción de una teoría de la traducción y su importancia en la popularización de la literatura mundial. Se abordó con fuerza la dualidad entre libertad X literalidad, forma X contenido, relaciones dicotómicas que permean los estudios de traducción. También se han abordado los estudios más recientes, que consideran la importancia del lector/traductor en la construcción del significado de la obra, insertando conceptos de subjetividad en los procesos de traducción. Además, parte de este escrito ha estado dedicado a comprender y establecer la importancia del escritor argentino Jorge Luis Borges en dos de sus diversas actuaciones profesionales: Borges ha sido contextualizado como autor, otorgándole el debido protagonismo en la literatura latinoamericana y mundial, así como se ha dado la debida atención a su papel de traductor, ya que no se puede subestimar su desempeño en este campo por ser él de fundamental importancia para la construcción de las teorías de la traducción contemporáneas. Para dar cuenta del análisis de traducción propuesto por este

estudio, los conceptos presentados por el *Diccionario de La Lengua Española* de la *Real Academia Española*, por *Gramática y Práctica de Español para Brasileños* de la editorial *Santillana*, por el *Merriam-Webster Dictionary*, de Norteamérica y *Cambridge Dictionaries Online*, de Inglaterra, por la gramática *English Grammar in Use*, por el diccionario *Aulete Digital* y por la *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Luego de una lectura comparativa y observaciones de las opciones de traducción que involucran el espacio-tiempo de la obra y, principalmente, el personaje de Juliana Burgos, se ha podido identificar que existe, en cada versión, la construcción de diferentes Julianas Burgos, quienes tienen diferentes rasgos de personalidad y manifestación. de deseo, pero que mantiene la misma esencia en sí misma, permitiendo al lector identificar la Juliana construida por Borges en la versión considerada original.

Palabras-clave: Literatura. Traducción. Traducción Literaria. Personaje. Jorge Luis Borges.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 SOBRE LITERATURA	18
2.1 A Criação de Personagem e sua Força na Construção de Sentido	21
2.2 Borges e sua Literatura	26
3 SOBRE A TRADUÇÃO	39
3.1 Uma Breve História da Tradução	40
3.1.1 A Tradução no Brasil: um Apanhado Geral	43
3.2 As Vertentes Tradutórias na História	45
3.2.1 As Teorias Contemporâneas da Tradução.....	49
3.3 Tradução de Literatura e suas Particularidades	55
3.3.1 A Tradução na Visão de Jorge Luis Borges	58
4 LA INTRUSA: AS ESTRATÉGIAS TRADUTÓRIAS E A TRIANGULAÇÃO DAS DIFERENTES JULIANAS	65
4.1 Entendendo o Conto e suas Traduções	65
4.2 As Questões Tradutórias e as Julianas <i>Orilleras</i>	71
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	91
ANEXO A – VERSÃO EM ESPANHOL	100
ANEXO B – VERSÃO EM PORTUGUÊS	103
ANEXO C – VERSÃO EM INGLÊS	107

1 INTRODUÇÃO

Pensar a tradução pode até ser uma prática recente, mas realizar tradução é prática tão antiga quanto a linguagem, tão cheia de nuances e possibilidades quanto a língua em si.

Venuti acredita que a complexidade da língua está em tudo aquilo que ela envolve:

[...] vejo a língua como uma força coletiva, um conjunto de formas que constituem um regime semiótico. Ao circular entre diferentes comunidades culturais e instituições sociais, essas formas estão posicionadas hierarquicamente, com o dialeto-padrão em posição de domínio, mas sujeito a constante variação devido aos dialetos regionais ou de grupos, jargões, clichês e slogans, inovações estilísticas palavras ad hoc e a pura acumulação dos usos anteriores. (VENUTI, 2019, p. 24).

Se a língua é um sistema semiótico completo, uma força coletiva, o ato de traduzir é envolver-se com dois sistemas semióticos distintos, duas forças coletivas que não possuem, entre si e em si, equivalências exatas.

Arrojo (2007, p. 10) afirma que a tradução é “[...] uma das mais complexas de todas as atividades realizadas pelo homem, [pois] implica necessariamente uma definição dos limites e do poder dessa capacidade tão humana que é a produção de significados”. Sendo a mais complexa é, talvez, uma das mais propícias a gerar curiosidade. Campos (1986, p. 7) relembra que “Os dicionários costumam definir tradução como ‘ato ou efeito de traduzir’”, mas o fato é que essa definição não engloba tudo aquilo que é possível definir como tradução, esse fazer que contempla processos de compreensão, interpretação, codificação, decodificação, recodificação feito por sujeitos complexos e inseridos em diferentes contextos.

No que tange a tradução técnica, aquela que envolve manuais de produtos eletrônicos, documentos jurídicos, entre diversos outros gêneros textuais mais diretos – se é que assim se pode chamá-los –, é válido afirmar que a sua natureza tende a minimizar a sua instabilidade. Isso porque sua estrutura e finalidade exigem mais rigidez sintática e semântica. (POLCHLOPEK; AIO, 2009, p. 104). Essa constatação não pretende, jamais, diminuir tal estilo tradutório. Apenas diferenciá-lo do estilo ao qual se dedicará o presente estudo.

Benjamin (2018, p.98-99) analisa a tradução como um processo que permeia as definições de liberdade e literalidade, já que ambas caminham juntas:

Tal como a tangente toca a circunferência levemente e apenas num ponto, que lhe dita a lei que guiará a sua trajetória retilínea até ao infinito, assim também a tradução toca o original ao de leve, e apenas naquele ponto infinitamente pequeno do sentido, para seguir na sua órbita própria à luz de uma lei que é a da fidelidade na liberdade do movimento da linguagem. (BENJAMIN, 2018, p. 98-99).

Aliás, esta dualidade apresentada por Walter Benjamin, a discussão entre liberdade e literalidade, é o cerne dos estudos da tradução desde muito antes de serem nomeados como tal. Marco Túlio Cícero (apud MACADAM, 1975, p. 747), em seus escritos sobre a arte de traduzir, apresentava a seguinte definição:

Metaphor (translatio) occurs when a word applying to one thing is transferred to another, because the similarity seems to justify this transference. Metaphor is used for the sake of creating a vivid mental picture. They say that a metaphor ought to be restrained, so as to be a transition with good reason to a kindred thing, and not seem an an indiscriminate, reckless, and precipitate leap to an unlike thing.

É bastante curioso que a palavra metáfora apareça aqui – e na sua origem – como um sinônimo de tradução. Não só curioso, mas providencial, uma vez que este trabalho intenciona dedicar-se a um campo no qual as traduções e as metáforas – considerando metáfora como figura de linguagem, não necessariamente como sinônimo de tradução – estão constantemente presentes: o universo das traduções literárias. Apesar de seus estudos ainda serem tímidos e muito conectados às demais áreas de estudo da linguagem, as pesquisas começam a ganhar corpo e a merecer maior dedicação dos interessados no tema.

Na tentativa de pensar respostas para a pergunta *quais são os caminhos que percorrem os personagens ao serem traduzidos?*, este estudo dedica-se, portanto, a voltar seu olhar sobre este viés tradutório. Mais especificamente, a intenção aqui é analisar os caminhos percorridos por uma personagem feminina, Juliana Burgos, de um conto do escritor argentino Jorge Luis Borges, quando traduzida. Serão consideradas, para tal missão, três versões do conto *La Intrusa*: sua escrita dita original, em espanhol, e as versões produzidas em inglês e em português.

Jorge Luis Borges é dono de uma obra única, de uma escrita singular, que abre caminho para o reconhecimento da literatura hispano-americana no mundo. Segundo Miceli (2007, p. 157), Borges é “o único escritor latino-americano com status de sumidade literária”. Se, ao falar de Borges, fala-se de uma sumidade literária, traduzir

a um escritor com tal fama e dono de tantas peculiaridades é trabalho para poucos corajosos.

Para dar conta de tal tarefa, de analisar as idas e vindas de Juliana sob o viés da tradução literária, o caminho é árduo, mas de uma riqueza sem fim. Para tanto, serão seguidos alguns passos que são considerados fundamentais.

No capítulo dois, que segue esta introdução, intenciona-se contextualizar o leitor sobre os conceitos, também históricos, que envolvem a literatura e a sua inserção no mundo como ciência, não só como meio de transmissão dela através dos temas que nela são inseridos. (BARTHES, 2012, p. 3-5). Se, como afirma Barthes (2012, p. 5), a literatura como ciência vê a linguagem como “o ser da literatura, seu próprio mundo” e se toda literatura está no ato de escrever, o ato de traduzir também na literatura está inserido, uma vez que nele está contida a reescrita, a adaptação da escrita ou, quiçá, uma nova escrita. Junto a isso, é de suma importância que seja dada a devida atenção aos preceitos e caminhos que a criação de personagens pode percorrer nesta construção e na construção da trama como um todo, já que, como diz Rosenfeld (2014, p. 21), “É porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza”.

Ainda neste capítulo, Borges tem um lugar especial, no qual se contextualiza o autor e sua importância no universo literário, dando a ele seu lugar de destaque na literatura hispano-americana e mundial. Se Borges é um marco, busca-se tratá-lo com a devida reverência.

Para que esta etapa seja cumprida, autores como Proença Filho, Beth Brait, Antônio Candido, Afrânio Coutinho, entre outros, estão presentes como suporte a esta jornada, contribuindo para que a compreensão sobre a literatura e os personagens seja realizada com sucesso. Williamson e Monegal juntam-se a outros autores para que Borges seja apresentado e, modestamente, homenageado.

O capítulo três dedica-se a discutir a história da tradução e os caminhos percorridos pela prática através dos tempos até sua chegada ao status de ciência. Discute-se, portanto, a construção dos conceitos e a dualidade histórica que busca definir e enquadrar a tradução como uma tarefa objetiva, que visa atingir a fidelidade ou a beleza do texto conforme as diferentes correntes de pensamento (OUSTINOFF, 2011, p. 7-10). Para tal, este escrito apoia-se em diversos autores, como Bassnet, Campos, Milton e Oustinoff. Como a intenção maior é pensar a tradução de um conto, o espaço que a tradução literária ganha é seguramente mais significativo que o da

tradução técnica. O caminho percorrido pela história da tradução culmina nos estudos de Arrojo e do próprio Jorge Luis Borges. que trazem à tona o sujeito tradutor como parte constituinte da produção de sentido e não mais apenas como ferramenta tradutória. Aqui, cabe também analisar o Borges tradutor e a sua visão sobre a tradutologia, uma vez que este foi um de seus marcantes papéis na literatura. Neste sentido, além dos escritos sobre tradução, é de sua importância que os olhos do leitor deste trabalho – que junto às autoras complementa a construção de sentido deste escrito – voltem-se para o conto marco do pensamento borgeano sobre tradução: *Pierre Menard, Autor del Quijote*.

Após finalizar a discussão sobre os conceitos históricos e teóricos apresentados nos capítulos anteriores, este escrito passa, portando, a analisar o conto, *La Intrusa*, em suas diferentes versões. Para que essas enfim sejam contextualizadas, o capítulo quatro inicia-se com uma apresentação dos textos e de seus tradutores, a fim de complementar a justificativa pela escolha de tais versões.

É importante ressaltar aqui que, para que os caminhos percorridos por Juliana possam ser compreendidos, é necessário que haja, também, o desenvolvimento de um olhar analítico para os demais personagens e a contextualização do espaço-tempo histórico no qual Juliana está inserida. Definido este espaço-tempo no qual a personagem se encontra, passa-se ao desenvolvimento de uma análise léxico-gramático-comparativa com base nas definições apresentadas por diferentes dicionários e gramáticas. Para a compreensão das palavras e das questões gramaticais na versão em espanhol, este trabalho baseia-se nos conceitos apresentados pelo *Diccionario de la Lengua Española* da *Real Academia Española*, doravante denominada RAE, juntamente com a *Gramática y Práctica de Español para Brasileños* da Editora Santillana. A análise terminológica em inglês se dá através dos dicionários online *Merriam-Webster Dictionary*, norte americano, e *Cambridge Dictionaries Online*, inglês. Neste caso, a escolha de duas fontes diferentes dá-se em função da combinação tradutória que apresenta a versão. Considerando que o conto *The Intruder* – a versão de *La Intrusa* em língua inglesa – foi traduzido por um tradutor americano em colaboração com o autor – que tinha influência inglesa tanto por sua ancestralidade quanto por sua educação – nada mais justo que ter em mãos dicionários das duas nacionalidades. Além dos dicionários, a gramática *English Grammar in Use* também foi considerada para análise informacional. Os termos em

português foram analisados com base nos dados obtidos através do tradicional *Dicionário Online Aulete Digital* e da *Nova Gramática do Português Contemporâneo*.

Considerando que toda a tradução parte de um sujeito que, primeiramente, é leitor, que se transforma em tradutor e que todo leitor é produtor de sentido, essa análise intenciona, portanto, compreender as possíveis transformações de Juliana nas diferentes versões dos diferentes leitores/tradutores. Como afirma Humberto Eco (ECO, 2015, p. 7), se o sentido do texto está no texto, é preciso “buscar no texto aquilo que o destinatário aí encontra relativamente a seus próprios sistemas de significação e/ou relativamente a seus próprios desejos, pulsões, arbítrios”. Portanto, é no texto e no sentido que por ele é possivelmente construído na triangulação autor X leitor/tradutor/autor X leitor que baseiam-se as análises aqui propostas que intencionam responder, além da pergunta macro já citada, algumas outras questões: há alterações de personalidade nesta personagem ao ser transportada de um idioma para outro? Há mudança em seu papel e em sua participação na trama em consequência das escolhas realizadas pelos leitores/tradutores borgeanos, tendo no próprio Borges um destes personagens atuantes? As visões borgeanas a respeito da tradução estão presentes nas versões realizadas?

Para dar início ao processo de compreensão e análise do universo no qual este trabalho se insere é preciso contextualizar o universo literário, pensar o que é a literatura, o que é a literatura borgeana e suas implicações na construção de uma literatura latino-americana e mundial.

2 SOBRE LITERATURA

“He intentado, no sé con qué fortuna, la redacción de cuentos directos. No me atrevo a afirmar que son sencillos; no hay en la tierra una sola página, una sola palabra, que lo sea, ya que postulan el universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad. Sólo quiero aclarar que no soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido. No aspiro a ser Esopo. Mis cuentos, como los de Las mil y una noches, quieren distraer o conmover y no persuadir”. (BORGES, 2016, p. 9-10, grifo do autor).

Desde a retórica e a poética platônicas e aristotélicas, muito já se discutiu sobre os conceitos de literatura e tudo que neles possa estar envolvido. Parafraseando Souza (2007, p. 5-6), pensar a literatura pode levar o pensante a caminhar pelo sendeiro do óbvio até chegar ao campo do absolutamente complexo. Enquanto o leigo encontrará para a pergunta *o que é literatura?* uma resposta simplificada, que resume a literatura a qualquer obra escrita, o profissional da área encontrará na pergunta um convite para passear por diferentes áreas do conhecimento humano, apontando para uma necessária problematização, uma vez que uma definição simples e direta parece ser, de certa forma, impossível. (SOUZA, 2007, p. 5-6).

Em seu *Dicionário de Termos Literários*, Massaud Moisés (1995, p. 310) tenta criar uma definição exata para a literatura, que já começa com o apontamento de que tal tarefa não pode ser realizada de maneira simples. Para Massaud, definir a literatura é “problema fulcral e permanente, situado na base de todas as controvérsias críticas e teóricas”. (MOISÉS, 1995, p. 310). E segue: “o conceito de literatura está implícito, de forma sistemática e persistente, em todas as polêmicas doutrinárias e em todos os escritos críticos: parece fora de dúvida que os desentendimentos principiam e terminam na noção de literatura”. (MOISÉS, 1995, p. 310). John Sutherland (2019, p. 14), ao usar da metalinguagem para explicar literatura, afirma que “a literatura é a mente humana no auge do seu talento para expressar e interpretar o mundo ao nosso redor”. Afrânio Coutinho vai além. Para o crítico,

A LITERATURA é um fenômeno estético. É uma arte, a arte da palavra. Não visa informar, ensinar, doutrinar, pregar, documentar. Acidentalmente, secundariamente, ela pode fazer isso, pode contar história, filosofia, ciência, religião. O literário, ou estético, inclui precisamente o social, o histórico, o religioso, etc., porém transformando esse material em estético. Às vezes, ela pode servir de veículos de outros valores. Mas o seu valor e significado residem não neles, mas em outra parte, no seu aspecto estilístico-literário, que lhe é comunicado pelos elementos específicos, componentes de sua estrutura, e pela finalidade precisa de despertar no leitor o tipo especial de prazer, que é o sentimento estético. (COUTINHO, 1976, p. 8, grifo do autor).

O fato é que a literatura parece não ter uma definição exata e ser, acima de tudo, um campo de pesquisa de problematizações sem fim. Entre as muitas tentativas de estabelecer definições técnicas, Souza (2007, p. 45-46) nos apresenta algumas que colocam a palavra literatura em diferentes posições: enquanto podemos considerá-la o conhecimento relativo às técnicas de escrita e leitura, também encontramos quem a defina como um conjunto de obras escritas, seja de um período ou de um campo de conhecimento; expressão afetada, ficção, irrealidade; ou a disciplina que estuda a produção literária. Após discorrer sobre o tema, Souza assim segue:

o objeto da teoria da literatura é a literatura *stricto sensu*, ou a poesia (...) englobando manifestações tanto em linguagem metrificada quanto em não-metrificada, desde que em tais manifestações se reconheçam propriedades ditas artísticas e ou ficcionais, por oposição às demais obras escritas – científicas ou técnicas – destituídas de tais propriedades. (SOUZA, 2007, p. 48, *grifo do autor*).

Muitas foram as disciplinas que, no decorrer da história, debruçaram-se sobre o estudo da literatura. Souza (2007, p. 17-20) traz que já Aristóteles, ao publicar suas obras sobre retórica e poética apontava que o texto literário era uma imitação da vida, que nele deveriam estar contidos os conceitos de mimese, verossimilhança e catarse. A passagem dos séculos fez com que se unissem à Retórica e à Poética disciplinas como a História da Literatura, a Crítica Literária, a Ciência da Literatura até que os movimentos de vanguarda já no século XX deram ao estudo do objeto literário a nomenclatura de Teoria da Literatura que, por sua vez, começou a andar de mãos dadas com a Linguística que começava a ganhar corpo. Neste contexto, é Roman Jakobson (1970 apud SOUZA, 2007, p. 55) quem vai acrescentar às características já mencionadas o conceito de literalidade ou, como podemos elaborar, o uso especial da linguagem que, segundo Souza, apresenta-se como um desvio, “que afasta a linguagem literária das ocorrências verbais ordinárias”. (SOUZA, 2007, p. 52). O que Jakobson nos traz, portanto, é um alerta para que consideremos como objeto de estudo aquilo que torna um texto literário. Dentro deste cenário, o conhecimento de alguns aspectos torna-se fundamental nos processos analíticos dos objetos literários.

Em relação aos aspectos linguísticos, Domício Proença Filho (2007, p. 6) chama a atenção para o uso especial da língua para comunicar aquilo que se quer como parte fundamental do texto literário, seja ele apresentado em prosa ou verso. Os conceitos de multissignificação, complexidade, conotação e variabilidade passam

a fazer parte do cotidiano tanto do autor, na criação da obra literária, quanto para o leitor no momento de compreensão dessa obra. Criação, aliás, que pode ser considerada palavra-chave para compreender o caráter livre da obra literária, que tem sua manifestação em prova ou verso (PROENÇA FILHO, 2007, p. 7-8). Como este trabalho pretende, sequencialmente, debruçar-se sobre um objeto em prosa, faz-se importante ressaltar aqui algumas de suas características.

Sendo um estilo de texto que não está sujeito à rima ou às estruturas métricas como acontece com o verso, a prosa é o estilo mais utilizado nos textos ficcionais e tem no conto, na crônica, no romance e na novela suas principais manifestações. Apesar de cada uma delas ter características peculiares, Proença Filho leva a concluir que há uma engrenagem construída com elementos entrelaçados para que o texto tenha êxito: “personagens em ação (ou não) num tempo e num espaço em torno de um ou mais temas, traduzindo-se num estilo e através de determinados ângulos de visão”. (PROENÇA FILHO, 2007, p. 51). Desta citação de Proença Filho pode-se, então, estabelecer que são elementos fundamentais do texto em prosa: o desenvolvimento da ação, o tratamento dado ao ambiente e ao tempo, o estilo, a narrativa (ou narração) e os personagens. Como os personagens são o objeto de atenção deste trabalho, este item ganha um subcapítulo exclusivo, cabendo aqui, portanto, uma breve definição sobre os demais itens.

A narrativa, que apresenta o ângulo de visão da obra, pode ocorrer de distintas maneiras, colocando o narrador em diferentes posições dentro do texto, sendo ele atuante ou não na trama, estando ou não em primeira pessoa. Segundo Proença Filho (PROENÇA FILHO, 2007, p. 51), a narrativa pode ser realizada a partir de uma visão totalizadora, uma visão limitada ou através de um narrador com visão restrita da trama. Rosenfeld destaca o papel fundamental que exerce o narrador na ficção:

O narrador fictício não é sujeito real de orações, como o historiador ou o químico; desdobra-se imaginariamente e torna-se manipulador da função narrativa (dramática, lírica), como o pintor manipula o pincel e a cor; não narra de pessoas, eventos ou estados; narra pessoas (personagens), eventos e estados. E isso é verdade mesmo no caso de um romance histórico. (CANDIDO *et al.*, 2014, p. 26, *grifo do autor*).

Em conjunto com a narrativa está o conceito de ação, que engloba o que ocorre com os personagens, seu conjunto de ações e reações, os conflitos e suas soluções que surgem no decorrer do desenvolvimento da trama. O tempo da trama pode ser apresentado também de diferentes formas: o tempo cronológico, convencional,

dividido em horas, dias e meses e que é objetivo e o tempo psicológico, que é “interior e relativo, situado no âmbito da experiência individual, que avalia a partir de padrões variáveis”. (PROENÇA FILHO, 2007, p. 57). Juntamente com o tempo, temos o meio como um elemento também fundamental na obra em prova. O meio define ou delimita o local e, até mesmo, “as condições materiais ou espirituais em que se movimentam os personagens e se desenrolam os acontecimentos. Por meio dele podem-se configurar traços dos personagens e mesmo a própria história”. (PROENÇA FILHO, 2007, p. 58).

Em combinação a estes elementos está o estilo, que, de forma resumida, está relacionado às escolhas feitas pelo autor em relação à língua, que pode levá-lo à utilização de desvios em relação a norma culta. (PROENÇA FILHO, 2007, p. 59-61). Desvios estes que são propositais, uma vez que são eles que dão ao texto a sua originalidade e fluidez e que expressam, não só a intenção do autor, mas uma série de outras características essenciais à obra e aos seus personagens, como poderá ser observado a seguir.

2.1 A Criação de Personagem e sua Força na Construção de Sentido

Retomando Moisés (1995, p. 396), o termo personagem

designa, no interior da prosa literária [...] e do teatro, os seres fictícios construídos à imagem e semelhança dos seres humanos: se estes são pessoas reais, aqueles são ‘pessoas’ imaginárias; se os primeiros habitam o mundo que nos cerca, os outros movem-se no espaço arquitetado pela fantasia do prosador.

De forma apenas técnica, esta seria uma boa definição para o termo personagem. Porém, o personagem vai muito além de sua descrição técnica. Não fosse, a londrina Baker Street não receberia tantos fãs de Sherlock Holmes como bem lembra Beth Brait. (BRAIT, 2004, p. 8).

Segundo Brait, pensar o personagem deve partir de duas questões básicas já que “o problema da personagem é, antes de tudo, um problema linguístico, pois a personagem não existe fora das palavras” e que “as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção”. (DUCROT e TODOROV, 1972, p.286 apud BRAIT, 2004, p. 10-11).

Para Rosenfeld (2014, p. 21), a importância da personagem é ampla já que “É, porém, a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza”. Para fundamentar o seu pensamento, Rosenfeld faz uso do seguinte exemplo:

[...], a oração ‘Mário estava de pijama’ projeta um correlato objectual que constitui certo ser fora da oração. Mas o Mário assim projetado deve ser rigorosamente distinguido de certo Mário real, possivelmente visado pela oração. Como tal, o correlato da oração pode referir-se tanto a um rapaz que existe independentemente da oração, numa esfera óptica autônoma (no caso, a da realidade), como permanecer sem referência a nenhum moco real. Todo texto, artístico ou não, ficcional ou não, projeta tais contextos objectuais ‘puramente intencionais’ que podem referir-se ou não a objetos ópticamente autônomos. (CANDIDO *et al.*, 2014, p.15)

Rosenfeld vai além e afirma que é o personagem quem constitui, de fato, a ficção:

Em termos lógicos e ontológicos, a ficção define-se nitidamente como tal, independentemente das personagens. Todavia, o critério revelador mais óbvio é o epistemológico, através da personagem, mercê da qual se patenteia — às vezes mesmo por meio de um discurso especificamente fictício — a estrutura peculiar da literatura imaginária. Razões mais intimamente ‘poetológicas’ mostram que a personagem realmente constitui a ficção. (CANDIDO *et al.*, 2014, p.27).

Brait (2004, p. 27) compartilha da visão de Rosenfeld em relação a importância do personagem para a construção da história e ressalta que o personagem vai se construindo aos olhos dos leitores. Para Brait, a personagem, por estar construída unicamente com os recursos oferecidos pelo código verbal que é a literatura, torna-se parte de um amplo sistema verbal que está interligado para construir sentido (BRAIT, 2004, p. 27).

Porém, a ideia de literatura como sistema verbal de produção de sentido que tem no personagem uma de suas partes articuladas é, de certa forma, recente. Investindo em um olhar mais histórico, pode-se retornar à Grécia Antiga, momento no qual o ocidente começa a pensar a literatura e sua importância no mundo. Aristóteles em seus escritos chama a atenção para dois aspectos essenciais da criação e da análise dos personagens: a personagem como reflexo da pessoa humana; a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto. Os conceitos presentes nos escritos aristotélicos de uma literatura que é imitação da vida e, conseqüentemente, de personagens que são o reflexo da pessoa

humana perduram durante séculos e acompanham diversos estudos. É somente a partir do século XVIII que se começa a questionar essa visão e que a imitação começa a dar lugar à projeção, uma vez que a literatura que começa a ser produzida para a nova burguesia traz novos romances psicológicos, sátiras sociais e políticas que apresentam um caráter mais analítico que educativo, como a Idade Média havia impresso à literatura (BRAIT, 2004, p. 28-38).

Somente no século XX, com a profusão dos conceitos e dos estudos que consolidariam a Linguística e que englobariam diversas áreas da linguagem, inclusive a literatura, é que o personagem ganha uma nova roupagem e importância. Em 1927, em seu livro *Aspects of the novel*, E. M. Forster (1969, apud BRAIT, 2004, p. 40), romancista e crítico inglês apresenta, pela primeira vez, os conceitos de personagens planos e redondos. Para ele, personagens planos (flat) são tipificadas, sem profundidade psicológica e mantêm as suas características no decorrer da obra. Já as personagens ditas redondas (round) são complexas, multidimensionais. Além de pensar os personagens por suas características na obra, Foster ainda traz “a intriga, a história e a personagem como os três elementos estruturais essenciais ao romance”(BRAIT, 2004, p. 40-42). O autor entende que a obra é um sistema e o personagem é parte desta engrenagem. Sendo assim, “possibilita a averiguação da personagem na sua relação com as demais partes da obra, e não mais por referência a elementos exteriores, permite um tratamento particularizado dos entes ficcionais como seres de linguagem”. (BRAIT, 2004, p. 40). O personagem, portanto, não está mais atrelado a fatores externos, mas é um “ser de linguagem, ganhando uma fisionomia própria”. (BRAIT, 2004, p. 43). Passa-se, portanto, a “considerar, a priori, a personagem como um signo e, conseqüentemente, escolher um ponto de vista que constrói este objeto, integrando-o no interior da mensagem, definida como um ‘composto’ de signos lingüísticos”. (BRAIT, 2004, p. 45).

Dentro deste novo cenário, há uma ampliação das caracterizações dos personagens, que não se apresentam mais somente como *flats* ou *rounds*. O que temos, portanto, é uma divisão em 3 novas nomenclaturas que são assim definidas: personagens referênciais, que remetem a um sentido pleno e fixo, imobilizadas por uma cultura; personagens embrayeurs, que funcionam como elemento de conexão e que só ganham sentido na relação com os outros elementos da narrativa, do discurso, pois não remetem a nenhum signo exterior; e, por fim, as personagens anáforas, que

só podem ser apreendidas completamente na rede de relações formada pelo tecido da obra. (BRAIT, 2004, p. 45-46).

Demonstrando que as personagens de um romance agem umas sobre as outras e revelam-se umas pelas outras, os autores apontam quatro funções possíveis desempenhadas pela personagem no universo fictício criado pelo romancista: elemento decorativo, que contribui diretamente para a formação da ambientação e da caracterização do todo; personagem agente da ação, que está para jogar o jogo de forças “opostas ou convergentes” na narrativa; e o porta-voz do autor, que estabelece a conexão da obra com o autor, servindo de ponte entre ele e sua criação, como uma espécie de testemunha. (BRAIT, 2004, p. 48-51).

Seguindo esta discussão, encontramos em Rosenfeld um dado importante. O autor traz à pauta a importância do narrador, como personagem e como elo fundamental para a construção das personagens. Assim como Brait (2004, p. 52-53), que afirma que “qualquer tentativa de sintetizar as maneiras possíveis de caracterização de personagens esbarra necessariamente na questão do narrador, esta instância narrativa que vai conduzindo o leitor por um mundo que parece estar se criando à sua frente”, Rosenfeld (2014, p. 28) ressalta que a “narração [...], para não se tornar em mera descrição ou em relato, exige, portanto, que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano [...] porque o homem é o único ente que não se situa somente ‘no’ tempo, mas que ‘é’ essencialmente tempo”. Pode-se, portanto, inferir que o personagem do narrador, ou a presença do narrador, fazendo ele parte direta ou indireta da trama, é fundamental porque ele funciona como uma câmera por onde emergem tanto o personagem quanto a trama como um todo.

A apresentação da trama pelo narrador, aliás, é um recurso antigo e eficaz, estando o narrador em primeira ou terceira pessoa. Cabe aqui lembrar que o narrador em terceira pessoa “simula um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem”. (BRAIT, 2004, p. 56). Já a condução narrativa por um narrador em primeira pessoa “implica, necessariamente, a sua condição de personagem envolvida com os ‘acontecimentos’ que estão sendo narrados”. (BRAIT, 2004, p. 60). A partir desses processos, percebe-se que a narração é também parte indispensável na construção de seres fictícios que, conectados a todos os demais elementos, dão ao leitor a impressão de vida. Sobre a conexão dos elementos, Brait (2004, p. 58) ainda ressalta que “a descrição, a narração e o diálogo funcionam como os

movimentos de uma câmera capaz de acumular signos e combiná-los de maneira a focalizar os traços que, construindo essas instâncias narrativas, concretizando essa existência com palavras, remetem a um extratexto, a um mundo referencial e, portanto, reconhecido pelo leitor”. É neste momento, em que os signos se entrelaçam e geram significado, que a obra passa a fazer e ter seu sentido junto ao leitor. O processo que se estabelece é de uma construção realizada em uma parceria que envolve tanto as escolhas do autor como a interpretação do leitor que, como afirma Umberto Eco, vai acionar sua “competência semiótica geral que [...] permite interpretar signos, unindo ao conhecimento de fundo a informação por eles fornecida”. (ECO, 2015, p. 219). Sobre essa questão Rosenfeld reforça que, sendo o personagem um signo verbal dentro de um sistema verbal,

[...], as orações de um texto projetam um mundo bem mais fragmentário do que a nossa visão já fragmentária da realidade. [...] por mais que a descreva ou lance mão de aspectos especialmente preparados, capazes de suscitar o preenchimento imaginário do leitor [...] – as objectualidades puramente intencionais constituídas por orações sempre apresentarão vastas regiões indeterminadas, porque o número das orações é finito. (CANDIDO *et al.*, 2014, p. 32).

Este fato chama o leitor para esta construção conjunta, demonstrando que ele é parte integrante da obra e pode dar a ela uma variedade de concretizações que podem ser diferentes entre si, mas sem, necessariamente, interferir na obra. (CANDIDO *et al.*, 2014, p. 33).

Para Cândido, os personagens são de relevância inestimada, uma vez que “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam”. (CANDIDO *et al.*, 2014, p. 53). Para o autor é a personagem quem conecta o romance ao leitor, através de processos de “identificação, projeção, transferência etc.”. (CANDIDO *et al.*, 2014, p. 54). Com estes mecanismos, há uma tendência de identificação do leitor com os personagens, que passar a ser, a existir no mundo, de uma forma menos complexa que a humana, uma vez que o autor delimita as lacunas que permanecerão abertas:

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições

da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. (CANDIDO *et al.*, 2014, p. 58).

Como afirma Brait (2004, p. 67), é a junção da narração com “a descrição minuciosa ou sintética de traços, os discursos direto, indireto ou indireto livre, os diálogos e os monólogos” que, escolhidos e articulados pelo autor, possibilitam a existência de seus personagens no imaginário do leitor. O autor manipula todos os elementos do discurso para construir essas “criaturas que, depois de prontas, fogem ao seu domínio e permanecem no mundo das palavras à mercê dos delírios que esse discurso possibilita aos incontáveis receptores”. (BRAIT, 2004, p. 67).

Mediante o até então exposto, é fato que as escolhas dos autores seguem alguns mecanismos. Assim como também é fato que as análises mais detalhadas podem levar o estudioso do tema a identificar as leis que um determinado texto, ou um determinado autor, seguem para as suas construções.

Sendo o objeto de estudo deste escrito analisar um conto de um autor específico, acredita-se necessário que o olhar se volte a tal autor e seus próprios mecanismos. Por isso, e por total respeito ao autor escolhido, identifica-se a necessidade de oferecer-lhe um espaço único de apresentação e análise, o que será realizado no subcapítulo a seguir.

2.2 Borges e sua Literatura

Até mesmo ao falar dos livros escritos sobre si, o autor foco deste trabalho é peculiar:

Foi publicado o livro *Borges, Enigma y Clave*¹, escrito por Ruiz Díaz, um professor de Mendoza, e por um boliviano, Tamayo. E eu li esse livro para ver se encontrava a solução, já que conhecia o enigma. Depois não li mais nenhum. Alicia Jurado escreveu um livro sobre mim. Eu lhe agradei, disse: ‘Sei que é bom, mas o assunto não me interessa ou talvez me interesse muito, portanto não vou lê-lo’. (BORGES, 2020, grifo do autor).

Se ele, ao falar de si, poetiza, como é possível simplificar ou reduzir em algumas linhas sua trajetória e importância literária? Falar de Jorge Luís Borges é

¹ Borges, Enigma y Clave foi escrito por Marcial Tamayo e Adolf Ruiz-Dias em 1955, pela Editorial Nuestro Tiempo.

muito mais que falar de Jorge Luís Borges. É falar de uma família que se confunde com a história, falar de um homem que se confunde com seu país enquanto se ramifica nos mais diversos territórios, é falar de uma literatura e de uma persona que marcam um estilo único e transcendem quaisquer barreiras, sejam elas físicas, temporais ou idiomáticas. Graças às viagens e às possibilidades tradutórias que o levaram aos mais diversos países e ao seu peculiar talento literário, Borges está em todos os lugares.

Sua história é permeada pelas conquistas territoriais e de poder que marcaram na América Latina durante os anos de colonização e nas guerras pelas independências. Tendo em seus antepassados grandes heróis patriotas, - seu bisavô paterno, por exemplo, foi ferido de morte em batalha e lutou na Guerra do Paraguai - Borges até pode ter tentado esconder suas raízes e conexões, mas a tarefa parece não ter alcançado o sucesso:

Teve a cautela de borrar todas as marcas de vínculos afetivos, pessoais e profissionais — ao eliminar dedicatórias, omitir nomes de pessoas próximas, renomear certos poemas, como se quisesse purgar o bagaço de uma multifacetada experiência social e expressiva em favor de uma escrita ora incensada como pura invenção criativa, um artifício luminoso. (MICELI, 2007, p. 157).

Porém, a marca de sua história está presente em sua obra. Com uma família de personagens marcantes, a mescla de descendentes espanhóis e ingleses fez nascer e crescer um Borges argentino – com uma grande conexão com o Uruguai e com a Inglaterra –, bilíngue, introvertido, apaixonado por tigres, que aprendeu a ler aos 4 anos, que se sentia deslocado no mundo e que encontrou nos livros que estavam na biblioteca do pai o seu lugar de existir. (WILLIAMSON, 2011, p. 25-68). O próprio Borges ressalta a importância deste lugar em sua formação. Em seu ensaio autobiográfico, afirma: “Se tivesse de indicar o evento principal de minha vida, diria que é a biblioteca de meu pai. Na realidade, creio nunca ter saído dessa biblioteca. É como se ainda a estivesse vendo”. (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 29). Como afirma Williamson (2011, p. 61), “o espanhol foi sem dúvida a língua materna de Borges, e seu inglês com leve sotaque jamais perderia certa qualidade livresca, pomposa”. Apesar de sua língua materna ser o espanhol, Borges primeiro aprendeu a ler em inglês, graças à sua avó paterna e à sua preceptora inglesa, com quem teve seus primeiros anos de instrução. (MONEGAL, 1987, p. 19-20).

Apesar de sem posses devido às perdas ocorridas durante as diferentes questões políticas em que a família se envolveu, tinham grande influência em função de suas participações sociais tanto na Argentina quanto nos países vizinhos. Com isso, as noites em sua casa eram bastante movimentadas. Seu pai costumava reunir os amigos e estes encontros eram marcados pela presença de alguns dos mais importantes nomes da literatura argentina como

[...] seu primo, o escritor Álvaro Melián Lafinur² (1889-1958), animador do clã e vizinho de bairro; o poeta Evaristo Carriego³ (1883-1912), conterrâneo de Jorge Guillermo⁴, ambos originários da província de Entre Rios, que recitava poemas seus e de outros argentinos famosos, como Lugones⁵, Almafuerite⁶ e Enrique Banchs⁷. (MICELI, 2007, p. 157).

Estes personagens, além de outros, fizeram com que a poesia e todas as formas literárias estivessem lado a lado com as espadas dos heróis familiares e criassem, em Borges, um imaginário que mesclava o guerreiro ancestral que havia contribuído na construção das nações latinas, com os heróis que conhecia, até então, através dos livros da vasta biblioteca do pai: “A leitura dava-lhe licença para vagar para além dos confins da casa em que estava normalmente engaiolado” (WILLIAMSON, 2011, p. 67). Segundo afirma o próprio Borges, a biblioteca de seu pai era composta por autores como Berkeley, Hume, Royce, Lane, Burton e Payne. (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 13). Foi durante os encontros político-literários em sua casa e através de Evaristo Carriego que, na infância, foi-lhe apresentada a figura do *Compadrito* – espécie de valentão suburbano que vivia ao redor de Buenos Aires, que passa a permear a imaginação e, futuramente, os escritos de Georgie, como era chamado pelos parentes mais próximos.

² Álvaro Octavio Melián Lafinur (1893-1958) foi um poeta e crítico literário argentino, fundador da Sociedad Argentina de Escritores. (ÁLVARO..., 2020).

³ Evaristo Carriego é um poeta argentino que, durante a infância, foi vizinho da família Borges em Palermo, bairro de Buenos Aires. Em sua juventude, viveu a vanguarda literária portenha. Seu único livro de versos editado em vida, *Misas herejes*, apareceu em 1908. Jorge Luis Borges foi um grande admirador de seu trabalho e escreveu um ensaio sobre sua vida e obra. (ESCRITORES, 2020).

⁴ Jorge Guillermo Borges (1874-1938) pai de Jorge Luis Borges. Escritor, tradutor e professor. (JORGE..., 2020).

⁵ Leopoldo Antonio Lugones (1874-1938) foi um escritor, jornalista diplomático e político argentino. Junto a Rubén Darío foi o principal expoente do modernismo hispano-americano. No dia de sua morte é comemorado o dia do escritor na Argentina. (TAMARO; TOMAS, 2004).

⁶ Pseudônimo do poeta argentino Pedro Benjamin Palacios (1854- 1917). (TAMARO; FERNÁNDEZ, 2004a).

⁷ Enrique Banchs (1888 - 1968) foi um poeta argentino. Cultivou formas clássicas e diáfanas. É um dos importantes nomes do modernismo hispano-americano. (TAMARO; FERNÁNDEZ, 2004b).

Já nos anos 20 sua obra era voluptuosa. “Em 1921, ano miraculoso em matéria de produtividade literária, Borges escreveu poemas e prosas poéticas, resenhas e diatribes, contos curtos, ensaios e manifestos, realizou traduções de poesias alemãs” (MICELI, 2007, p. 165), cuja língua teve contato em um dos muitos períodos que a família passou na Europa buscando sem sucesso uma solução para a cegueira congênita do pai.

Conforme Williamson (2011, p. 71), suas idas e vindas aliás foram-lhe malélicas para os estudos formais, mas benéficas para a produção literária. Como afirma Miceli:

Suas cartas de juventude e as fotos de mocidade de Borges permitem vislumbrar os entusiasmos, as ousadias e os modos comportados de um rapaz de boa família, bem posto na vida, que teve de interromper os estudos por conta de atribulações familiares (...). O que mais impressiona é a quase inesgotável disponibilidade de tempo e recursos, que vão propiciando ao jovem Borges um sobre- investimento em termos de aquisição e aprendizado de um fenomenal cabedal literário. (MICELI, 2007, p. 159).

Borges teve seus textos publicados em revistas europeias e pode desenvolver a sua “vocação” literária. E este percurso o levou a um universo que atendia a muitas demandas, ou a diferentes realidades literárias e fez com que seus textos ganhassem notoriedade em diferentes cenários:

[...] de um lado, as expectativas dos círculos sociais e intelectuais a que pertenciam na Argentina, as obras e os autores festejados daquela tradição cultural, a agenda de temas e prioridades derivados de uma dada conjuntura histórica; de outro, os modelos de inovação estética e literária em vigência na cena europeia de vanguarda. (MICELI, 2007, p. 173).

Avesso à escrita de romances e leitor não muito fervoroso deles, Borges faz questão de deixar claro seu distanciamento em relação ao gênero: “No transcurso de uma vida consagrada principalmente à literatura, li poucos romances e, na maioria dos casos, só cheguei à última página pelo senso do dever”. (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 55). Com isso, seu caminho literário seguiu de forma similar aos demais jovens de seu tempo, mas teve sua escrita marcada pelos diferentes cenários pelos quais circulou, o que a tornou única. Suas escolhas, portanto, permeiam o universo argentino e suas origens enquanto navegam por outras instâncias. Já no cenário efervescente do entre guerras, “sua primeira década como escritor altamente produtivo evidencia o intento de assumir a dianteira como ideólogo traquejado”. (MICELI, 2007, p. 172).

Em um dos seus períodos na Argentina, suas discussões com Macedônio Fernandez⁸, amigo de seu pai, a quem considerava mais falador que escritor e a quem Borges muito admirava, fizeram com que o poeta aos poucos desse mais vazão ao ensaísta, trazendo muitas discussões filosóficas aos seus escritos. Sua admiração pelo autor fica clara quando realiza em seu ensaio a seguinte afirmação: “Antes de Macedônio, eu sempre fora um leitor crédulo. O maior presente que ele me deu foi ensinar-me a ler com ceticismo” (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 45). O até então poeta passava a ser poeta e ensaísta e, envolvido em muitos projetos, se tornava cada mais influente no cenário literário argentino. Seu primeiro livro de poesias, *Fervor de Buenos Aires*, foi publicado em julho de 1923, ano em que deixaria mais uma vez a Argentina para uma temporada na Europa em companhia dos pais. Segundo Williamson, “o livro resumia sua vida intelectual e sua experiência do amor na Argentina”, referindo-se ao quase casamento com uma descendente de espanhóis chamada Concepción Guerrero, a quem teve que deixar quando a família decidiu mais uma vez ir em busca de tratamento para a eminente cegueira de seu pai (WILLIAMSON, 2011, p. 149). Para Borges,

O livro era essencialmente romântico, embora fosse escrito num estilo despojado que era pródigo em metáforas lacônicas. Celebrava os crepúsculos, os lugares solitários e os cantos desconhecidos; aventurava-se na metafísica de Berkeley e na história familiar; registrava os primeiros amores. Ao mesmo tempo, imitava o século XVII e citava *Religio Medici*, de Sir Thomas Browne, no prólogo. Receio que o livro fosse um *plum pudding*: continha coisas demais. No entanto, olhando-o em perspectiva, penso que nunca me afastei dele. Tenho a sensação de que todos os meus textos seguintes simplesmente desenvolveram temas apresentados em suas páginas. Sinto que durante toda a minha vida tenho estado reescrevendo esse único livro. (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 38-39, *grifo dos autores*).

Entre os poemas publicados está *Despedida*, que reflete o sofrimento do autor em relação a eminente separação de Concepción:

Entre mi amor y yo han de levantarse
trescientas noches como trescientas paredes
y el mar será una magia entre nosotros.
No habrá sino recuerdos.
Oh tardes merecidas por la pena,
noches esperanzadas de mirarte, campos de mi camino, firmamento

⁸ Macedonio nasceu em Buenos Aires em 1874. Estudou Direito e Ciências Sociais na Universidad de Buenos Aires, onde conheceu e se aproximou de Borges. Depois da morte de sua esposa viveu de maneira simples em pensões. Macedonio nunca se interessou em publicar seus livros, o que foi feito posteriormente por seus filhos e amigos. Entre as obras mais conhecidas estão *Papeles de reciénvenido* (1930), *Una novela que comienza* (1941) e *Museo de la novela de la eterna* (1967).

que estoy viendo y perdiendo...
Definitiva como un mármol
entristecerá tu ausencia otras tardes.
(BORGES, 2020).

Aos poucos, entre tantas viagens, os textos de Borges vão crescendo e refletindo suas mudanças e suas convicções, criando cada vez mais uma conexão com o leitor confessor, para quem o autor direcionava o seu eu através das palavras, através de uma linguagem que “embora genérica e impessoal, tinha de ser embebida na experiência do mundo particular do escritor, de tal modo que a obra trouxesse o selo da personalidade única de seu autor”. (WILLIAMSON, 2011, p. 184). Ao final dos anos 20, Borges já era considerado o principal jovem poeta de Buenos Aires. Neste momento, é a identidade argentina, uma preocupação nacional e uma certa teoria do regionalismo que se constituem e se constroem junto a sua obra. (MONEGAL, 1987, p. 179). Porém, as mudanças políticas e culturais também geram mudanças no universo literário. Com um livro de pouco êxito publicado sobre seu mentor Evaristo Carriego, os anos trinta sacodem as crenças do autor que busca um novo cenário e uma nova linha:

Había llegado a comprender que la poesía nunca sería su principal preocupación ni su título perdurable para la fama. Aún estaba interesado por explorar las dimensiones de la realidad argentina, pero no sabía exactamente cómo encararlo. Para entonces debió haber entendido que si quería triunfar en la invención de una nueva escritura, tenía que inventar un nuevo tipo de lector. (MONEGAL, 1987, p. 209).

Uma questão muito significativa a ser levantada é que a obra de Borges cresce juntamente com o setor editorial na Argentina e na América Latina, que passava por um momento de expansão com o surgimento de muitas revistas e do avanço da tecnologia de impressão:

El sector editorial comienza también a consolidarse, ayudado tanto por esa atmósfera de gran interés por la lectura como por avances materiales importantes (mejoras en la producción del libro, abaratamiento del papel, expansión de nuevas técnicas, etc.) y de allí esa expansión de prácticas de sociabilidad que se organizan en torno al mundo de las letras. (WEINBERG, 2017, p. 74).

Aos poucos, seus ensaios vão dividindo e cedendo espaço para textos curtos e cotidianos,

[...], sobre aspectos aislados y a veces triviales de la realidad de su país: un artículo sobre un poeta gauchesco olvidado y de segunda fila; otro sobre las curiosas inscripciones en los carros del mercado; una serie de reseñas muy breves sobre películas norteamericanas y europeas del momento. (MONEGAL, 1987, p. 214-215).

Como afirma Monegal, “la ironía y el ingenio de Borges eran demasiado asombrosos, su deliberada selección de temas menores era demasiado intencionada”. (MONEGAL, 1987, p. 215). Essas escolhas fizeram com que o autor ganhasse, aos poucos, fiéis seguidores de sua literatura, entre eles o poeta e jornalista Néstor Ibarra⁹, com quem desenvolveu, além de uma grande amizade, um novo idioma que lhe permitiu dar vazão aos seus anseios poéticos surrealistas. Em seus relatos, Ibarra ressalta o humor peculiar de Borges frente à vida e às situações cotidianas, relembra os matizes de ironia em seu texto e em seu olhar, ao que chamaria, mais tarde, de um sistema de enganos no tecido dos seus textos. (MONEGAL, 1987, p. 215-220). Segundo Arrigucci Jr., um dos corajosos tradutores de Borges no Brasil, “esses textos, em sua maioria absoluta, são glosas irônico-paródicas de narrativas alheias a que Borges imprime o recorte preciso, de repentinas surpresas, com seu estilete pessoal”. (ARRIGUCCI JUNIOR, 2012). Weinberg também chama a atenção para o estilo de escrita que Borges, aos poucos, desenhava e consolidava:

[...] al hacer de prácticas consideradas secundarias o ancilares respecto de la propia creación, como el comentario, la nota, la glosa, la cita, la traducción o la adaptación transgresora, elementos de peso, Borges desplazó el eje convencional y las jerarquías de la lectura, y transformó el equilibrio de fuerzas propio del campo literario. (WEINBERG, 2017, p. 73).

Este estilo fazia-se muito visível em alguns textos publicados no suplemento *Multicolor de los sábados*, da *Revista Crítica*. Entre os textos publicados pelo autor naquele tempo, um deles merece destaque pois marcou a estreia de Borges como contista. (MONEGAL, 1987, p. 229). Publicado sob o pseudônimo F. (de Francisco) Bustos e primeiramente intitulado *Hombre de las Orillas*, que já era uma reescrita de um primeiro texto chamado *Hombres Pelearon*, o texto futuramente seria desenvolvido e publicado sob o título de *Hombre de la esquina rosada*: “Demorei seis anos, de 1927 a 1933, para passar do afetado esboço de ‘Hombres pelearon’ para meu primeiro

⁹ Néstor Carlos Amadeo Ibarra (1938-2005) foi um jornalista argentino de importante trajetória, apresentador de programas de rádio. Amigo de Borges, acompanhou de perto suas produções. Foi responsável pela escrita de uma das biografias do autor. (NÉSTOR IBARRA, 2020).

conto de fato, ‘Homem da esquina rosada’”. (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 55-56). Nele, a figura do *compadrito* é marcada não em um, mas em vários personagens. Hoje, o texto pode ser encontrado no livro *Historia Universal de la Infamia*. É a marca de uma brutal mudança na obra borgeana que, até então, vinha se construindo em poemas, ensaios e pequenos escritos cotidianos. Para Arrigucci Jr., o *Hombre de la Esquina Rosada*, ambientado em 1890,

[...] era um avatar do gaúcho que exercera um papel decisivo nas lides agropastoris do interior da Argentina e nas lutas intestinas da formação da nação, aplebeado, como gostava de dizer o autor, na cidade que se modernizava, mas mostrava ainda reminiscências da vida do campo. (ARRIGUCCI JUNIOR, 2012).

Arriguci ressalta ainda que há aqui uma marca bastante profunda de visualidade, que seria também mantida pelo autor em muitos de seus textos: “O fato é que a visualidade é realçada desde o título pela ausência do artigo, o que faz dele uma espécie de indicação própria para quadros como num catálogo de exposição de pintura”. (ARRIGUCCI JUNIOR, 2012). Sobre este texto, Arriguci também salienta a importância das escolhas linguísticas do autor: “Nota-se que Borges apostava então na prosa experimental, buscando uma relação orgânica entre a linguagem e o mundo apresentado. Fundia a forma com a matéria”. (ARRIGUCCI JUNIOR, 2012). O conto marca também a presença da mitologia urbana nos textos de Borges, mais especificamente essa mitologia suburbana que é reconhecível pelo leitor popular. Em sua primeira versão, datada de 1935, o livro *Historia Universal de la Infamia* une seis contos que haviam sido escritos em revistas.

Sobre seus textos e suas escolhas temáticas, o autor refere: “leí las vidas de personas conocidas y luego debidamente las modifique y deformé según mi capricho”. (MONEGAL, 1987, p. 231). Essa afirmação vai ao encontro de muitos textos do autor que unem a realidade com a ficção. Usando-se de muitas referências por suas inúmeras leituras e sua criatividade infinita, Borges também pode ser identificado como o criador de um estilo que mesclou ensaios críticos com o universo ficcional, ao analisar e resenhar textos inventados de autores fictícios, como se eles fizessem parte de sua realidade. Há muitos exemplos que podem ser aqui citados. Entre eles o conto *Pierre Menard, Autor del Quijote (1938)*, um conto sobre o intento de um autor em reescrever Dom Quixote como se fosse Miguel de Cervantes. Como trata-se de um conto sobre tradução, deixa-se aqui a informação de que a ele será dada maior

atenção posterior, porém, também podem ser citados aqui o conto *El acercamiento a Almostasim*, publicado no livro *El jardín de los senderos que se bifurcan*, em 1941, em que Borges escreve resenha de um livro fictício que foi, inclusive, encomendado por alguns de seus amigos a livrarias inglesas, tamanha veracidade de sua crítica. *Funes el memorioso*, publicado no livro *Ficciones (1944)* é uma vasta metáfora da insônia, mal que acometeu o autor durante muitos anos. (MONEGAL, 1987, p. 230-244). O conto *La Biblioteca de Babel* também é um exemplo do uso do autor da sua vivência para criar uma realidade fictícia: “Meu conto kafkiano ‘*A biblioteca de Babel*’ foi concebido como uma versão de pesadelo ou uma magnificação daquela biblioteca municipal, e certos detalhes do texto não têm significado especial algum”, relata (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 62). Aqui, Borges refere-se a Biblioteca Municipal Miguel Cané, localizada na cidade de Buenos Aires e que hoje possui um espaço dedicado ao autor. Borges trabalhou durante nove anos neste espaço, trabalho que considerava tedioso, burocrático e do qual ficou contente por desfazer-se, mas sem desdenhar o material literário que a funesta experiência lhe trouxe. (MONEGAL, 1987, p. 282). Monegal compara a vivência de Borges na biblioteca ao mito da cinderela: “condiciones duras, desagradables y degradantes en el trabajo de biblioteca durante las tardes, para volver a un mundo cálido, amistoso y rico durante las noches. Para sobrevivir, Borges leyó sin cesar”. (MONEGAL, 1987, p. 285). Sutherland (2019, p. 268) chama a atenção para a importância dessa mescla de sonho e realidade trazida pelo autor. Para ele, Jorge Luis Borges foi “o primeiro realista mágico a conquistar renome mundial nos anos 1960 [...]. O método Borges era fundir uma imaginação surreal com situações humanas bastante banais e personagens corriqueiros”. (SUTHERLAND, 2019, p. 268).

Diante de todos os acontecimentos, estava consolidado o contista da vida cotidiana, que mesclava realidade e ficção e que se fortalecia como uma referência no universo literário argentino e mundial. Um contista que usava seus sentimentos e suas vivências para criar histórias que se aproximavam tanto da realidade quanto do universo dos sonhos, mostrando um limite muito tênue entre eles. Segundo Arriguci Jr. (2012), Borges buscou construir uma narrativa ficcional e perseguiu essa intenção. Nessa missão “se empenhara Borges, detida e escrupulosamente, após anos de observação e reflexão sobre alguns modelos fundamentais. Chegou até eles pela prática da leitura crítica” (ARRIGUCCI JUNIOR, 2012), muito incentivada pelo seu contato com Macedônio Fernandez, como citado anteriormente.

Deve-se ressaltar aqui alguns fatos importantes e definitivos na trajetória do autor: a morte do pai em 1938, que faz com que ele tenha que assumir o papel de provedor; um acidente físico, cuja infecção deixa-o quase um mês entre a vida e a morte; e a oposição ao governo de Perón que o faz sair da biblioteca em 1946. (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 61-63). Em relação ao falecimento do pai não há relatos significativos por parte do autor, mas é cabível inferir que, ao ser Borges um meio de realização do sonho literário do pai, a relação tenha sido marcante entre eles. Ao citar o período em que trabalhou na biblioteca e a representatividade de tal trabalho em sua vida, um de seus biógrafos afirma que Borges sofria então com a situação do pai e entendia que

Nenhum dos dois tivera muito sucesso no mundo: o pai não realizara suas aspirações de escritor e estava agora cego e paralisado, enquanto o filho havia desperdiçado sua promessa de poeta e alcançado as alturas estonteantes de ser 'primeiro auxiliar' numa biblioteca municipal num canto remoto de Buenos Aires. (WILLIAMSON, 2011, p. 283)

Sobre o acidente, Borges ressaltava o medo que tinha de perder a capacidade de ler e escrever:

Quando comecei a me recuperar, temia ter perdido a razão. Minha mãe queria ler-me um livro que eu acabara de encomendar, *Out of the Silent Planet*, de C. S. Lewis, mas durante duas ou três noites fui postergando a leitura. Por fim prevaleceu sua vontade e, tendo ouvido uma ou duas páginas, comecei a chorar. Minha mãe me perguntou o que significavam as lágrimas. 'Estou chorando porque entendo', disse eu. (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 61, *grifo dos autores*).

Já sobre a saída da biblioteca, o autor comemora:

Em 1946, subiu ao poder um presidente cujo nome não quero lembrar. Pouco depois fui honrado com a notícia de que havia sido 'promovido' ao cargo de inspetor de aves e coelhos nos mercados municipais. Apresentei-me à Prefeitura para perguntar a que se devia essa nomeação. 'Olhe', disse ao funcionário, 'parece bastante estranho que entre tantos outros na biblioteca eu tenha sido escolhido como merecedor desse novo posto'. 'Bem', respondeu ele, 'você foi partidário dos Aliados durante a guerra. Então, o que pretende?' Essa afirmação era irrefutável, e no dia seguinte entreguei minha demissão. Os amigos me apoiaram e organizaram um jantar de desagravo. Preparei um discurso para a ocasião, mas, como era muito tímido, pedi a meu

amigo Pedro Henríquez Ureña¹⁰ que o lesse em meu nome. (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 62-63).

Logo, Borges começaria uma longa caminhada como conferencista. Vencendo a timidez, que o acompanhava desde criança, e uma ligeira gagueira, o autor percorreu a Argentina e o Uruguai dando conferências sobre autores como Emanuel Swedenborg, William Blake, Martin Buber, T. E. Lawrence, Miguel de Cervantes, além de palestras tratando de temas como poesia gauchesca, poesia germânica medieval, as sagas islandesas. (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 64). Seu estilo também estava marcado em suas conferências:

Su quietud, sus gestos precisos, la monotonía de su voz, creaban casi un espacio encantado: un espacio en el que lo importante era em verdad el texto, cuidadosamente meditado, cuidadosamente estructurado, y sin embargo siempre inesperado. La inmovilidad, el volumen bajo, la concentración casi fanática en las palabras dichas: todo eso integraba la conferencia, sin el histrionismo habitual de los oradores. (MONEGAL, 1987, p. 355).

Para Monegal, seu estilo como conferencista estava conectado ao seu estilo como escritor, unindo o criador à criatura.

A esta altura, com quase 50 anos, a cegueira congênita que havia atingido seu avô paterno e seu pai já se manifestava em Borges. Com quase 50% da visão perdida, ele era acompanhado pela mãe ou por um amigo em suas viagens e em suas produções. (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 64).

Sua consolidação como o mais importante escritor argentino e o maior de língua espanhola, segundo Monegal (1987), consolida-se no decorrer dos anos 50 e 60, mesmo que tenha sido vítima do Peronismo¹¹ – sua mãe e sua irmã foram presas e passaram cerca de um mês na prisão por oposição ao regime. (MONEGAL, 1987, p. 390-397). Os anos 50 marcaram também a total perda de visão de Borges, que passou a ditar seus textos para a mãe, ou para alguns amigos que o ajudaram. O escritor dava lugar ao poeta oral, que precisava verbalizar seus textos. Nesta época o mundo volta-se definitivamente para Borges, que recebe condecorações, títulos, e livros a seu respeito.

¹⁰ Pedro Henríquez Ureña (1884–1946), foi um escritor, filósofo, jornalista e crítico da República Dominicana que viveu muitos anos em Buenos Aires, É um representante do movimento Modernista. (PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, 2015).

¹¹ O peronismo é o nome dado ao período da história argentina em que Juan Domingo Perón foi presidente e abrange dois diferentes períodos: entre 1946 e 1955 e entre 1973 e 1974. Perón é considerado como um dos grandes símbolos do populismo na América Latina. (SILVA, 2020).

Ganhador do *Prêmio Fomentor* em 1961, Borges em seguida foi traduzido para diversos países, teve convites para conferências em diferentes universidades e consolidou-se como um marco da literatura do século XX, que deixaria um legado para as futuras gerações. (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 160; MONEGAL, 1987, p. 398).

Dono de tamanha obra e tamanha influência na literatura mundial, Borges é motivo de reverência e estudo para muitos autores. Davi Arrigucci Junior é um deles. Para ele,

[...] Jorge Luis Borges é decerto um desses artistas centrais de nosso século, herdeiro da tradição de lucidez moderna, saído de uma literatura até então mal conhecida internacionalmente, que ele logo marcou com o raro exemplo do rigor intelectual e o alto padrão de sua escrita. É impossível tratar de sua obra, sem considerar seu perfil de poeta douto, reflexivo e crítico, pois ele está imiscuído nela como projeção dessa consciência autoral que a torna arte pensamenteada todo o tempo. (ARRIGUCCI JUNIOR, 1996).

Weinberg ressalta a importância do autor em um significativo trecho de seus estudos:

[...] con Borges la literatura se convierte radicalmente en la escritura de una lectura y en la lectura de una escritura, en una compleja combinatoria que da lugar a magias parciales y descubrimientos imprevistos y aleatorios, una de cuyas posibilidades es también el encuentro de un destino, de una trama secreta que pronto habrá de combinarse con otro recurso que llevó a un grado sumo: la exploración de los confines entre los ámbitos de la ficción y la no ficción. Con todo ello, Borges demostró que el ámbito literario sigue sus propias reglas, funda sus propias genealogías, instaura su propia legalidad. Borges nos enseñó un nuevo modo de leer: un modo altamente productivo, además que derivará en un nuevo modo de escribir. (WEINBERG, 2017, p. 72).

Weinberg (2017, p. 92) reforça ainda que “La obra de Borges genera su propio espacio de lectura al tiempo que se presenta en muchos casos como un homenaje a sus autores dilectos, a un tiempo reiteración y recreación, de operaciones presentes en sus obras”. Ainda citando Arrigucci, para quem a obra de Borges tem particular importância já ele é um dos que o traduziu no Brasil, Borges “foi decerto o cisne mais tenebroso e singular entre tantos leitores e autores da história literária do século XX”. (ARRIGUCCI JUNIOR, 2012).

Seria de bom tom finalizar este capítulo com esta frase de Arrigucci a fim de que o autor fosse devidamente homenageado. Porém, faz-se importante contextualizar a sequência deste estudo ao passo que o objetivo aqui é voltar o olhar

para um Borges autor, tradutor e traduzido. Sendo a intensão deste trabalho analisar uma pequena pétala do universo tradutório usando tal autor como fonte de inspiração, torna-se fundamental passar o foco para a tradução enquanto ciência. Assim, no capítulo que segue, as intenções analíticas e contextualizatórias se voltam para o universo da tradução, sua construção como campo de ciência e sua importância na universalização da literatura. Tarefa que, aliás, Borges brilhantemente também a cumpriu.

3 SOBRE A TRADUÇÃO

“As línguas dos homens são tradições que carregam algo de fatal. Os experimentos individuais são, de fato, mínimos, salvo quando o inovador se resigna a lavrar um espécime de museu, um jogo destinado à discussão dos historiadores da literatura ou ao mero escândalo [...]. Atraiu-me às vezes a tentação de traduzir para o espanhol a música do inglês ou do alemão; se tivesse executado essa aventura quase impossível, eu seria um grande poeta [...]. Não passei de um rascunho urdido com palavras de poucas sílabas, que sensatamente destruí”. (BORGES, 2009, p. 7).

“Assim o Senhor os espalhou dali sobre a face de toda a terra; e cessaram de edificar a cidade. Por isso se chamou o seu nome Babel, porquanto ali confundiu o Senhor a língua de toda a terra, e dali os espalhou o Senhor sobre a face de toda a terra”. (GÊNESIS, [2020?]). O trecho, retirado do livro de Gênesis, capítulo 11 versículos 8 e 9, é um dos que compõem o primeiro capítulo daquele que é o livro mais traduzido no mundo, com versões em 2.233 línguas, segundo Michaël Oustinoff. (OUSTINOFF, 2011, p. 12). De acordo com as escrituras do livro Gênesis, os descendentes de Noé, querendo alcançar os céus para estarem próximos de Deus, construíram uma torre. A soberba de crer que podiam aproximar-se de Deus provocou sua ira e o todo poderoso os castigou, espalhando-os pelo mundo, falando línguas diferentes. Conforme consta nas escrituras, até aquele momento toda a terra possuía uma mesma língua, um único idioma.

Independente da crença religiosa daqueles que porventura vierem a ler o presente trabalho, o significativo aqui é que o *castigo divino* à pretensão humana deu origem, ou popularizou, o termo *babel* que, de acordo com o *Dicionário Caldas Aulete* pode ser explicada como “mistura confusa de várias línguas faladas ao mesmo tempo”(BABEL..., 2020) ou “reunião de muitos elementos diferentes” (BABEL..., 2020), entre outras definições igualmente interessantes e importantes. Essas duas definições de *babel* postas em destaque neste texto, são deveras interessantes para a pesquisa que aqui se realiza, uma vez que o surgimento de várias nações com seus diferentes idiomas insere a humanidade em um cenário de diferentes e múltiplos interesses e configurações culturais, seja esta divisão mediada pela evolução humana ou pelo castigo à que estão expostos os cidadãos segundo o mito de Babel.

Como afirma Octavio Paz (PAZ, 1981, p. 9), “[...] las lenguas que nos sirven para comunicarnos también nos encierran en una malla invisible de sonidos y

significados, de modo que las naciones son prisioneiras de las lenguas que hablan”. Este cenário, de multiplicidade cultural e de significação, é propício para o surgimento da atividade a que esta monografia se dispõe a estudar: a tradução.

Apesar de o processo de tradução não ser novo, uma vez que há registros de traduções feitas pelos povos assírios, babilônios e hititas em suas traduções de correspondências no século II a.C. (FURLAN, 2001, p. 11), deve-se considerar que, como ciência, a tradução é um campo bastante recente. Mesmo que existam muitos escritos sobre tradução no decorrer da história, “a maioria desses escritos é resultado de crítica textual” (OUSTINOFF, 2011, p. 8). E é a conexão desses escritos com as atuais teorias contemporâneas de tradução que servirão como base acadêmica para o desenvolvimento da análise a que se propõe este trabalho.

São muitas as evidências históricas e teorias que poderiam servir de norte. Portanto, neste capítulo que se abre, pretende-se apresentar um resumo da história da tradução, suas nuances no decorrer dos diferentes períodos de desenvolvimento da civilização moderna, e as principais teorias surgidas das análises realizadas até então.

3.1 Uma Breve História da Tradução

Como afirma Britto, “a tradução é uma atividade tão antiga quanto a humanidade; muito antes da invenção da escrita, a comunicação entre grupos humanos que falavam línguas diferentes se dava através de intérpretes”. (BRITTO, 2012, p. 11-12). Apesar de, segundo Furlan, a tradutologia ainda não estar articulada para escrever sua história, “importantes contribuições têm sido oferecidas depois que se reconheceu a teoria retórica como o código principal da teoria da linguagem na Antigüidade”. (FURLAN, 2001, p. 11). Tendo como principal tarefa a promoção da comunicação entre falantes de diferentes idiomas, o ato tradutório faz parte e permeia a história da humanidade, visto que a tradução de textos de um idioma para outro já era praticada no período de expansão do Império Alexandrino. Não é a intenção deste capítulo detalhar ponto a ponto a história da tradução, mas cabe ressaltar que Alexandre, o Grande, em sua tarefa de conquistar o oriente, levou a cultura grega aos povos dominados por ele. Essa expansão da cultura grega pelo Oriente ficou conhecida como helenismo e consistiu ainda na fusão cultural entre orientais e gregos. Após a morte de Alexandre, coube a seus descendentes a criação da Biblioteca de

Alexandria, no Egito, local onde, mais tarde, a Bíblia ganharia sua primeira tradução do hebraico para o grego. (FERNANDES, 2020).

Dadas as pinceladas iniciais necessárias, a partir de agora, o olhar para a história da tradução precisa considerar duas vertentes: a literária e a dos textos religiosos. (OUSTINOFF, 2011, p. 30). No campo literário, Marcus Tulio Cícero pode ser ressaltado por suas iniciativas tradutórias. Como afirma Furlan (2001, p. 16), as escolas romanas e suas disciplinas de gramática abordavam tanto o ensino técnico da língua como o analítico, que tinha nos comentários ou crítica textual um foco significativo, ambos, muitas vezes, feitos a partir de traduções. Ainda segundo Furlan, “o principal teórico da tradução e tradutor do período clássico foi Marco Túlio Cícero (106-43 a.C.)”. (FURLAN, 2001, p. 16).

Destinada, até então, às classes superiores econômica e intelectualmente, a tradução começa a ter uma mudança de posicionamento com a queda do império romano e o crescimento do cristianismo na Europa. (FURLAN, 2003, p. 10). E, com essa mudança, a necessidade de traduções também cresce em uma nova perspectiva pois, como afirma Furlan (2003, p. 10), é a difusão “que gera a necessidade de tradução dos livros sagrados e das obras dos Padres apostólicos, e a fé na inspiração divina de tais escritos exigem uma ‘reprodução fiel’ dos originais”. Essa diminuição da literatura romana e sua substituição pela literatura cristã tem em São Jerônimo um de seus nomes marcantes, em função das suas traduções dos textos sagrados. (OUSTINOFF, 2011, p. 31). Cabe ressaltar que durante o período da idade média, são os textos sagrados, em sua grande maioria aqueles que recebem atenção. (FURLAN, 2003, p. 12). Com traduções massivamente sendo realizadas para o Latim, é somente no renascimento que outros idiomas começam a ganhar espaço. (COSTA, 2012, p. 158). Furlan afirma que “desde o século XIII as traduções ao vernáculo já competiam fortemente com a língua romana”. (FURLAN, 2003, p. 24).

Muitos são os autores que discorrem sobre o processo tradutório durante o Renascimento. Costa (2012, p. 158) afirma que é durante o Renascimento que a tradução começa a servir para fins não somente comunicativos e religiosos. Neste período, a história passa por um aprimoramento da ideia de nação e, com isso, uma popularização das línguas locais/vernáculos. Neste processo, as traduções “começam a ser necessárias para uma nova expressão da arte, que serviria, numa perspectiva macro, para expansão da cultura, ajudando a criar, mais à frente, as identidades das nações”. (COSTA, 2012, p. 160). Os novos modelos estruturais de sociedade

fomentam o crescimento do público leitor, formado pelos políticos e pela burguesia, e, com eles, a ampliação e a popularização das traduções, impulsionado ainda pela chegada da tipografia. (OUSTINOFF, 2011, p. 34). Furlan ainda afirma que “Uma das características da história da tradução renascentista, reiteramos, é pois o desenvolvimento de reflexões teóricas sobre a prática tradutora, que se apresentam geralmente sob a forma de pequenos textos, cartas, introduções, tratados etc.” (FURLAN, 2004, p. 21). Ou seja, além do traduzir, o ato de pensar a tradução não é uma novidade, mas é uma tarefa em crescimento durante o período renascentista. Darin (2010, p. 175) afirma que, neste período, a tradução passa a ocupar um lugar de destaque na formação cultural, no fortalecimento das línguas populares e nas identidades nacionais.

Os séculos que seguem são marcados pelos movimentos de definição das nações e suas culturas, e os mercados tradutórios seguem o crescimento dos mercados econômicos. Sendo assim, a França tem um grande papel de destaque, sendo seguida pela ampliação dos cenários germânicos e ingleses. (OUSTINOFF, 2011, p. 34).

Como afirma Benedict, ao ser citado por Costa, a chegada do século XX e, com ele, as grandes guerras territoriais, marcam a verdadeira definição da ideia de nação:

A primeira guerra mundial trouxe o fim das eras das grandes dinastias. Em 1922, os Habsburgo, os Hohenzollrn, os Romanov e os Otomanos tinham acabado. No lugar do congresso de Berlim, surgiu a Liga das Nações, que não excluía os nãos europeus. A partir daí, a norma nacional legítima era o Estado Nacional, de modo que mesmo as potências imperiais restantes compareciam à Liga em trajes nacionais, e não em uniformes imperiais. Depois do Cataclismo da segunda Guerra Mundial, a maré do estado nacional atingiu seu auge. Em meados dos anos 1970, até o império português havia se tornado coisa do passado. (BENEDICT, 2008, p.163 apud COSTA, 2012, p. 160).

Pode-se considerar que é a chegada do século XX que consolida a formação das diferentes nações, que a ideia de nacionalismo começa a difundir-se e que, com isso, a tradução torna-se ferramenta essencial no cotidiano uma vez que, segundo Neves, é essa nova construção que fomenta a “necessidade de um diálogo sistematizado entre as nações”. (COSTA, 2012, p. 160). É a partir daqui que os estudos da tradução perdem seu caráter de crítica e comentário e passam a ganhar espaço como ciência, ao lado das teorias da linguagem e teorias literárias, assunto para o próximo capítulo desde estudo.

Antes de prosseguirmos, entretanto, cabe voltar, por alguns instantes, o olhar para o local de onde estamos falando: o Brasil.

3.1.1 A Tradução no Brasil: um Apanhado Geral

A história da tradução no Brasil é bastante recente, uma vez que ela é contada a partir da perspectiva dos estudos pós-colonizatórios. Para Silva-Reis e Milton (2016, p. 3), a história da tradução no Brasil “pode ser dividida em dois grandes eixos: história da tradução oral (ou interpretação) e história da tradução escrita”. Porém, independente do viés ao qual se debruce esta breve análise, é importante e óbvio ressaltar que é a chegada dos portugueses em solo brasileiro e a necessidade de comunicação com os povos nativos que dá o pontapé inicial ao processo tradutório brasileiro registrado nos livros. (SILVA-REIS; MILTON, 2016, p. 3). É no Brasil quinhentista que surgem as figuras dos *línguas*, portugueses que aprendiam o idioma dos índios para poder realizar os processos comerciais. Cabe ressaltar que esse aprendizado não se dava de maneira espontânea, mas sim como uma obrigação para que as intenções da corte pudessem ser atingidas. (SILVA-REIS; MILTON, 2016, p. 3). Além dos *línguas*, pode-se também destacar aqui também a figura dos filhados, índios levados prisioneiros para aprender a cultura e o idioma dos invasores para que pudessem contribuir nas conquistas territoriais. (SILVA-REIS; MILTON, 2016, p. 4).

Uma das principais manifestações tradutórias no Brasil quinhentista é representada pelos processos de catequização e, nestes, “jesuítas, franciscanos, beneditinos e mercedários que se instalaram no Brasil e aprenderam a língua tupi a fim de traduzir os ensinamentos bíblicos aos índios em forma de canções e textos teatrais” (SILVA-REIS; MILTON, 2016, p. 4-5) tem uma ampla participação. Para Alves Filho (2010, p. 17), no cenário encontrado no Brasil, “a missão catequética dos Jesuítas operaria a ‘tradução’ cultural a partir de 1549. Os homens da Companhia de Jesus tinham a tarefa de disseminar o Cristianismo entre os nativos, cujas características culturais os europeus pouco conheciam”. Por mais que se tenha feito muita tradução nesse cenário, elas eram basicamente disseminadas de forma oral, uma vez que eram representadas ou relatadas. (SILVA-REIS; MILTON, 2016, p. 5).

Nos séculos XVII e XVIII o Brasil se desenvolve em um cenário multicultural extremamente favorável à tradução. A chegada de diversos imigrantes (holandeses, espanhóis, franceses, entre outros) e comercialização dos escravos, majoritariamente

africanos, traz ao país uma infinidade de diferentes idiomas. Para não perder suas terras, Portugal teve que se debruçar em temas como a artilharia e a arquitetura, e a maioria dos escritos dessas áreas não eram escritos em português. (SILVA-REIS; MILTON, 2016, p. 7). Mesmo em um cenário com pouquíssimos leitores, o século XVII é um período também de proliferação de bibliotecas, principalmente aquelas mantidas pelas ordens religiosas. Somente no século XVIII, que é marcado pela ampliação do território, revoltas e o surgimento de um sentimento nacionalista, é que o Brasil começa a identificar uma unificação idiomática. (SILVA-REIS; MILTON, 2016, p. 10).

As mudanças políticas, econômicas e sociais que o século XIX trazem para o Brasil é que vão gerar ainda mais transformações no campo da tradutologia. A publicação e feitura de livros, a institucionalização da figura do intérprete e o início de uma imprensa mais efetiva é que, segundo Silva-Reis e Milton (2016, p. 16), “permitiu fazer circular os textos da Colônia e depois do Império - dentre eles textos literários e traduções”. A vinda da família Real portuguesa e conseqüentemente a vinda de estrangeiros letrados populariza a tradução de obras literárias que ficam conhecidas através de folhetins e trazem nomes populares na literatura brasileira como tradutores:

Os textos literários também foram muito traduzidos, especialmente por causa da venda dos folhetins. Muitos romances eram traduzidos e publicados primeiro em folhetim e, logo depois, comercializados em forma de livro [...]. Na época também muitas foram as óperas, vaudevilles e tragédias adaptadas ou traduzidas do francês, italiano, espanhol e alemão para o público brasileiro, o que ocasionou a abertura do Conservatório Dramático para determinar os padrões linguísticos das peças traduzidas. Inúmeros foram os escritores-tradutores literários do período: Castro Alves, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Vicente de Carvalho, Artur de Azevedo, Raimundo Correia, Mucio Teixeira, José Feliciano de Castilho e Machado de Assis (que também foi crítico de tradução). (SILVA-REIS; MILTON, 2016, p. 19).

Seguindo um movimento internacional de transformação, é no século XX que, o mercado da tradução e da interpretação crescem significativamente, “em grande parte como resultado das mudanças pelas quais o Brasil passou, de um país agrícola, fortemente dependente da exportação de café, para um grande país industrial e exportador de bens industriais”. (SILVA-REIS; MILTON, 2016, p. 21). É a partir daqui que o Brasil se consolida como um país produtor de materiais necessários para sua inserção no mundo – inclusive livros –, e também como um país tradutor, com um mercado crescente e com caminhos traçados para a profissionalização do ato. (SILVA-REIS; MILTON, 2016, p. 25).

Pode-se verificar que acontece, fortemente e constantemente na história brasileira, um processo de uso da tradução destinada à dominação cultural, sobre o qual Venuti discorre:

A tradução é particularmente reveladora das assimetrias que tem estruturado as relações internacionais durante séculos. Em muitos países 'em desenvolvimento' [...], ela tem sido compulsória, imposta primeiro pela introdução das línguas coloniais entre as regionais vernáculas e, mais tarde, depois da descolonização, pela necessidade de tráfego nas línguas francas para preservar a autonomia política e promover o crescimento econômico. (VENUTI, 2019, p. 317).

Apesar disso, o ato tradutório em si traz para o país também enriquecimento, uma vez que outras possibilidades são inseridas na cultura de um país através da tradução. Como afirma Venuti (2019, p. 318), “Em países em desenvolvimento, as traduções têm desempenhado um papel crucial no enriquecimento das línguas e literaturas autóctones, incentivando a leitura e a publicação”.

Os estudos da tradução no Brasil ainda são modestos, mas crescem exponencialmente. Em menor medida, cresce o ensino de tradução no país. (SILVA-REIS; MILTON, 2016, p. 31-33). Porém, há um caminho sendo percorrido.

É importante perceber que todos esses movimentos históricos, sejam eles nacionais ou internacionais, estão acompanhados de traduções e de pensamentos sobre o ato tradutório. As ideias que os críticos textuais expressaram através dos tempos, mesmo que não intencionando discorrer sobre a tradução como ciência, vão culminar nas teorias da tradução que são hoje debatidas.

A continuação deste capítulo pretende, portanto, costurar os acontecimentos históricos com as ideias surgidas a respeito do tema, a fim de apresentar ao leitor uma ampla contextualização das teorias construídas através dos séculos.

3.2 As Vertentes Tradutórias na História

Pensar a tradução é matéria tão antiga quanto a própria tradução. Já na introdução de *Tradução: história, teorias e métodos*, Oustinoff chama a atenção de que “a tradução tem um alcance bem mais geral do que costumamos pensar, porque ela está presente no seio de toda língua, por meio de reformulação.” (OUSTINOFF, 2011, p. 8). Paz, em seu ensaio intitulado *Traducción: literatura y literalidad*, publicado pela primeira vez em 1971, já dialogava com este conceito. Para ele, “ningún texto es enteramente original, porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya

una traducción: primero, del mundo no verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase”. (PAZ, 1981, p. 9).

Considerando-se que a própria língua teve que esperar o fim do século XIX para ver surgir uma disciplina que a colocasse no cerne da questão e no patamar de ciência, tendo como marco o *Curso de Linguística Geral de Ferdinand de Saussure*, publicado somente em 1916 (OUSTINOFF, 2011, p. 21), não é de se estranhar que a tradução venha a se consolidar como ciência também somente em meados do século XX, quando as teorias da linguagem e da literatura emprestaram seu tempo ao ato tradutório.

Pode-se trazer para complementar a discussão sobre as teorias da tradução, uma divisão apresentada por Roman Jakobson e compartilhada por, entre outros autores, Edwin Gentzler. Para Jakobson, a tradução está dividida em três grandes eixos:

[...] tradução *intra*lingual, uma reescrita de sinais em uma língua com sinais da mesma língua; *inter*lingual, ou a interpretação de sinais de uma língua com sinais de outra língua (a tradução ‘propriamente dita’); e tradução *intersemi*ótica, ou a transferência (‘transmutação’) dos sinais de uma língua para sistemas de sinais (de língua em arte ou música). (JAKOBSON, 1959 apud GENTZLER, 2009, p. 21, *grifo do autor*).

Não é intenção das autoras deste estudo realizar um aprofundamento em relação aos três desdobramentos tradutórios apontados por Jakobson, uma vez que para tal seria necessário um trabalho específico, o que não é o intuito deste escrito. O foco, portanto, deita-se sobre o conceito da tradução *interlingual* – que se detém sobre as questões da transferência entre diferentes línguas – e suas teorias.

Durante muito tempo, as análises tradutórias, via de regra, oscilavam entre dois diferentes pontos focais: “alguns defendem a tradução mais literal fortemente vinculada à forma do original, enquanto outros defendem a tradução que transmita (ou recrie) o conteúdo, o sentido, do original empregando as formas aceitas na língua de chegada”. (FAILS, 2013, p. 6). Essa dicotomia está presente em diversas obras, artigos, livros que discorrem sobre, como diz Arrojo, a arte, indústria ou profissão do traduzir. (ARROJO, 2007, p. 8),

Conforme dito no início deste subcapítulo, a ciência que se debruça sobre a tradução é bastante recente, mas críticas ao ato de traduzir aparecem muito cedo na história, e encerram nelas o debate entre liberdade e literalidade, de forma que podemos retornar a Cícero e a São Jerônimo para dar corpo a essa afirmação. Na

literatura, Cícero, em 46 a.C., afirma que não se deve traduzir “verbum pro verbo”, ou palavra por palavra. (OUSTINOFF, 2011, p. 35). São Jerônimo, em 395 d.C., que não à toa é conhecido como o santo protetor dos tradutores (CNBB, 2019) em função das suas traduções de textos sacros, concorda discordando: para ele, as traduções dos textos gregos eram feitas substituindo-se uma ideia por outra ideia, não uma palavra pela sua equivalente. O religioso apenas não se valia dessa máxima ao traduzir textos sacros, uma vez que acreditava que somente uma tradução literal seria capaz de não os alterar. (OUSTINOFF, 2011, p. 35). Como afirma Campos (1986, p. 18), São Jerônimo acreditava que os textos sacros deveriam manter, inclusive, o mesmo número de palavras para que não houvesse possibilidade de interferir na mensagem do texto original. Para entender o processo de literalidade, podemos recorrer a Paes que exemplifica muito bem a ideia ao pensar na tradução realizada nas escolas regulares ou de idiomas, uma tradução que pode ser intitulada justilinear, que, segundo ele, tem como objetivo encontrar uma ideal simetria entre os idiomas propondo substituições “a um substantivo da língua-fonte fazendo corresponder um substantivo equivalente na língua-alvo, a um adjetivo outro adjetivo, a um verbo outro verbo, a um advérbio outro advérbio, e assim por diante, ad nauseam” (PAES, 1990, p. 112). Para Paes, essa tradução ignora “os caprichos lexicais, sintáticos e estilísticos de cada idioma”. (PAES, 1990, p. 112).

Essa forma tradutória tem muito espaço durante a Idade Média, uma vez que sua grande fonte de trabalho eram os textos religiosos e neles poucos atreviam-se a realizar quaisquer alterações. Aqueles que o fizeram não tiveram um bom destino, como no caso de Étienne Dolet, que foi enforcado e queimado em 1546 por transformar a palavra sagrada. (OUSTINOFF, p. 41, 2011).

Apesar de já ter indícios anteriores como supracitado, o conceito da tradução literal, palavra por palavra, começa a dissipar-se principalmente durante o renascimento, em que entra em ação a liberdade de alterações dos tradutores que dão origem ao termo *Belas Infiéis*, ou, como aparece em Milton, *Les bellès infideles*. (MILTON, 2010, p. 79-80). Oustinoff (2011, p. 36-46) e Milton (2010), vão ressaltar que durante esse período o conceito de apropriação e de alteração da obra do outro era muito amplo, uma vez que se preza aqui a beleza do texto acima do conteúdo: “as barreiras que estabelecemos hoje entre original e tradução, autor e tradutor, eram bem mais fluidas”. (OUSTINOFF, 2011, p. 38). Oustinoff ressalta que era comum para os tradutores do renascimento apoderarem-se dos escritos de autores e realizar

transformações: “A ‘infidelidade’ é, então, uma noção absolutamente relativa”. (OUSTINOFF, 2011, p. 39). Porém, cabe ressaltar que, mesmo em uma época em que a beleza da obra estava acima do conteúdo e do sentido do original, há ainda críticos e autores reforçando a constância da dicotomia *forma versus sentido* no universo tradutório.

É no século XVIII que as críticas começam a tomar corpo de estudo. Em 1790, o jurista escocês Alexander Fraser Tytler publica o que será considerado “a primeira obra em inglês totalmente dedicada a arte da tradução”. (MILTON, 2010, p. 61) Em seu *Essay on The Principles of Translation*, Tytler estabelece três princípios básicos ao processo tradutório:

1. A tradução deve consistir na transcrição completa das idéias do texto original;
 2. O estilo da tradução deve ser o mesmo do texto original;
 3. O texto traduzido deve possuir a mesma fluidez do texto original.
- (TYTLER, 1790 apud MILTON, 2010, p. 61).

Para Tytler, “não é certo sacrificar o sentido ou a forma do original, se estes puderem ser preservados sistematicamente com pureza de expressão e com uma espontaneidade elegante ou uma graça superior ao texto” (TYTLER, 1790 apud MILTON, 2010, p. 63). Similar é a posição de Goethe algumas décadas depois na Alemanha. Goethe, segundo Steiner, já no século XIX, aponta a existência de três tipos de tradução:

A primeira ordem de tradução nos familiariza com culturas estrangeiras e o faz por meio de uma transferência ‘no nosso próprio sentido’. É melhor realizada na prosa modesta e simples. Apresentada desta maneira, a matéria estrangeira entrará, por assim dizer, imperceptivelmente na nossa sensibilidade nativa, cotidiana e doméstica. [...]. O segundo modo é aquele da apropriação por meio da substituição. O tradutor absorve o sentido do texto estrangeiro, mas o faz para substituí-lo por uma construção elaborada a partir da própria língua e meio cultura. Uma roupagem nativa recobre a forma estrangeira. Mas o impulso para a metamorfose e enteléquia que governa todas as formas vivas conduz inevitavelmente para a terceira categoria de tradução. O último e mais alto modo buscará alcançar a identidade perfeita entre o texto original e a sua tradução. Essa identidade significa que o texto não existe ‘em vez do outro, mas em seu lugar’. (STEINER, 2005, p. 279-280)¹.

¹ Não há, em Steiner, uma indicação clara de qual a obra de Goethe que contém tal afirmação. O autor enfatiza que há diversos estudos sobre o filósofo alemão, mas ainda não um estudo amplo de suas traduções. Sendo assim, Goerge Steiner traz suas afirmações com base em outros autores que escreveram sobre Goethe, como Heildelberg (1963) e Berna (1946). (STEINER, 2005, p. 279).

Esse terceiro tipo de tradução, que Goethe considera o melhor deles, busca deixar a tradução o mais igual possível, mas, “mantendo a sua estranheza”. (MILTON, 2010, p. 89). Essa visão de Goethe começa a colocar em choque a ideia de funcionalidade e motivo da tradução, uma vez que se questiona se, para um leitor que pretende apenas conhecer obras estrangeiras manter essa estranheza seria válido. Um dos teóricos que marca a entrada dessa análise que considera o leitor no processo tradutório é o também alemão Schleiermacher que, segundo Milton, identifica dois tipos de tradução:

Na primeira, o tradutor deixa o leitor em paz e leva o autor até o leitor; em outras palavras, a tradução deveria parecer fluente na língua-alvo, nesse caso, o alemão. No segundo, o tradutor deixa o autor em paz e ela o leitor até ele; isto é, as formas estrangeiras do original serão transferidas para o alemão. (SCHLEIERMACHER, 1938 apud MILTON, 2010, p. 91).

Apesar de ainda não consolidarem a existência de uma ciência, esses estudos têm um ponto importante em comum: a análise do resultado das traduções e não o processo tradutório. Portanto, são estudos de extrema relevância e podem ser entendidos como a base para o desenho não de uma, mas das várias teorias da tradução, que serão configuradas e desenvolvidas no final do século XIX e ao longo do século XX.

Este período da história e as teorias surgidas a partir daí serão tratadas a seguir.

3.2.1 As Teorias Contemporâneas da Tradução

Conforme já ressaltado anteriormente, a tradução como ciência desenha-se no final do século XIX e durante o século XX. E começa a desenhar-se com o surgimento de uma ciência que teve “sementes lançadas quase simultaneamente no tempo, mas distintas no espaço e na paternidade: uma nos EUA, outra na União Soviética e a terceira na Europa Ocidental” (SANTAELLA, 2012, p. 11). Santaella refere-se aqui a Semiótica, a ciência dos signos, ou a ciência que trata das linguagens.

Segundo a autora, estamos no mundo e vivemos nele através de uma rede intrincada e plural de linguagem que engloba todas as manifestações comunicacionais, sejam elas lidas, sentidas, ouvidas, faladas, percebidas, etc. Para Santaella, “somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais

as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem”. (SANTAELLA, 2012, p. 7). E a semiótica é, portanto, a ciência que vai tentar dar conta de explicar essas relações investigando as linguagens e suas manifestações, “que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido”. (SANTAELLA, 2012, p. 9). Santaella ainda reforça que a produção de significação e sentido está diretamente ligada à linguagem:

Considerando-se que todo fenômeno de cultura só funciona culturalmente porque é também um fenômeno de comunicação, e considerando-se que esses fenômenos só comunicam porque se estruturam como linguagem, pode-se concluir que todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido. (SANTAELLA, 2012, p. 8-9)

A vertente norte americana da teoria tem sua origem no cientista-lógico-filósofo Charles Sanders Peirce que, em seus estudos, pensou uma filosofia da linguagem dividida em três grandes áreas: a Fenomenologia, as Ciências Normativas e a Metafísica, colocando dentro da Metafísica uma tripla subdivisão em que trazia a Estética, a Ética e a Semiótica em seu guarda-chuva. (SANTAELLA, 2012, p. 17-18). Porém, não se pretende aqui discorrer sobre o detalhamento das teorias peirceanas, apenas se faz uso delas para a introdução de um ponto crucial no universo tradutório: a língua. E vale considerar que, se a linguagem é uma manifestação cultural e a língua é uma das manifestações da linguagem, logo ela também é uma manifestação cultural.

Enquanto Peirce se preocupava com as linguagens nos Estados Unidos, em Genebra, na Suíça, Ferdinand de Saussure debruçava-se sobre a língua, que foi assim por ele definida:

Para nós, ela não se confunde com a linguagem; é somente uma parte determinada, essencial dela, indubitavelmente. É, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções, necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos. (SAUSSURE, 2001, p. 17).

Steiner (2005, p. 251) ressalta que, como produto social, “cada língua acumula os recursos da consciência, das visões de mundo do clã. [...] é um espaço escondido do estrangeiro e ‘contradiz’ certos elementos do potencial total dos dados de percepção”.

O *Dicionário Online Caldas Aulete* define língua como “Sistema de comunicação e expressão verbal de um povo, nação, país etc., que permite aos usuários expressar pensamentos, desejos e emoções; IDIOMA”. (LÍNGUA..., 2020). Na mesma fonte, encontra-se que tradução pode ser definida como “versão de texto oral ou escrito de uma língua para outra”. (TRADUÇÃO..., 2020). Com base nestas afirmações, se tradução é verter de uma língua para outra e a língua está inserida no contexto social e cultural, pode-se então concluir que a tradução verte textos de uma cultura para outra?

Conforme já comentado anteriormente neste trabalho, a definição e o produto final são apenas parte do todo que compõem as teorias da tradução. Para Bassnett, “o objetivo da teoria da tradução é, então, chegar a um entendimento dos processos implicados no ato da tradução e não, como é em geral erroneamente entendido, fornecer um conjunto de normas para realizar a tradução perfeita” e, acréscimo nosso, tampouco estabelecer uma definição categórica sobre o que é traduzir. (BASSNETT, 2003, p. 71)

Campos (1986, p. 62-63), ao analisar as possibilidades de tradução traz à tona a dicotomia dos pensadores: enquanto uns afirmam que tudo se traduz, outros vão dizer que umas tantas coisas não podem ser ditas nem na própria língua da gente, quanto mais passadas para outra língua. Essa dubiedade determina as duas principais vertentes do pensamento tradutório que, conforme já mencionado, divide os tradutores entre aqueles que defendem traduções livres e os que defendem traduções literais.

Alguns teóricos defendem um conceito de intraduzibilidade das línguas, já que

[...] cada uma encerra nela uma ‘visão’ de mundo própria, [...], concepção elaborada por Wilhelm von Humboldt no século XIX e retomada por Edward Sapir e Benjamin Lee Whorf no século seguinte e que veio dar naquela que costumamos chamar a hipótese ‘Sapir-Whorf’. (OUSTINOFF, 2011, p. 19).

Juntos, Edward Sapir e Benjamin Lee Whorf desenvolveram o que ficou conhecido como a *Hipótese de Sapir-Whorf*, que também discorre sobre o quanto de mundo, de social e de cultural está inserido na língua. A *visão humboldtiana* tem implicações para a tradução e vai culminar no pensamento de que não há uma tradução que seja, como afirma Oustinoff, neutra, transparente, “através da qual o texto original apareceria idealmente como em um espelho, identicamente”. (OUSTINOFF, 2011, p. 22). A isso soma-se o entendimento de que, para que o ato

tradutório aconteça, é necessário transformar e isso, como dito no início deste subcapítulo e mencionado por Oustinoff, está na natureza da linguagem.

John Catford (CATFORD, 1980, p.53 apud SOUZA, 2016, p. 54) defende que na tradução não há apenas uma transferência de significados, mas uma substituição de significados entre as línguas. Como afirma Rodrigues, muitos teóricos defendem que “as marcas explícitas presentes em textos, são o ponto de partida para a compreensão e explicação do processo tradutório”. (RODRIGUES, 1990, p. 121).

Campos (1986) chama a atenção para uma questão: a funcionalidade do texto. Para ele, é importante que o tradutor entenda para que o texto deve ser traduzido: “de um mesmo texto poderão existir tantas traduções aceitáveis quantos forem os objetivos a que ele puder servir”. (CAMPOS, 1986, p. 12). Para exemplificar, Campos (CAMPOS, 1986, p. 12-13) usa como exemplo a tradução de uma obra de Shakespeare que, para fins acadêmicos pode ser traduzida mantendo sua forma e conteúdo do original. Porém, se a mesma tradução tiver como fim uma apresentação teatral escolar deverá ser adaptada para tal.

Na mesma linha, Eugene Nida, baseado nas teorias de Chomsky sobre a gramática gerativa, defende uma aproximação com o leitor que promova uma “resposta ao signo”. (NIDA, 1960, p.224 apud GENTZLER, 2009, p. 80). Para Nida, que tinha como foco a tradução da bíblia, o importante era estabelecer a comunicação, o início do diálogo. Neste caso, a forma da mensagem passa a ser secundária. Nida passa, portanto, a querer atingir a estrutura profunda da gramática gerativa do leitor. (GENTZLER, 2009, p. 79-80).

Além de Nida, também os franceses Vinay e Dalbernet apoiam suas análises em princípios da Linguística. Porém, desta vez é Saussure e seus princípios de unidades de significados, apoiados na ideia de que uma palavra só é uma palavra se estiver em relação com as demais. (OUSTINOFF, 2011, p. 26). Como afirma Paz (1981, p. 14), “Cada palabra encierra cierta pluralidad de significados virtuales; en el momento en que la palabra se asocia a otras para constituir una frase, uno de esos sentidos se actualiza y se vuelve predominante”.

Vinay e Dalbernet apoiam-se no *Curso de Linguística Geral* para apresentar a ideia de unidade de tradução, que seria o equivalente a unidade linguística apresentada por Saussure. Para eles, é preciso estabelecer a unidade de sentido para então sugerir uma unidade de tradução equivalente na língua-alvo (OUSTINOFF, 2011, p. 26-27). Porém, a própria noção de equivalência pode ser questionada, uma

vez que não há equivalência exata entre idiomas. Bassnett exemplifica essa questão trazendo a relação dos termos butter, em inglês, e seu suposto equivalente burro, em italiano:

Tanto butter como burro descrevem o produto feito a partir do leite e comercializado na forma de grandes pedaços de gordura comestível, de cor creme, destinado ao consumo humano. (...) Em Itália, burro, normalmente de cor clara e sem sal, é usada principalmente em culinária e não tem nenhuma conotação de elevado estatuto. Por outro lado, em Grã Bretanha, butter, muitas vezes de um amarelo vivo e com sal, é usada para barrar pão, menos frequentemente, para cozinhar. (BASSNETT, 2003, p. 44).

Apoiando-se nas evoluções da linguística e questionando a visão dualista apresentada pelos teóricos até então, surge uma nova corrente teórica que tem em Rosemary Arrojo uma de suas defensoras. Uma vez que todo o texto existe em um contexto, seus significados também estão inseridos neste contexto. Bassnett (2003, p. 65) traz como exemplo a frase *I'm going home* e questiona o significado que *home* deve adotar no momento da tradução: “se a frase for enunciada, por exemplo, por um americano a residir temporariamente em Londres, a frase pode significar o regresso à sua residência temporária em Londres ou a travessia do Atlântico de regresso à América”.

Para subsidiar a sua teoria, Arrojo recorre ao conto de Jorge Luis Borges *Pierre Menard, autor del Quijote*. Nele, Borges, em sua genialidade, estabelece uma ampla crítica aos processos tradutórios e as inúteis tentativas de fidelidade. No conto, Menard tenta criar parte da obra de Cervantes de maneira invisível, uma obra absolutamente fiel. Para tanto, busca conhecer o idioma, a fé de Cervantes, retornar a 1608. E apesar de fazê-lo palavra por palavra, é criticado pelo narrador. Conforme Arrojo (2007, p. 22), “ao tentar identificar-se totalmente com Cervantes e proteger a intenção ou o significado ‘originais’ do texto, Menard inadvertidamente ilustra a inviabilidade do seu projeto”. Isto porque as palavras não delimitam a visão de Cervantes, mas apenas expressam uma interpretação em um diferente contexto. Como afirma Gentzler (2009, p. 197), é a direção a uma teoria da tradução mais filosófica, que desconstrói a ideia única de polissistemas que se comunicam entre si. A presença do indivíduo e sua interpretação é muito forte neste contexto. Para uma melhor compreensão, propõe: e se alguém invertesse a direção do pensamento e apresentasse a hipótese de que o texto original depende da tradução? Jacques Derrida (DERRIDA, 1982 apud GENTZLER, 2009, p. 197), por exemplo, desconstrói a

identidade e afirma que “o que existe são diferentes correntes de significação, incluindo o original e suas traduções em uma relação de simbiose”. O filósofo propõe um “jogo de rastros” que, ao analisar termos através da história, percebe diferentes utilizações e significados para ele. (GENTZLER, 2009, p. 198-199).

Michel Foucault (1977, p.5 apud GENTZLER, 2009, p. 188), assim como Arrojo, ressalta que o autor não escreve como resultado de uma inspiração espontânea, mas o faz inserido a todos os sistemas sociais que o cercam. Assim, as subjetividades interagem entre si e mesmo as lacunas que não podem ser identificadas no texto são chaves para a construção do significado.

Arrojo (2007, p. 23) afirma que o sentido do texto é determinado pela leitura que se faz dele, sendo assim, o significado original deixa de ser estático e passa a ser fluido, dependendo tanto de quem o escreve quanto de quem o lê. Quiçá mais de quem o lê. Para ela, o texto é “uma máquina de significados”. (ARROJO, 2007, p. 23). O texto, para Arrojo, passa a ser um palimpsesto, em que cada leitor o reescreve de acordo com a sua realidade interpretativa. No cenário apresentado pela autora, o autor do texto é um elemento do processo de interpretação e o leitor passa a ser coautor, assim como o tradutor que, antes de tudo, deve ser o leitor. Umberto Eco corrobora e apoia este conceito, trazendo ainda o conceito de interpretação semântica:

A interpretação semântica ou semiótica é o resultado do processo pelo qual o destinatário, diante da manifestação linear do texto, preenche-a de significado. A interpretação crítica ou semiótica é, ao contrário, aquela por meio da qual procuramos explicar por quais razões estruturais pode o texto produzir aquelas (ou outras, alternativas) interpretações semânticas. (ECO, 2015, p. 12).

Como afirma Steiner (2005, p. 254), “Na tradução, a dialética do uníssono e da pluralidade está dramaticamente em operação. Num certo sentido, cada ato de tradução é uma tentativa de abolir a multiplicidade e de reagrupar diferentes representações do mundo numa congruência perfeita”. Porém, a perfeição é inatingível, uma vez que os atos tradutórios envolvem equivalências inexatas e vazios preenchidos por outrem. Como afirma Paz (1981, p. 16), “La actividad del traductor es parecida a la del lector y a la del crítico: cada lectura es una traducción y cada crítica es, o comienza por ser, una interpretación”.

Aqui, o conceito de fidelidade a uma tradução passa a ser redefinido, já que se pode questionar qualquer critério objetivo de avaliação uma vez que o processo é composto por inúmeras subjetividades.

3.3 Tradução de Literatura e suas Particularidades

Não são raros os estudos nos quais se pretende analisar as traduções literárias, seus processos e produtos. Vale ressaltar que a maioria deles se volta para o estudo da poesia, mas, sendo o objetivo deste estudo analisar um texto em prosa, focaremos na análise desse estilo literário.

Já se comentou aqui que o papel do tradutor ganhou força durante o período renascentista. Para Delisle e Woodworth (1995, p. 81),

a descoberta da imprensa e a subsequente difusão da palavra impressa, a paixão pela erudição grega e latina, a conquista de novos mundos, a importância atribuída à divulgação da Bíblia nas línguas nacionais [...] foram alguns dos fatores que levaram ao crescimento da atividade da tradução durante o Renascimento [...].

Para os autores, o fortalecimento da ideia de nação e a necessidade de criação de uma identidade nacional foi um dos fatores que, contraditoriamente, fomentaram o crescimento da tradução, uma vez que ela pode ser instrumento forjador e redirecionador da literatura local. O teatro só se torna popular na Europa graças as traduções realizadas dos textos de Shakespeare, textos que enriqueceram a literatura europeia e deram impulso a criação da literatura de muitas identidades nacionais. Borges defendia a ideia de enriquecimento da língua através da tradução. Como mencionam Delisle e Woodworth (1995, p. 101), para Borges os argentinos podiam “ler na biblioteca do universo”. Cabe ressaltar aqui que foram popularizadas na Europa as versões de Shakespeare em francês, ou seja, versões já traduzidas. (DELISLE; WOODSWORTH, 1995, p. 90-91).

Apesar de não ter a intenção de fixar esse bloco em questões históricas, uma vez que ela está posta no princípio deste capítulo, é importante ressaltar que as ideias iluministas têm também uma grande influência na literatura. Segundo Bassnett (2003, p. 111), há aqui o nascimento de uma ideia de indivíduo que “trouxe a noção de liberdade criadora tornando o poeta num criador quase místico”. Se o poeta ganha um status de criador, o tradutor começa a perder essa posição. A noção de originalidade e propriedade do texto coloca novamente em debate as dicotomias *conteúdo X forma*, *literalidade X liberdade*, trazendo ao debate os limites da ação do tradutor. E quanto mais cresce e endurece o sentimento de nacionalismo, mais a tradução perde seu

caráter enriquecedor e o tradutor passa a ser um instrumento. (BASSNETT, 2003, p. 117-119).

Independente do período histórico em que se encontra, a tradução traz em si a questão idiomática como uma questão central e, como já mencionado, se a língua é parte de um sistema cultural no qual ela está inserida, passar um texto para uma outra língua deve contemplar essas complexidades. Para Britto (2012, p. 16-17), assim como esbarra-se na questão da intraduzibilidade de termos concretos – o autor traz o exemplo de *small city*, que difere do conceito de *cidadezinha* em português, uma vez que a primeira trata de uma cidade pequena em tamanho mas não em recursos, comércios, etc. – o tradutor enfrenta muitas vezes a missão de encontrar equivalências para termos bastante abstratos como *desconfiômetro*. “O principal problema do tradutor não é saber o nome das coisas no idioma estrangeiro: muitas vezes não é possível estabelecer uma correspondência exata entre os termos de um idioma e os termos de outro idioma”. (BRITTO, 2012, p. 18). Diante da problemática, Britto chama a atenção para o papel criativo – e interpretativo – do tradutor, que deve fazer escolhas tradutórias a todo tempo.

Se anteriormente os estudos literários do *new criticism* americano, assim como o estruturalismo europeu, tendiam a ver o texto descontextualizado, induzindo a uma escolha entre forma e conteúdo (BASSNETT, 2003, p. 130), é a partir da década de 70, quando a tradução ganha status de ciência englobando tanto os textos técnicos quanto literários, que se começa a derrubar a ideia de equivalência e de tradução por unidades de sentido e se traz à tona a ideia de tradução de texto, o cenário dos estudos de tradução muda e a questão cultural do todo passa a ser considerado. (BRITTO, 2012, p. 20). A partir da compreensão do texto no seu contexto, começa a surgir a noção de literatura especializada, “ressaltando as características pessoais do autor”, e, juntamente com a ideia de literatura e texto contextualizado, nasce a ideia do texto traduzido como obra literária”. (BRITTO, 2012, p. 21).

Britto defende que na tradução literária o “estilo” ou “espírito” do autor devem estar presentes, como o tom da linguagem, a sintaxe utilizada, etc. A isso Schneiderman denomina de precisão de tom, que difere da precisão semântica, mas que é de igual importância:

O tradutor deve ficar sempre atento a estes dois tipos de precisão. A tendência quase geral de quem se inicia nessa atividade é concentrar-se na busca da primeira [*precisão semântica*], o que torna muitas vezes o texto

explicativo e duro demais. Já o segundo requer uma preocupação com o efeito artístico e com leveza, que implica, não raro, em relativa liberdade quanto à semântica pura e simples. (SCHNEIDERMAN, 2015, p. 31, *inserção nossa*)

Independente da precisão de tom ou semântica, ainda restam muitas outras perguntas a serem feitas pelo tradutor, como a adequação da linguagem de textos antigos para a linguagem atual, a atualização das unidades de medidas ou da marcação de distâncias de milhas para quilômetros, entre muitas outras. Como afirma Octávio Paz (1981, p. 13), “La traducción es una tarea en la que, descontados los indispensables conocimientos lingüísticos, lo decisivo es la iniciativa del traductor, sea este una máquina programada por un hombre o un hombre rodeado de diccionarios”.

Em sua obra *Escândalos da Tradução*, Venuti também chama a atenção para a importância das escolhas realizadas. Para o autor, tanto a escolha dos textos como as estratégias tradutórias adotadas podem interferir na imagem que uma cultura possui da outra, fortalecendo ou desconstruindo estereótipos: “A tradução é, com frequência, vista com suspeita porque, inevitavelmente, domestica textos estrangeiros, inscrevendo neles valores linguísticos e culturais inteligíveis para comunidades domésticas específicas”. (VENUTI, 2019, p. 137).

Independente das escolhas que se faça, é preciso ter em mente que todo o processo passa a ser ainda complexificado quando considera-se que o leitor é parte fundamental no processo de construção do sentido do texto. Se o tradutor lê, decodifica, recodifica e escreve, caberá ao leitor e à sua subjetividade o restante do processo. Arrojo (2007, p. 40-41) ressalta que um texto e as intenções do autor são impossíveis de serem resgatados. O que o tradutor pode é desenvolver a sua visão sobre a intenção do autor e, neste contexto, o autor passa a ser um dos elementos a ser considerado. Da mesma forma, o leitor também é um dos elementos de produção de sentido pois “quando um leitor ‘produz’ um texto, sua interpretação não pode ser exclusivamente sua, da mesma forma que o escritor não pode ser o autor soberano do texto que escreve”. (ARROJO, 2007, p. 41).

Se considerarmos, como nos sugere Arrojo, que tanto o autor, quanto o tradutor e leitor são resultados de suas múltiplas experiências, o conceito de fidelidade ao texto fica bastante superficial pois tantos serão os sentidos produzidos, quantos forem os agentes envolvidos. O que teremos, portanto, é a fidelidade às convenções estabelecidas. (ARROJO, 2007, p. 44-45).

3.3.1 A Tradução na Visão de Jorge Luis Borges

Falar de literatura, Jorge Luis Borges e tradução faz com que este trabalho precise debruçar-se sobre um Borges múltiplo, que escreveu em diferentes idiomas e que teve em si um tradutor que viveu lado-a-lado com o poeta, ensaísta, contista.

Borges foi imensamente traduzido. Sua obra foi publicada nos Estados Unidos, Inglaterra, França e muitos outros países. O recebimento do *Prêmio Fomentor* em 1961 fez dele o primeiro autor latino-americano de fama internacional e lhe rendeu um convite para lecionar na Universidade do Texas, em Austin, Estados Unidos. (MONEGAL, 1987, p. 399). No processo tradutório, Borges não apenas sofre a ação de ser traduzido, mas também age, traduzindo as obras de diversos autores assim como as suas próprias obras.

Retomando uma informação já citada, Borges cresceu bilingue: sua língua materna era o espanhol, mas desde cedo teve contato com o inglês através de sua avó paterna e sua preceptora. Seu domínio dos idiomas era tamanho, que o jovem Borges se arriscou muito cedo no universo da tradução: “Aos nove anos, traduzi *O príncipe feliz*, de Oscar Wilde, que foi publicado em *El País*, um dos jornais de Buenos Aires. Como eu só assinara ‘Jorge Borges’, as pessoas supuseram naturalmente que essa tradução era de meu pai”. (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 19). O clássico *Don Quijote* Borges o leu primeiramente em inglês, o que fez com que estranhasse a edição em espanhol quando pode ter contato com ela. Uma edição que ele classificou como sendo “uma edição ruim”. (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 17). Borges seguiu traduzindo até seus 84 anos, quando publicou fábulas de Stevenson. A cegueira não o impediu de seguir sendo escritor e tradutor. Para tanto, bastou contar com a colaboração de sua mãe e, posteriormente, de amigos e de suas secretarias.

Seu interesse pelos idiomas era algo notório. Ao falar sobre o tema, o autor relembra os tempos de escola em Genebra e suas andanças pelos diversos ambientes europeus:

A matéria principal era o latim, e logo descobri que, se alguém era bom em latim, podia descuidar um pouco dos demais estudos. No entanto, as outras matérias — álgebra, química, física, mineralogia, botânica, zoologia — eram dadas em francês. Nesse ano fui aprovado em todos os exames, exceto, precisamente, no de francês. [...]. Por minha conta, fora do colégio, comecei a estudar alemão. Fui empurrado para essa aventura pelo *Sartor Resartus* (O alfaiate remendado), de Carlyle, que ao mesmo tempo me deslumbrava e me desconcertava. [...]. Anos depois, em Madri, eu tentaria fazer algumas das primeiras e talvez únicas traduções para o espanhol de alguns poemas

expressionistas. [...]. Como escritor argentino, tenho de me arranjar com o espanhol, e por isso sou consciente demais de suas deficiências. [...]. Eu estivera escrevendo sonetos em inglês e em francês. Os sonetos em inglês eram pobres imitações de Wordsworth, e os sonetos em francês copiavam, de maneira diluída, a poesia simbolista. [...]. Em meus experimentos com o inglês adotava algumas peculiaridades do século XVIII, como *o'er* em vez de *over* e, para maior facilidade métrica, *doth sing* em vez de *sings*. Contudo, não ignorava que o espanhol era meu destino ineludível. (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 24-29, *grifos dos autores*).

Até mesmo o islandês permeou os interesses de Borges. Em entrevista concedida a Mario Vargas Llosa em 1981, o autor comenta sua empreitada para estudar o idioma que deu origem ao sueco, ao norueguês, dinamarquês, já que suas obras naquele idioma, datadas do século XIII, não possuíam glossário, prólogo ou notas que contribuíssem com a compreensão total da obra. (BORGES, 2020).

O tema tradução estava presente não só em Borges, mas em sua família: sua mãe, como forma de conectar-se com a leitura após a morte do marido, traduziu *A comédia humana*, de William Saroyan. Ao lembrar as traduções maternas, Borges segue: “Mais tarde, traduziu alguns contos de Hawthorne e um dos livros de Herbert Read sobre arte. Fez também algumas das traduções de Melville, Virginia Woolf e Faulkner, que me são atribuídas”. (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 14).

Borges não apenas traduziu livros, poemas e ensaios, ele os pensou e fez-se valer de suas ideias sobre o tema. Kristal afirma que Borges era um pensador da tradução:

La única mención de Borges en el breve diccionario de citas de Oxford es un comentario suyo a una traducción: ‘El original es infiel a la traducción’ (1981:44)². No me parece que eso sea del todo injusto: la traducción es quizás el tema más recurrente en los ensayos de Borges. Sus traducciones son documentos iluminadores para comprender la gestación de sus ficciones. (KRISTAL, 1999, p. 3).

As ideias de Borges sobre as traduções vão ao encontro da maioria das teorias tradutórias que já citamos aqui: se por um lado há uma tradução literal, por outro há aquela que é alimentada pelas perífrases, pela manutenção do sentido do texto. (KRISTAL, 1999, p. 6). Borges acredita que “la traducción que conserva el significado del original puede ser más fiel que la traducción que conserva los detalles”. (KRISTAL, 1999, p. 4). Para Borges, todos os textos são traduzíveis: “En cuanto a mí, creo en las buenas traducciones de obras literarias [...] y opino que hasta los versos son

² Kristal refere-se ao *The Concise Oxford Dictionary of Quotations*, publicado em 1981 pela Oxford University Press.

traducibles”. (BORGES, 1926). Ao comentar a tradução dos versos, Borges faz alusão às ideias levantadas por alguns pensadores a respeito da intraduzibilidade da poesia. O autor argentino analisa:

En prosa, la significación corriente es la valedera y el encuentro de su equivalencia suele ser fácil. En verso, mayormente durante las épocas llamadas de decadencia o sea de haraganería literaria y de mera recordación, el caso es distinto. Allí el sentido de una palabra no es lo que vale, sino su ambiente, su connotación, su ademán. Las palabras se hacen incantaciones y la poesía quiere ser magia. (BORGES, 1926).

Borges reforça a questão da dualidade tradutória entre forma e conteúdo ao relacioná-la, também, às mentalidades analíticas. Ao comparar as questões que envolvem literalidade ou perífrase, o autor ressalta:

La primera corresponde a las mentalidades románticas; la segunda a las clásicas. Quiero razonar esta afirmación, para disminuirle su aire de paradoja. A las mentalidades clásicas les interesará siempre la obra de arte y nunca el artista. [...] los románticos no solicitan jamás la obra de arte, solicitan al hombre. Y el hombre (ya se sabe) no es intemporal ni arquetípico, es Diego Fulano, ¿no?, es Juan Mengano, es poseedor de un clima, de un cuerpo, de una ascendencia, de un hacer algo, de un no hacer nada de un presente, de un pasado, de un porvenir y hasta de una muerte que es suya. ¡Cuidado con torcerle una sola palabra de las que dejó escritas!. (BORGES, 1926).

Ao comentar a produção de significado, já em 1926 o jovem Borges ressaltava que toda a construção passará pelo leitor e que ele será corresponsável pela suposta qualidade do texto:

El venezolano Pérez Bonalde, con su traducción ejemplar de El cuervo de Poe, nos ministra una prueba de ello. Alguien objetará que la versión de Pérez Bonalde, por fidedigna y grata que sea, nunca será para nosotros lo que su original inglés es para los norteamericanos. La objeción es difícil de levantar; también los versos de Evaristo Carriego parecerán más pobres al ser escuchados por un chileno que al ser escuchados por mí, que les maliciaré las tardecitas orilleras, los tipos y hasta pormenores de paisaje no registrados en ellos, pero latentes: un corralón, una higuera detrás de una pared rosada, una fogata de San Juan en un hueco. Es decir, a un forastero no le parecerán más pobres; serán más pobres. Su caudal representativo será menor (BORGES, 1926).

Sobre a interferência do tradutor no texto, o autor ainda ressalta que, se o original de um texto tiver problemas, “aspectos confusos y oscuros”, o tradutor poderá ainda fazer com que o texto perca essas dificuldades, tornando-se, possivelmente, melhor que o texto de origem. Borges define, então, a tradução como “un sorteo experimental de omisiones y de énfasis”. (KRISTAL, 1999, p. 10). Para Borges, a

máxima *traduttore tradittore* – que coloca o tradutor em um papel de traidor do texto original –, é questionável, já que ele questiona a originalidade do texto. Segundo Macadam (1975, p. 754), Borges ridiculariza a questão da originalidade do texto ao referir-se aos modelos prévios e aos rascunhos feitos de um único texto:

Borges ridicules the idea of originality: what makes a translation seem less original than what it stands for (or than other works of art) is the palpable presence of that model. The model however is itself a copy, since it inevitably existed in stages, the 'rough drafts'. Where the first draft came from is indeed mysterious, although Borges, in the sentences preceding the quotation above, suggests that the act of composition is another act of translation or metaphor-making, that is, an assembling of a different whole out of extant pieces.

De posse de todas as suas ideias, o Borges tradutor atreve-se. Ao observar um pequeno trecho de *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe, sua tradução feita em colaboração com Adolfo Bioy Casares³ mostra algumas mudanças realizadas pelos autores, como a supressão dos elementos que indicam o gênero da vítima de um roubo. Essa alteração faz com que, segundo Kristal, haja uma mudança de foco: o foco sai da vítima e recai sobre a relação entre o detetive e o criminoso. Borges considera ainda que um texto pode ser traduzido de um idioma para o mesmo idioma. Para ele, “la traducción no es un traslado de un idioma a otro, sino una modificación de un texto que conserva ciertos aspectos y elimina otros”. (KRISTAL, 1999, p. 3).

Um dos pontos fundamentais ao pensar as traduções a partir dos preceitos borgeanos nos leva a uma questão: suas traduções e sua análise de traduções, muitas vezes, serviram de mote para as suas criações. É o que pode ser observado no conto *O Imortal*, que abre o livro *O Aleph*, que traz em seu enredo o resultado das suas observações sobre as traduções da *Ilíada*, de Homero. (KRISTAL, 1999, p. 16). Em seu ensaio *La Metáfora*, publicado em *Historia de la Eternidad*, Borges relaciona a importância desta obra para toda a produção literária:

El primer monumento de las literaturas occidentales, la *Ilíada*, fue compuesto hará tres mil años; es verosímil conjeturar que en ese enorme plazo todas las afinidades íntimas, necesarias (en sueño-vida, sueño-muerte, ríos y vidas que trascurren, etcétera), fueron advertidas y escritas alguna vez. Ello no significa, naturalmente, que se haya agotado el número de metáforas; los modos de indicar o insinuar estas secretas simpatías de los conceptos resultan, de hecho, ilimitados. Su virtud o flaqueza está en las palabras (BORGES, 1953, p. 26).

³ Adolfo Bioy Casares (1914 - 1999) foi um escritor argentino. Sua obra mais conhecida é *La invención de Morel*. Escreveu seis livros com Borges.

O que o autor permite, nesta passagem, é que o leitor infira que, para ele, tudo já foi expresso, e que a literatura recorre a reescrever, buscando novas formas de dizer. A partir desta perspectiva, “la traducción no es solamente una ventana privilegiada para la labor literaria, es quizás la única”. (KRISTAL, 1999, p. 20). Esta ideia de Borges está bastante presente em suas construções, que mesclam distintas referências. Contudo, um texto em particular merece menção neste escrito.

Pierre Menard, autor del Quijote foi o primeiro conto de Borges posterior ao acidente que o deixou dias hospitalizado. O texto, segundo Monegal (1987, p. 238) é uma “poética de la lectura, como opuesta a la poética de la escritura”. Para María Esther Vazquéz, autora de duas biografias sobre o autor e sua ex-secretária,

El cuento ‘Pierre Menard autor del Quijote’ en realidad es sobre las diferentes lecturas que a lo largo del tiempo ha ido haciendo la gente, pero es una broma suya (de Borges) y muchos investigadores han tomado en serio ese cuento y lo han estudiado. (VÁZQUEZ, 2016).

No conto, Menard é um autor que possui em seu catálogo de produções conhecidas pelo público sonetos, monografias, traduções de prefácios e alguns outros itens incluindo manuscritos de poemas. Porém, há a sua grande obra e que o público desconhece: os capítulos nono e 38º da primeira parte de *Dom Quixote*, além de uma parte do capítulo 22.

Ao colocar-se frente a empreitada de “producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes”, o autor francês começa a desenvolver um método para que pudesse chegar a tal resultado, já que a intenção não era copiar nem traduzir. Após refletir sobre seu processo de escrita e as estratégias que estabeleceria para realizar sua empreitada, Menard consegue desenvolver um texto que possui, *ipsis litteris*, as mesmas palavras que podem ser encontradas no texto original. Segundo Williamson, uma das questões que se colocam aqui relevantes é a identidade do autor, da qual Menard se apodera ao mesmo tempo que destrói a autoria de Cervantes. (WILLIAMSON, 2011, p. 289). Entretanto, além da autoria, Menard também pode levar a pensar a questão da significação, uma vez que, segundo Arrojo, fica claro aqui que o autor coloca as palavras num patamar de unidade totalitária, sem conexão contextual. (ARROJO, 2007, p. 19). Como coloca Arrojo (2007, p. 20), “Menard se impõe a tarefa de repetir um texto estrangeiro, escrito em outra língua, por um outro autor e num outro momento, sem deixar de ser ele próprio, isso é, sem poder anular seu contexto e suas

circunstâncias”. No trecho do conto que aqui se coloca, Borges nos mostra o resultado da empreitada de Menard:

El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.) Es una revelación cotejar el Don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo,):

... la verdad cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo XVII, redactada por el «ingenio lego» Cervantes, enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe esa:

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

La historia, «madre» de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales -«ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir»- son descaradamente pragmáticas. (JORGE LUIS BORGES, 1944, p. 20).

O que se pode perceber no conto é que o autor chama a atenção para o momento de escrita de cada um dos trechos que, mesmo que tenham as mesmas palavras, são textos diferentes quando escritos, ou lidos, em momentos diferentes da história: “o que Menard lê e reproduz como sendo o verdadeiro Quixote (e, portanto, de acordo com Menard, imutável e evidente) é interpretado pelo narrador/crítico como algo diferente”. (ARROJO, 2007, p. 21). *Pierre Menard, Autor del Quijote* é, portanto, o conto que faz com que Borges traga à tona a sua perspectiva de tradutor/leitor que, assim como o leitor, é destino do texto e é parte da produção de sentido. (MONEGAL, 1987, p. 238). Milton (2010, p. 179) afirma que Menard é a forma como Borges “aponta o absurdo de se tentar fazer uma reprodução exata, uma tradução que seguirá o original palavra por palavra”.

Macadam ressalta que há, aqui, uma marca da literatura borgeana: “There is a despair here which appears in most of Borges' texts, the despair of the artist who creates knowing his work will be turned against him, interpreted in ways he cannot imagine. What he has done in creating will be done by readers”. (MACADAM, 1975). Esta ideia também está presente no ensaio *La fruición literaria*, publicado primeiro em *La Nación*, onde Borges “demuestra que juzgamos diversamente a una metáfora según su contexto literário. Es el contexto lo que fija la lectura y cambia así al texto”. (MONEGAL, 1987, p. 301). Macadam, ao analisar diferentes traduções realizadas a

partir dos textos de Borges, é conivente com a versão borgeana de originalidade e singularidade dos textos:

Everything in literature is transformation, and no sea-change is impossible, even when the man who brought the so-called original into the world assists at the rebirth of his text in a different language. We do not read the same text twice: why should we be allowed to create it twice? Translation, translatio, metaphor, transformation, all words used as images of the act of reading, which is itself an image of the act of writing, which is itself an image of the act of translating. (MACADAM, 1975, p. 754).

Com base nas informações trabalhadas até aqui, infere-se que Borges acreditava e defendia a importância da tradução para o universo literário. Se é fato que o tradutor é leitor e que ele é parte na construção de sentido de um texto, é fato também que no processo estão envolvidas diversas escolhas tradutórias que podem levar os novos textos, ou os velhos textos repaginados, por diferentes caminhos. Considerando tudo o que já foi dito até o momento, este trabalho seguirá no caminho da análise tradutória.

No próximo capítulo, portanto, faz-se uso das informações e teorias trazidas para analisar as escolhas realizadas na tradução de um conto específico do autor, mais especificamente aquelas que permeiam a tradução de uma personagem. Para tanto, dá-se especial atenção ao conto *La Intrusa*, publicado primeiramente no livro *O Aleph* e, posteriormente inserido em *O Informe de Brodie*.

4 LA INTRUSA: AS ESTRATÉGIAS TRADUTÓRIAS E A TRIANGULAÇÃO DAS DIFERENTES JULIANAS

“¿Cuál de esas muchas traducciones es fiel?, querrá saber tal vez mi lector. Repito que ninguna o que todas. Si la fidelidad tiene que ser a las imaginaciones de Homero, a los irre recuperables hombres y días que él se representó, ninguna puede serlo para nosotros; todas, para un griego del siglo diez”. (BORGES, 1932).

A tradução, o original, a cópia, a reescrita, um palimpsesto. Diante de todos esses termos e seus significados e com base nas observações e teorias expostas até aqui, este trabalho passa a dedicar-se a analisar um ponto bastante específico dentro do universo tradutório: os caminhos de uma personagem feminina de Jorge Luis Borges.

A escolha da personagem e do conto do qual a personagem faz parte deu-se por duas razões: a intenção de analisar um personagem feminino e a intenção de voltar o olhar a um de seus contos que contemplasse o universo *orillero* e sua conexão com os cenários dos quais faz parte o *compadrito*. Portanto, este estudo se debruça sobre Juliana Burgos, personagem do conto *La Intrusa* (ANEXO A), parte integrante do livro *El Informe de Brodie*, publicado pela primeira vez em 1970, que reúne textos escritos em diferentes momentos da trajetória do autor.

O propósito passa a ser, portanto, realizar a análise das possíveis transformações que podem vir a ocorrer a partir das escolhas feitas pelos tradutores da obra em duas diferentes rotas. O ponto de partida da análise é o texto que aqui se considera original, escrito em espanhol, para o português e sua tradução do original para o inglês, triangulando, portanto, as transformações de Juliana. Para realizar tal análise, é importante contextualizar as versões escolhidas.

4.1 Entendendo o Conto e suas Traduções

De acordo com Kristal (1999, p. 3),

Para Borges la traducción no es un traslado de un idioma a otro, sino una modificación de un texto que conserva ciertos aspectos y elimina otros: la traducción literal conserva los detalles y la perífrasis conserva el significado. La traducción que conserva el significado del original puede ser más fiel que la traducción que conserva los detalles.

Para esta análise, considera-se como original o texto que está inserido na edição publicada pela editora *Contemporânea*, em uma coleção intitulada *Debolsillo*, datada de 2016 (ANEXO A). Para o português, escolheu-se a versão do conto que está presente no volume publicado pela *Companhia das Letras* em 2008 (ANEXO B). A obra tem tradução assinada por Davi Arrigucci Jr., graduado em Letras e doutorado pela Universidade de São Paulo. Segundo Sousa, que escreveu sobre Arrigucci, “mesmo antes de concluir a graduação, Davi assumiu uma turma do curso de literatura espanhola” (SOUSA, 2020), o que já o colocava próximo ao universo borgeano.

Sua atuação, de acordo com o currículo apresentado na Plataforma Lattes, dá-se, principalmente, nas áreas da literatura e experiência histórica, poética da narrativa curta, narrativa e lírica hispano-americanas, teoria do romance, lírica brasileira moderna e contemporânea, correntes críticas e teoria da interpretação. (ARRIGUCCI JUNIOR, 2014). Em entrevista cedida a Jackson, Filho e Sorá, o autor afirma que seu relacionamento com a literatura hispano-americana começou cedo: “ao redor de 1962, comecei a me aproximar mais seriamente dos hispano-americanos, que representavam um mundo totalmente novo para mim”. (ARRIGUCCI JUNIOR, 2011, p. 165). Com isso, sua conexão com os autores hispanos foi ampla e sólida. Primeiramente inclinado a estudar a fundo Julio Cortázar¹, o que também fez, Arrigucci foi apresentado a Borges através de um outro autor e estudioso do ramo:

Certo dia, fui com Navas² até uma livraria. Ele havia encomendado a coleção inteira de Borges, publicada pela Emecé³. Eu li esses livros emprestados e fiquei fascinado. No começo, tive certa dificuldade para entrar no mundo de Borges, mas logo depois me encantei e comecei a escrever uma tese sobre esse autor, que se chamava ‘*Por los senderos del laberinto*’. (ARRIGUCCI JUNIOR, 2011, p. 166).

Apesar de não ter concluído o projeto e de ter finalizado sua tese falando sobre Julio Cortázar, não mais sobre Borges, a relação de Arrigucci com o autor não finalizou aí, a ponto de Arrigucci comentar que considera Borges sua sina (ARRIGUCCI JUNIOR, 2011, p. 170). Seu interesse pelo autor é anterior à sua fama no Brasil.

¹ Julio Cortázar (1914-1984) foi um escritor argentino, considerado um dos mestres do Realismo Fantástico. Em 1973, recebeu o “Prêmio Médicis”, por seu romance “Livro de Manuel”. Os direitos autorais desta obra foram destinados a ajudar presos políticos na Argentina. (FRAZÃO, 2020)

² Ricardo Navas Ruiz foi professor em diversas universidades europeias e americanas. É autor de ensaios lingüísticos e literários. Entre seus títulos se encontram ‘Ser y estar’, ‘El romanticismo español’, ‘Historia y antología de la literatura hispánica’, ‘Imágenes liberales’ e ‘La poesía de José Zorrilla’. (RUIZ, 2010).

³ Editora argentina que publicou diversas obras de Borges.

Quando Arrugucci debruçou-se sobre Borges, ele já estava consolidado como autor de renome internacional:

Quando comecei a estudá-lo, no início dos anos de 1960, por aqui quase ninguém sabia quem era, mas Borges já era um escritor famosíssimo na Argentina e estava começando a ser reconhecido na França, no restante da Europa e nos Estados Unidos, como se vê pelas traduções em várias línguas, pelo prêmio Formentor de 1961 e pelos Cahiers de L'Herne a ele dedicados em 1964. (ARRIGUCCI JUNIOR, 2011, p. 185).

Além do livro *O Informe de Brodie*, o autor, crítico e tradutor viabilizou as versões em português, tanto como tradutor como quanto editor, e outros livros de Borges como *Ensaio Autobiográfico*, *História Universal da Infância*, *O Aleph*, *Ficções*, entre outros. Analisando sob esta perspectiva, pode-se afirmar que o foco desta análise se debruça sobre o trabalho de um autor muito envolvido e com vasto conhecimento sobre a obra de Borges. Grande estudioso do autor argentino, Arrugucci afirma que Borges é um autor dicotômico, que mescla “civilização e barbárie, ao integrar diferentes versões da realidade do *gaucho* e das lutas da independência argentina” (ARRIGUCCI JUNIOR, 2011, p. 184) e que sua literatura ganha com essa complexidade.

Para a análise da transposição do texto para o idioma inglês, a versão que se apresenta para observação é bastante peculiar. O livro *O informe de Brodie*, que agora ganha o título de *Doctor Brodie's Report*, foi traduzido pelo americano Norman Thomas di Giovanni, com a colaboração de Jorge Luis Borges. Já na primeira página do livro, Norman é apresentado da seguinte forma: “Norman Thomas di Giovanni worked with Borges, mainly in Buenos Aires, from 1967 to 1972, and to date has produced English translations of ten volumes of Borges's verse and prose, several in collaboration with the autor”⁴. (BORGES, 1976, p. 1). De acordo com o jornal *The Guardian*, os dois se conheceram em 1967 quando Giovanni assistiu algumas aulas de Borges em Harvard. A partir dali uma relação de amizade foi travada entre os autores até que um ano depois o tradutor acompanhou Borges até a Argentina. As traduções de Giovanni tem um caráter especial nos dias atuais: “His translations, the ones Borges himself rated so highly, were allowed to fall out of print and are now collectors' items”. (PACK, 2017). A relação entre tradutor e escritor foi intensa e durou

⁴ Norman Thomas di Giovanni trabalhou com Borges por quatro anos em Buenos Aires. Nesse período, traduziu os textos do autor argentino, assim como contribuiu para a escrita de novos textos. As traduções feitas por ele são consideradas hoje itens de colecionador.

quatro anos até que, segundo Venuti, “Borges, abruptamente, pôs fim a essa colaboração” (VENUTI, 2019, p. 17). Na versão em língua inglesa, o texto sobre o qual volta-se o olhar intitula-se *The Intruder* (ANEXO C).

La Intrusa narra a história dos irmãos Nilsen, Eduardo e Cristián, tropeiros que vivem aventuras amorosas apenas em casas de prostituição ou sem qualquer compromisso, até que Cristián traz, de uma de suas viagens, Juliana Burgos para viver em sua casa. Ao identificar que o irmão Eduardo se apaixonou por sua mulher, Cristián permite que o irmão tenha um caso com Juliana, que serve aos irmãos sem questionamento, mas mostra uma certa preferência pelo caçula. O amor de ambos pela mulher gera conflitos até que eles encontram uma solução: a morte de Juliana para que a paz entre os Nilsen pudesse ser restaurada. (BORGES, 1970, 1976, 2016). A propósito, é importante destacar que o conto inicia com o narrador nomeando os irmãos de Nelson e, no decorrer da narrativa, é apresentada a informação de que eles são conhecidos como Nilsen. Assim, a nomenclatura destinada aos irmãos pode apresentar variação no decorrer do presente estudo, tal qual ocorre na obra de Jorge Luis Borges.

Um ponto marcante no conto de Borges é o papel do narrador que, apesar de não se apresentar como um participante direto da história a ser contada, nem mesmo como testemunha ocular, tem um papel fundamental pois explicita uma possibilidade de interferência na trama. Logo no primeiro parágrafo, o narrador informa que a história passou por diversas pessoas até chegar nele, que toma para si a liberdade de contar como bem lhe apraz.

Há no texto diversas questões dignas de análise. O cenário *orilleiro*, que indica os subúrbios de Buenos Aires está fortemente presente no conto. Ao descrever a morada dos Nilsen, Borges a coloca em um *barrio modesto* em um *duro subúrbio*. (BORGES, 2016, p. 20-21). Quanto aos irmãos, apesar de caracterizados como *Los Colorados*, por suas origens nórdicas mesmo que por eles desconhecidas, os Nilsen representam bem a figura do *compadrito* de Borges. Tropeiros de poucas posses, tinham como luxo apenas os cavalos, a adaga e as vestimentas. Eram também pouco letrados, tendo a bíblia como único livro em casa. Os irmãos traziam possíveis mortes em sua trajetória e eram caracterizados por Borges como uma dupla: “Mal quistarse con uno era contar con dos enemigos”. (BORGES, 2016, p. 19).

Cristián, o irmão mais velho, tem voz de mando. É ele quem faz as determinações no curso da narrativa: Cristián traz Juliana, oferece-lhe ao irmão,

decide por seu afastamento e por seu retorno à casa dos Nilsen e, por fim, arquiteta e providencia a sua morte. Ao passo que Eduardo é o mais quieto dos irmãos, atua com submissão aos mandos do primogênito: “Cristián solía alzar la voz y Eduardo callaba”. (BORGES, 2016, p. 21). Após uma tentativa de afastarem-se de Juliana, os irmãos a buscam no bordel juntos, mas é no cavalo de Cristián que ela retorna, mostrando mais uma vez o comando de Cristián diante da situação.

Eduardo, quem teria tornado a história pública após a morte do irmão, é majoritariamente passivo. É possível identificar nele uma necessidade de distanciamento principalmente em dois momentos: primeiro, durante o velório do irmão, liberta-se e conta aos presentes sobre o triângulo vivido; e depois na tentativa de desligar-se do que sentia e traz para casa uma outra mulher. Sem sucesso, logo se desfaz dela e volta a seguir o irmão e a cunhada.

Juliana é uma peça fundamental na trama, mas sua atuação não é voluntariosa. A personagem aparece e desaparece de cena conforme a vontade do irmão mais velho, que a traz e a retira da narrativa sem que ela tenha uma participação ativa. Porém, é importante frisar que a não atividade de Juliana não lhe tira a importância, uma vez que é o amor que sentem por ela que leva os irmãos a uma situação de conflito. Uma importante alegoria do conto está na relação de Juliana com o mate. A personagem vai e vem: da casa para o prostíbulo e depois para a casa dos irmãos novamente, de um irmão para o outro, da presença de cena para a ausência. Assim como o mate, que precisa que alguém lhe sirva e lhe passe adiante na roda de chimarrão, Juliana tem a sua circulação na narrativa determinada pela ação dos demais personagens. Essa alegoria fica bastante evidente quando o irmão mais velho oferece Juliana ao menor: “Una noche, al volver tarde de la esquina, Eduardo vió el oscuro de Cristián atado al palenque. En el patio, el mayor estaba esperándolo con sus mejores pilchas. La mujer iba y venía con el mate en la mano”. (BORGES, 2016, p. 20-21).

O papel de Juliana é decisivo, apesar de suas ações não o serem, uma vez que todas as suas ações são consequências da ação do outro. Juliana é trazida por Cristián, oferecida por ele a seu irmão, levada ao bordel e trazida de volta pelo mais velho dos Nilsen. A visão que os irmãos têm de Juliana é de serventia, o que fica claro em diversos trechos do conto.

Ao falar sobre o fato de Juliana ter sido levada à casa, o narrador assim descreve a ação do irmão mais velho: “Es verdad que ganaba así una serviente, pero

no es menos cierto que la colmó de horrendas baratijas”. (BORGES, 2016, p. 19). Já mais adiante na narrativa, quando Cristián oferece a mulher ao irmão, ele assim a ela se refere: “ahí la tenés a la Juliana; si la querés, usála”. (BORGES, 2016, p. 21). Ao seguir contando o caso de Turdera, o próprio narrador coloca Juliana em uma posição objetificada: “Cristián se levantó, se despidió de Eduardo, no de Juliana, que era una cosa, montó a caballo y se fue al trote, sin apuro”(BORGES, 2016, p. 21).

Cabe ressaltar aqui uma questão que permeia, perpassa e, inclusive, transcende a literatura borgeana. Juliana, a personagem foco de análise, é Juliana Burgos. O sobrenome Burgos está diretamente ligado ao sobrenome do autor que, segundo o *Dicionário de Nomes Próprios*, significa “torre” ou “aquele que vem de Borja” (DIANE; BORGES; FUKS, 2020). Borges dá, portanto, o seu sobrenome à personagem Juliana que, apesar de não agir para tal, interfere e, de forma indireta, define todo o curso da história. Juliana pode ser considerada, portanto, o autor presente no conto, definindo o curso de cada um dos personagens criados por ele. Sobre o sobrenome da personagem vale um adendo: o sobrenome de Juliana, muitos anos depois, reaparece no livro *O nome da Rosa*, do autor italiano Umberto Eco que, deliberadamente, o usa para homenagear Borges, uma de suas influências literárias: “A escrita de *Il nome della rosa* [...] evidencia as principais fontes em que o Umberto Eco bebeu em seu processo de composição do texto, dentre as quais encontramos, de modo bastante evidente, o argentino Jorge Luís Borges”. (SOARES, 2010, p. 112).

Esta influência fica clara através do monge nomeado Jorge de Burgos, que é cego e responsável pela biblioteca. Segundo Soares, é “precisamente esta competência o que nos surpreende em Borges que escreve após a evidenciação da sua deficiência visual”. (SOARES, 2010). Assim como Borges tem a passagem pela biblioteca como uma marca de sua biografia, o ancião cego guarda a biblioteca do mosteiro idealizado por Eco.

Uma importante e necessária alusão que se deve fazer é sobre a questão religiosa presente no texto. Logo abaixo do título, Borges insere a indicação de um versículo bíblico que trata do amor de dois irmãos: “Angustiado estou por ti, meu irmão Jônatas; quão amabilíssimo me eras! Mais maravilhoso me era o teu amor do que o amor das mulheres” (2 SAMUEL 1, [2020?]). Apesar de o texto não estar descrito no

conto, há a indicação gráfica apresentada como 2 Reyes 1:26⁵, no original. A esta informação, Giovanni e Borges acrescentam uma informação a mais. Na versão em inglês, junto à indicação da passagem bíblica está seguinte frase: “...passing the love of women” (BORGES, 1976, p. 52). Esta frase é, na bíblia em inglês, o exato final do versículo citado.

Percebe-se a força da religião nas relações humanas quando Juliana carrega consigo sua cruz e seu rosário ao ser levada para o prostíbulo. Em outro momento, o narrador afirma que Caim está entre os irmãos: “Caín andaba por ahí, pero el cariño entre los Nilsen era muy grande —¡quién sabe qué rigores y qué peligros habían compartido!— y prefirieron desahogar su exasperación con ajenos”. (BORGES, 2016, p. 23).

Contextualizado o conto e os personagens que nele estão envolvidos, acredita-se que, a partir de então, seja possível entender melhor quem é Juliana Burgos e o cenário no qual sua trajetória se dá. Diante de todos estes elementos, presentes nas três versões escolhidas, pode-se prosseguir com a análise de *La Intrusa* e suas diferentes (será?) versões.

4.2 As Questões Tradutórias e as Julianas *Orilleras*

Schneidermann acredita que o abasileiramento – ou a domesticação – de um texto é um pecado que deve ser evitado pelos tradutores. Para ele, “considera-se um defeito grave o abasileiramento do texto. Realmente é muito esquisito aparecerem ‘fazendas’ na Suécia ou na Inglaterra” (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 28), referindo-se ao tipo de propriedade rural que existe nos países. Para o autor, o termo *fazenda*, como apresentado no imaginário brasileiro, não se encaixa para as propriedades europeias. O autor destaca ainda que isso não vale somente para o cenário brasileiro, mas que considera o processo de domesticação bastante prejudicial à obra. Entretanto, ao mesmo tempo que o afirma, Schneiderman acrescenta um *mas* ao seu discurso, no momento em que chama a atenção para a necessidade de buscar

⁵ Esta indicação não condiz com os livros atuais, mas sim com a Bíblia Septuaginta, a versão hebraica traduzida para o grego entre os séculos III a.C. e I a.C. É considerada a mais antiga tradução da bíblia hebraica para o grego.

equivalentes que façam sentido para o leitor da obra traduzida, sem que haja o completo distanciamento do que se diz⁶.

Indo ao encontro do que comenta Schnaidermann e voltando, portanto, o olhar às questões tradutórias, já no primeiro parágrafo do conto pode-se perceber que ambas as traduções apoiam o escrito do autor: os nomes próprios, tanto das personagens quanto das localidades é mantido no idioma original, sem alteração ou adequação aos panoramas de leitura. Tal afirmação pode ser verificada se comparada ao trecho original, em espanhol com os demais:

Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida por Eduardo, el menor de los Nelson, en el velorio de Cristián, el mayor, que falleció de muerte natural, hacia mil ochocientos noventa y tantos, en el partido de Morón. Lo cierto es que alguien la oyó de alguien, en el decurso de esa larga noche perdida, entre mate y mate, y la repitió a Santiago Dabove, por quien la supe. Años después, volvieron a contármela en Turdera, donde había acontecido". (BORGES, 2016, p. 17-18).

Como se pode observar, os nomes originais da trama são Eduardo, Cristián. A trama é contada primeiramente em Morón e a localidade onde a história tem seu desenvolvimento é denominado Turdera. Estes mesmos nomes são mantidos na versão em português, sem que haja adaptação ao idioma, que poderia substituir Cristián por Cristiano, por exemplo:

Dizem (o que é improvável, que a história foi contada por Eduardo, o mais novo dos Nelson, no velório de Cristián, o mais velho, falecido de morte natural, por volta de mil oitocentos e noventa e tantos, no município de Morón. A verdade é que alguém a ouviu de alguém, no decorrer daquela longa noite perdida, entre um mate e outro, e a repetiu para Santiago Dabove, por quem eu a soube. Anos mais tarde, ela de novo me foi contada em Turdera, onde havia acontecido. (BORGES, 1970, p. 11).

Este mesmo comportamento pode ser observado na versão em inglês:

People say (but this is unlikely) that the story was first told by Eduardo, the younger of the Nelsons, at the wake of his elder brother Cristián, who died in his sleep some time back in the nineties outin the district of Morón. The fact is that someone got it from someone else during the course of that drawn-out and now dim night, between one sip of maté and the next, and told it to

⁶ O autor faz alusão à solução apresentada por Paulo Bezerra para a tradução de *pensando no Czar Ervilha*, na obra *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, que significa *divagar à toa*. Para dar sentido, o tradutor optou por *pensando na morte da bezerra*, inserindo um trocadilho com o seu próprio nome e dando sentido ao excerto. (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 33).

Santiago Dabovem from whom I heard it. Years later, in Turdera, where the story had taken place, I heard it again. (BORGES, 1976, p. 52)

Essa escolha dos tradutores indica que não há uma intenção de adaptação destes elementos do texto. A escolha pode, portanto, indicar que se objetiva manter a identidade argentina do texto, sem que haja adaptação aos cenários de leitura, levando o leitor a transportar-se à paisagem *orillera* desenhada por Borges, com todas as suas características. Esta marca também está presente no uso da palavra *mate* e *maté*. Considerando especialmente a tradução para o inglês, uma vez que a palavra pode ser de conhecimento do público brasileiro, especialmente o sulista em função das tradições similares às argentinas, observa-se que não há uma explicação na obra sobre o consumo da bebida por parte do povo argentino. No trecho em inglês é possível a percepção de que se trata de uma bebida, já que o narrador comenta que a conversa se dá entre goles de mate – *between one sip of maté and the next* – porém não há uma explicação ou definição do que seja o *maté* e nem da forma como ele é consumido.

Ainda no primeiro parágrafo, uma das marcas do pensamento borgeano sobre tradução pode ser observada. Borges, como já citado no capítulo anterior, acreditava que se houvesse melhora no texto, o tradutor poderia realizar alterações na hora de verter para outro idioma. Norman, na tradução de *La Intrusa*, usa das artimanhas de Borges, possivelmente autorizado e incentivado pelo autor quando se refere a morte de Cristián. No texto em espanhol, este momento é definido da seguinte forma: “Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida por Eduardo, el menor de los Nelson, en el velorio de Cristián, el mayor, que falleció de muerte natural, hacia mil ochocientos noventa y tantos, en el partido de Morón”. (BORGES, 2016, p. 17). No texto em inglês, o momento aparece com uma forte alteração semântica: “People say (but this is unlikely) that the story was first told by Eduardo, the younger of the Nelsons, at the wake of his elder brother Cristián, who died in his sleep some time back in the nineties out in the district of Morón”(BORGES, 1976, p. 52). O tradutor aqui altera *morte natural* por *died in his sleep*. De acordo com o dicionário *Meriam-Webster* a expressão é sinônimo de *to die while one is sleeping* (DIE IN ONE’S SLEEP..., 2020), ou seja, morrer enquanto se está dormindo. O uso dessa expressão em inglês oferece uma nova construção de significado ao comparar os dois textos, uma vez que uma morte por causas naturais não está necessariamente vinculada ao fato de morrer durante o sono, como está induzido no texto traduzido por Giovanni.

Arrigucci, por outro lado, mantém a expressão morte natural em sua versão: “Dizem (o que é improvável, que a história foi contada por Eduardo, o mais novo dos Nelson, no velório de Cristián, o mais velho, falecido de morte natural, por volta de mil oitocentos e noventa e tantos, no município de Morón”. (BORGES, 1970, p. 11).

Outro ponto que merece reflexão também no primeiro parágrafo são as soluções encontradas para traduzir a palavra *crystal* no seguinte trecho: “La escribo ahora porque en ella se cifra, si no me engaño, un breve y trágico cristal de la índole de los orilleros antiguos”. (BORGES, 2016, p. 17). De acordo com a RAE, as definições de *crystal* não contemplam a palavra *reflexo*, o que permite inferir que o uso da palavra é figurativo para o autor (CRISTAL..., 2020). Borges e Giovanni optam por traduzir cristal para *mirror* na versão em inglês, que também tem por definição ser uma representação real de algo (MIRROR, 2020), além de espelho: “I set down the story now because I see in it, if I’m not mistaken, a brief and tragic mirror of the character of those hard-bitten men living on the edge of Buenos Aires before the turn of the century”. (BORGES, 1976, p. 52). Para manter a ideia trazida pelos autores nos textos em espanhol e inglês, Arrigucci opta por traduzir a palavra para reflexo, seguindo para a representação, e não para a palavra com seu uso metonímico: “Escrevo-a agora porque nela se cifra, se não me engano, um breve e trágico reflexo da índole dos antigos moradores dos subúrbios”. (BORGES, 1970, p. 11). Porém, cabe ressaltar aqui que, de acordo com o *Dicionário Caldas Aulete*, a palavra *crystal* pode, em português, ser entendida como limpidez ou transparência se a considerarmos em seu sentido figurado (CRISTAL..., 2020a). A compreensão do termo a partir deste ponto de vista permitiria ao tradutor manter, pelo uso dicionarizado, a intenção do autor. Pode-se inferir que a opção por utilizar a palavra reflexo tenha a intenção de não gerar dubiedade à interpretação, uma vez que o reflexo obtido através de um cristal pode, na maioria das vezes, não ser nítido, em função da incidência da luz. Cabe observar que tanto o cristal, quanto o espelho e o reflexo podem ou não representar nitidez de imagem. O cristal por sua incidência de luz, o reflexo pela superfície na qual a imagem é refletiva, e o espelho que, por si só, pode ter características que distorcem a imagem que se intenciona ver. Ao passo que se conectamos com a informação que segue o parágrafo, identificaremos que o autor não pretende que seu relato seja uma fotografia exata da realidade: “Lo haré con probidad, pero ya preveo que cederé a la tentación literaria de acentuar o agregar algún pormenor”. (BORGES, 2016, p. 18). Neste caso,

os espelhos e reflexos podem não apresentar imagens nítidas do que de fato aconteceu entre os Nilsen e Juliana Burgos.

No que tange a personagem Juliana Burgos, algumas questões são importantes para serem pensadas e analisadas. Observe-se, primeiramente, o seguinte trecho:

No faltaron, pues, comentarios cuando Cristián llevó a vivir con él Juliana Burgos. Es verdad que ganaba así una sirvienta, pero no es menos cierto que la colmó de horrendas baratijas y que la lucia en las fiestas. En las pobres fiestas de conventillo, donde la quebrada y el corte estaban prohibidos y donde se bailaba, todavía, con mucha luz. Juliana era de tez morena y de ojos rasgados, bastaba que alguien la mirara para que se sonriera. En un barrio modesto, donde el trabajo y el descuido gastan a las mujeres, no era mal parecida. (BORGES, 2016, p. 19-20).

Ao definir o papel de Juliana na casa dos Nielsen, o narrador a define como uma *servienta* a quem o mais velho dos irmãos enche de *horrendas baratijas*, de *tez morena*, *ojos rasgados* e *no mal parecida*.

Ao debruçar-se sobre o mesmo trecho em inglês e português, pode-se observar escolhas que tem impacto direto no texto. Em inglês, assim está o texto:

There was no end of talk, then, when Cristián brought Juliana Burgos to live with him. Admittedly, in this way he gained a servant, but it is also true that he took to squandering his money buying her the most hideous junk jewelry, and showing her off at parties. At those dingy parties held in tenements, where suggestive dance steps were strictly forbidden and where, at that time, partners still danced with a good six inches of light showing between them. Juliana was a dark girl and her eyes had a slight slant to them; all anyone had to do was look at her and she'd break into a smile. For a poor neighborhood, where drudgery and neglect wear women out, she was not bad-looking. (BORGES, 1976, p. 53-54).

Já em português, o trecho tem a seguinte formatação:

Não faltaram, pois, comentários quando Cristián levou Juliana de Burgos para morar com ele. É fato que assim ganhava uma empregada, mas não é menos verdade que a cobriu de horrendas quinquilharias que ela as exibia nas festas. Nas pobres festas de cortiço, onde a quebrada e o corte* eram proibidos e onde se dançava, ainda, com muito espaço entre os parceiros. Juliana tinha a tez escura e os olhos rasgados; bastava que alguém a olhasse para ela sorrir. Num bairro modesto, onde o trabalho e a falta de cuidado desgastam as mulheres, não tinha má aparência. (BORGES, 1970, p. 12-13).

Observa-se aqui dois caminhos: enquanto em alguns casos há uma busca por equivalências, em outros há um distanciamento da ideia original do texto. A manutenção do termo *servant* para referir-se ao papel de Juliana na casa é um caso

de busca por equivalência, uma vez que sua significação se aproxima da significação de *servienta*. Segundo o *Cambridge Dictionaries Online*, a palavra *servant* remete a alguém que não apenas serve, mas que vive na casa de seus superiores (SERVANT..., 2020), essa definição conversa diretamente com a descrição de Juliana, que serve aos irmãos Nilsen como cuidadora da casa e mulher/amante dos irmãos. Além de seu papel como mulher de Cristián, Juliana é servil a ponto de obedecer ao detentor no momento em que ele a oferece ao irmão.

Na versão em português, apesar do termo *servente* ter uma aproximação gráfica com o termo original, o que poderia levar um tradutor inexperiente a optar por ela, o tradutor optou por alterar o termo para *empregada*, definido como “criada de servir” pelo dicionário *Caldas Aulete* (EMPREGADA..., 2020), uma vez que se aproxima mais da definição intencionada pelo autor. Como o termo *servente* (SERVENTE..., 2020), em português, tende a ser conectado com o empregado da construção civil por formatação do imaginário coletivo, distancia-se do significado intencionado. Sendo assim o termo *empregada*, utilizado por Arrigucci e que conecta à mulher ao serviço doméstico servil, coloca-se mais apropriado para a manutenção da ideia do autor, da mulher que cuida da casa e serve, sem questionamento.

Um caso de distanciamento pode ser interpretado quando os olhares se voltam ao termo *horrendas baratijas*. Por definição, *baratijas* significa “Objeto pequeno y de poco valor”. (BARATIJA..., 2020). Sendo o termo genérico, ele insere uma amplitude de interpretação, permitindo que o leitor complete a informação com aquilo que lhe convém crer que sejam os presentes dados à Juliana por Cristián.

Arrigucci mantém uma proximidade com o texto de Borges ao substituir *baratijas* por *quinquilharias*. (QUINQUILHARIA..., 2020). Ambos permitem que a definição do objeto seja complementada pelo leitor. Porém, a versão em inglês provoca um distanciamento. Ao trazer o termo para *junk jewellery*, Giovanni o delimita, o especifica, o conecta com jóias ou bijuterias. De acordo com o *Cambridge Dictionaries Online*, *jewellery* são “objects made from gold, silver, or precious stones that you wear for decoration” (JEWELLERY..., 2020a). Ao juntar a palavra *junk* ao termo, o tradutor insere a ideia de pouca qualidade (JUNK..., 2020). Sendo assim, o termo *junk jewellery* poderia ser substituído por bijuterias ou joias de baixa qualidade, mas dificilmente seria entendido como quinquilharia, bugiganga, ou qualquer outro objeto que não tivesse como fim o ornamento da personagem, de forma a dar-lhe um aspecto de jóia. Chama a atenção aqui o fato de que a palavra *jewellery* apresenta-se, segundo o

dicionário *Merriam-Webster*, na grafia inglesa, já que a grafia americana do termo seria *jewelry* (JEWELLERY..., 2020). Ao recordar que o tradutor é americano, pode-se inferir aqui que há uma direta influência do autor, uma vez que seu bilinguismo está diretamente relacionado às suas origens inglesas e à sua educação caseira com o auxílio de uma preceptora também inglesa. Aliás, cabe marcar aqui o que diz Milton (2010, p. 179) sobre a tradução de Borges: “De fato, quando Borges supervisionou as traduções de seus próprios textos para o inglês exigiu que as versões inglesas refletissem as raízes anglo-saxãs da língua inglesa”.

A descrição física de Juliana sobre impactos bastante significativos também nas diferentes versões. Ao observar as três construções do mesmo trecho, é possível identificar que a *tez morena* de Juliana dá lugar a uma *dark skin* ou a uma *tez escura*, enquanto seus *ojos rasgados* são substituídos por *her eyes had a slight slant to them* e *olhos rasgados*.

Ao dar-lhe uma pele morena, Borges não define Juliana já que uma pele morena pode ser queimada do sol, uma pele afrodescendente ou ainda uma pele indígena. (MORENO..., 2020). Se, como afirma Eco (2015, p. 32), “o verdadeiro significado de um texto é o seu vazio”, aqui há um claro vazio a ser preenchido. O preenchimento desta lacuna se dá aqui pelo imaginário do leitor que, se atento ao universo *orillero* borgeano e de outros autores regionalistas, pode inferir que Juliana aproxima-se de uma figura indígena já aculturada pelas missões, similar a alguns personagens de Érico Veríssimo, por exemplo.

Giovanni opta, na versão para o inglês, em trazer o termo *dark skin* para substituir à *pele morena* do texto tomado como original. Ao buscar a palavra *dark* no dicionário, encontramos uma relação com o tom de pele. Ao trazer a palavra que tem como significação *having black or brown hair or brown skin* (DARK..., 2020), pode-se estar conectando como um sinônimo de *moreno*, porém *dark* pode estar aplicado à outras questões, como a ausência de luz. O apreço borgeano por trocadilhos e por informações nas entrelinhas pode permitir que o leitor interprete que, nesta versão, a escolha pela palavra *dark* e não *brown* (BROWN..., 2020) apresenta mais uma característica de Juliana, uma vez que a personagem é descrita como sem ação imediata. A palavra *dark* aqui pode conectar o leitor à sua falta de luz, à falta de brilho de Juliana na trama.

Os *ojos rasgados*, que em português e espanhol mantém a mesma estrutura, ganham, em inglês, uma expressão, uma sentença mais prolixa. Enquanto o dicionário

Cambridge não tem tradução para a expressão, o *Merriam-Webster* indica que os olhos rasgados poderiam ser substituídos por *slant-eyes* (SLANT-EYE..., 2020). Porém, o mesmo dicionário indica que a expressão equivalente é depreciativa, que pode ter cunho ofensivo. Sendo assim, pode-se inferir que como a intenção do autor não parece ser a de ofender ou usar termos pejorativos para definir Juliana, a escolha por dizer que seus olhos tinham uma ligeira inclinação parece ser mais adequada à necessidade do tradutor.

Uma sentença especial do parágrafo em que Borges se detém a explicar quem é Juliana merece especial atenção. Observe-se, novamente, o excerto:

No faltaron, pues, comentarios cuando Cristián llevó a vivir con él Juliana Burgos. Es verdad que ganaba así una sirvienta, pero no es menos cierto que la colmó de horrendas baratijas y que la lucia en las fiestas. En las pobres fiestas de conventillo, donde la quebrada y el corte estaban prohibidos y donde se bailaba, todavía, con mucha luz. Juliana era de tez morena y de ojos rasgados, bastaba que alguien la mirara para que se sonriera. En un barrio modesto, donde el trabajo y el descuido gastan a las mujeres, no era mal parecida. (BORGES, 2016, p. 19-20).

Ao retirarmos do excerto a passagem “Es verdad que ganaba así una sirvienta, pero no es menos cierto que la colmó de horrendas baratijas y que la lucia en las fiestas”, é importante que seja realizada uma breve análise sintática para apontar um elemento. De acordo com a gramática da língua espanhola, o lexema *la* pode ser entendido como artigo definido singular feminino ou pronome de complemento direto que vem a substituir um objeto direto que seja singular e feminino. No trecho, ao dizer que *la colmó* e que *la lucía*, o autor utiliza *la* como pronome de complemento direto para substituir o nome próprio Juliana, que está citada na frase anterior. (ROSSI; FANJUL, 2014).

Em inglês, o tradutor mantém a mesma ideia: “Admittedly, in this way he gained a servant, but it is also true that he took to squandering his money buying her the most hideous junk jewelry, and showing her off at parties.” A utilização do pronome *her* também indica um pronome de objeto, um *object pronoun*. (MURPHY, 2012, p.186). Nos dois casos, é Cristián quem exhibe Juliana, é dele a ação e a consequente objetificação da personagem, que nesta tradução mantém-se presente. Aqui, a vontade de Juliana é inexistente, é anulada pela ação do dono/marido.

Agora observe-se o mesmo trecho na tradução de Arrigucci: “É fato que assim ganhava uma empregada, mas não é menos verdade que a cobriu de horrendas

quiquilharias que ela as exibia nas festas”. O que se pode identificar aqui é uma alteração de sentido bastante marcada e muito significativa em relação à personagem foco de análise. Ao utilizar o pronome pessoal *ela* e o pronome átono *as* (CUNHA; CINTRA, 2017, p. 289-315), Arrigucci nos informa que o que é exibido são as *horrendas quiquilharias*. Além disso, quem as exhibe agora é Juliana.

Aqui, a ação sai das mãos de Cristián, que até então exibia seu objeto Juliana com as suas quiquilharias, e passa para as mãos de Juliana, que não é mais exibida, mas sim, exhibe. Neste momento, e com essa alteração, Juliana passa a ser um personagem de ação, mostra sua vontade e seu querer, participa ativamente da criação da cena. Juliana, portanto, sai de seu papel objetificado e mostra uma vaidade que até então não demonstrada no original. Tem-se, então, um novo traço de personalidade em uma Juliana que tem o desejo de expressar-se, mas que por força das circunstâncias, muito pouco ou quase nada o faz. A Juliana de Arrigucci ganha um sentimento e uma posição diferente das Julianas de Borges e de Giovanni, uma vez que essa escolha pela alteração do pronome leva-a a uma ação mais consistente.

Ainda no mesmo parágrafo, uma outra expressão faz pensar a personalidade de Juliana. Enquanto Borges diz que Juliana não era *mal parecida*, Giovanni afirma que *she was not bad looking* e Arrigucci nos diz que ela *não tinha má aparência*. De acordo com a RAE (PARECIDO..., 2020), uma pessoa *mal parecida* pode sê-lo por sua aparência ou por sua existência, seu modo de agir, a forma como é interpretada. Sendo assim, Juliana pode não ser *mal parecida* por ser bem aceita pela comunidade na qual Cristián a insere. Já Arrigucci e Giovanni delimitam o termo à aparência de Juliana quando optam e tiram dela sua personalidade. Aqui, os tradutores reforçam a objetificação de Juliana ao realizar esta escolha. Escolha, aliás, que insere uma dubiedade no entendimento que Arrigucci tem e transmite de Juliana. Enquanto Ihe dá personalidade permitindo que ela exhiba as suas quiquilharias, Ihe tira esta mesma personalidade resumindo sua aceitação a sua aparência.

É bastante significativa a quantidade de elementos que se encontra para análise em cada um dos parágrafos apresentados por Borges em *La Intrusa*. No que foi analisado até o momento, fica evidente que Borges apresenta uma personagem que se insere no universo *orillero* e que se coloca em um papel servil durante a trama, que poucas vezes é rompido.

Na sequência da narrativa, muitos outros momentos apresentam-se de forma a guiar o leitor para entender Juliana Burgos e sua participação no acontecido com os

irmãos Nilsen. Os parágrafos seguintes do conto apresentam o cotidiano criado pela chegada de Juliana na vida dos Colorados, reforçando que a mulher é propriedade de Cristián. Tanto o autor como os tradutores optam por manter Juliana em seu papel objetificado ao dizer que ela é *mujer de Cristián*, ou *mulher de Cristián* e *Cristián's wife*, fugindo de estruturas que lhe dão algo de liberdade como, por exemplo, *a mulher que está casada com Cristián* ou ainda, *a mulher que escolheu viver ao lado dos Nilsen*. Essas estruturas sugeridas também poderiam encaixar-se para descrever a relação marital, ou inclusive a triangulação da relação estabelecida pelos três, porém dariam liberdade de escolha à Juliana, o que não parece ser intenção em nenhuma das versões.

O primeiro momento em que Cristián oferece sua mulher ao irmão caçula apresenta uma passagem que também merece atenção. Observe-se o trecho:

Una noche, al volver tarde de la esquina, Eduardo vio el oscuro de Cristián atado al palenque. En el patio, el mayor estaba esperándolo con sus mejores pilchas. La mujer iba y venía con el mate en la mano. Cristián le dijo a Eduardo: —Yo me voy a una farra en lo de Farias. Ahí la tenés a la Juliana; si la querés, úsala. (BORGES, 2016, p. 21-22)

Ao dizer que Juliana *iba y venía con el mate en la mano*, Borges coloca ambos lado a lado. Juliana, a partir daquele momento, passa de um irmão para o outro, assim como o mate passa de um para o outro. Cabe chamar a atenção aqui que, de acordo com a gramática da língua espanhola (ROSSI; FANJUL, 2014, p. 24), nomes próprios não são precedidos de artigos, salvo algumas regiões. Pode-se verificar, na leitura do conto como um todo, que o único nome precedido por artigo definido é Juliana, o que, mais uma vez, a coloca no papel de objeto. Juliana, para Cristián, para Eduardo e para o narrador, é substantivo comum.

Na versão em português, Arriguicci mantém a estrutura bastante similar, não dando a Juliana qualquer ação e mantendo-a como o mate que circula entre os Nilsen:

Certa noite, ao voltar tarde do armazém da esquina, Eduardo viu o cavalo preto de Cristián amarrado no palanque. No pátio, o mais velho estava esperando com o seu melhor traje. A mulher ia e vinha com o mate na mão. Cristián disse a Eduardo: – Estou indo para uma farra na casa do Farías. Deixo aqui pra você a Juliana; se quiser, pode abusar dela. (BORGES, 1970, p. 13).

O papel e a ação de Juliana na cena descrita através da tradução de Giovanni, diferem. Nela, o movimento de Juliana não está apenas relacionado ao vai e vem, mas também ao ato de servir o mate:

Late one night, on coming from the comer, Eduardo saw Cristián's horse, a big bay, tied to the hitching post. Inside in the patio, dressed in his Sunday best, his older brother was waiting for him. The woman shuttled in and out serving maté. Cristián said to Eduardo, 'I'm on my way over to Farías' place, where they're throwing a party. Juliana stays here with you; if you want her, use her'. (BORGES, 1976, p. 54).

No momento em que o verbo *serving* (SERVE..., 2020) é inserido, percebe-se mais uma vez como Juliana é colocada em uma posição servil, uma vez que ela não mais desfruta do mate, mas passa a servi-lo. Seu papel de servente é retomado, colocando-a novamente como objeto e ser de subserviência.

O uso dos verbos *usar* e *abusar* também pode representar um ponto de reflexão no excerto acima. Ao fazer a substituição de *usar*, ou *to use*, por *abusar*, o tradutor da versão da Companhia das Letras aumenta a carga de violência com a qual Juliana é tratada pelos Nilsen. De acordo com o dicionário *Aulete*, o verbete *abusar* é definido como “Usar de forma indevida, sem cuidado” (ABUSAR..., 2020), enquanto *usar* tem seu significado suavizado: “Utilizar, empregar, ter ou carregar consigo”. (USAR..., 2020). A escolha de Arrigucci pesa a relação de Juliana com os irmãos, que se servem e abusam da mulher sem considerar o seu querer, caracterizando assim uma relação ainda mais violenta.

Ao deixar a cena descrita pelo excerto aqui analisado, Cristián despede-se de Eduardo, mas não da mulher, colocando-a mais uma vez em uma posição rebaixada, em que sua presença não está relacionada a sua humanidade e sim a sua utilidade. Esta intenção fica bastante evidente quando Borges opta por colocar nas palavras do narrador que Juliana era apenas uma coisa: “[...] Cristián se levantó, se despidió de Eduardo, no de Juliana, que era una cosa, montó a caballo y se fue al trote, sin apuro”. (BORGES, 2016, p. 21). Em relação a reificação de Juliana neste trecho, as traduções reforçam a intenção do autor, não havendo alteração de sentido. Enquanto em português o tradutor mantém a palavra coisa, em inglês a tradução suaviza a forma de dizer inserindo outros elementos à construção frasal, porém sem tirar a personagem de seu lugar objetificado. Ao dizer que Juliana *was no more than an object* (BORGES, 1976, p. 54), Giovanni a coloca também como uma coisa, mas a apresenta com suposto pesar.

A partir deste ponto, o conto segue com os dois irmãos envolvidos pela mulher. Note-se que a personalidade de Juliana é alterada em diferentes passagens do texto. Ao falar da relação dela com os irmãos, Borges reforça que Juliana servia aos dois de forma muito submissa, mas que manifestava preferência pelo irmão menor: “La mujer atendía a los dos con sumisión bestial; pero no podía ocultar alguna preferencia por el menor, que no había rechazado la participación, pero que no la había dispuesto”. (BORGES, 2016, p. 22).

Arrigucci, em sua versão, mantém o conceito de que Juliana prefere o menor e que isto está claro na relação entre eles: “A mulher servia aos dois com submissão bestial; mas não podia esconder certa preferência pelo mais novo, que não recusara a participação, mas não a propusera”. (BORGES, 1970, p. 14).

Há, na versão em inglês, um rompimento desta clareza de relação quando Giovanni insere, em meio a afirmação, a palavra *probably*: “The woman attended both men with an animal submission, but she was unable to keep hidden a certain preference, probably for the younger man, who had not refused sharing her but who had not proposed it either”. (BORGES, 1976, p. 55). Ao inserir a incerteza expressa pela palavra *provavelmente* (PROBABLY..., 2020; PROVAVELMENTE..., 2020), Giovanni não deixa clara a predileção de Juliana pelo mais novo dos Nilsen, passando essa afirmação a ser uma inferência dos possíveis relatores da intriga, das possíveis testemunhas do triângulo estabelecido.

Mais uma vez, há uma mudança na personalidade de Juliana. Enquanto nas versões em espanhol e português ela deixa clara a sua vontade, mesmo que não haja sobre e a favor dessa vontade, na versão em inglês o querer de Juliana é camuflado. Não é ela quem esclarece sua preferência, mas sim a observação externa que a faz.

Seguindo a análise dos momentos em que Juliana é ponto focal da narrativa, o trecho seguinte reforça a submissão de Juliana e a sua ação somente mediante o comando de Cristián e Eduardo:

Un día, le mandaron a la Juliana que sacara dos sillas al primer patio y que no apareciera por ahí, porque tenían que hablar. Ella esperaba un dialogo largo y se acostó a dormir la siesta, pero al rato la recordaron. Le hicieron llenar una bolsa con todo lo que tenía, sin olvidar el rosario de vidrio y la crucecita que le había dejado su madre. Sin explicarle nada la subieron a la carreta y emprendieron un silencioso y tedioso viaje. Había llovido; los caminos estaban muy pesados y serían las cinco de la mañana cuando llegaron a Morón. Ahí la vendieron a la patrona del prostíbulo. El trato ya estaba hecho; Cristián cobró la suma y la dividió después con el otro. (BORGES, 2016, p. 22).

Neste trecho, há uma série de verbos que se colocam para expressar que Juliana se movimenta de acordo com aquilo que lhe é dito e determinado. Ao dizer que os irmãos *le mandaron, la recordaron, le hicieron, la subieron, la vendieron* fica claro que a mulher apenas obedece aos mandos dos irmãos que a possuem, a ponto de sentirem-se autorizados a vendê-la. Juliana é, novamente, confirmada como um objeto cuja posse é compartilhada pelos Nilsen. Além da ideia de submissão, esse trecho também mostra a ambiguidade da vida de Juliana que, no momento que está indo viver em um prostíbulo (lugar de pecado), leva com ela um rosário e uma cruz (símbolos religiosos).

O excerto não sofre alterações significativas ao ser transportado ao português. Os verbos de comando seguem a mesma lógica estabelecida no texto anterior e as reações subservientes de Juliana são mantidas:

Um dia mandaram Juliana levar duas cadeiras ao primeiro pátio e não aparecer por ali, porque tinham de conversar. Ela esperava um diálogo comprido e foi se deitar para dormir a sesta, mas após algum tempo a acordaram. Fizeram-na encher uma sacola com tudo o que possuía, sem esquecer o rosário de vidro e a cruzinha que a mãe havia deixado para ela. Sem lhe explicar nada, puseram-na em cima da carroça e empreenderam uma viagem silenciosa e entediante. Tinha chovido; os caminhos estavam muito pesados e seriam cinco da manhã quando chegaram a Morón. Ali a venderam à dona do prostíbulo. O trato já estava feito; Cristián recebeu a soma e depois a dividiu com o outro. (BORGES, 1970, p. 14-15).

Ao considerarmos o mesmo excerto transcrito para o inglês, aquilo que tange à Juliana também não tem impacto significativo:

One day, they ordered Juliana to bring two chairs out into the first patio and then not show her face for a while because they had things to talk over. Expecting a long session between them, she lay down for a nap, but before very long they woke her up. She was to fill a sack with all her belongings, including her glass-bead rosary and the tiny crucifix her mother had left her. Without any explanation, they lifted her onto the oxcart and set out on a long, tiresome, and silent journey. It had rained; the roads were heavy with mud, and it was nearly daybreak before they reached Morón. There they sold her to the woman who ran the whorehouse. The terms had already been agreed to; Cristián pocketed the money and later on split it with his brother. (BORGES, 1976, p. 55-56).

Porém, aqui há questões tradutórias dignas de análise, uma vez que algumas informações são acrescidas, deixando o texto mais detalhado em relação aos demais. Observa-se que enquanto Borges, no texto em espanhol, afasta Juliana porque os irmãos *tenían que hablar* e, posteriormente, faz com que os três saiam em *un silencioso y tedioso viaje*, Giovanni complexifica os momentos trazendo mais

informações. A conversa dos irmãos passa a ter coisas a serem tratadas – *they had things to talk over* – e a viagem, além de silenciosa e tediosa passa também a ser longa: *a long, tiresome, and silent journey*. Giovanni insere informações que, mesmo que sutis, tendem a impactar na construção do cenário pelo leitor do texto.

Dando andamento a trama estabelecida por Borges, a venda de Juliana é seguida de uma trapaça entre os irmãos, que se enganam para ir vê-la no prostíbulo. Ao identificar a situação, Cristián decide comprar Juliana novamente, o que está descrito nos seguintes parágrafos do conto:

Entró; adentro estaba el otro, esperando turno. Parece que Cristián le dijo:
— De seguir así, los vamos a cansar a los pingos. Más vale que la tengamos a mano.
Habló con la patrona, sacó unas monedas del tirador y se la llevaron. La Juliana iba con Cristián; Eduardo espoleó al overo para no verlos. (BORGES, 2016, p. 23).

Mais uma vez o papel submisso e objetificado de Juliana apresenta-se fortemente no excerto. O mando de Cristián diante da situação está bastante desenhado, já que é ele quem toma a decisão de compra e é com ele que Juliana segue de volta para casa. Cristián é o dono da coisa Juliana e é ele quem permite que ela seja também usada pelo irmão. Novamente, não há estratégias tradutórias neste trecho que impactem significativamente na caracterização e na persona de Juliana ou nas personas dos Nilsen quando traduzido o texto para o português:

Entrou; o outro estava lá dentro, esperando a vez. Parece que Cristián lhe disse:
- Se for assim, vamos cansar os pingos. O melhor é a gente mantê-la ao alcance da mão.
Falou com a dona, tirou algumas moedas do cinturão e levaram-na. Juliana ia com Cristián; Eduardo esporeou o pampa para não vê-los (BORGES, 1970, p. 15).

O mesmo pode ser observado quando o texto é traduzido para o inglês:

Cristián walked in; there was his brother, sure enough, waiting his turn. It is said that Cristián told him, 'If we go on this way, we'll wear out the horses. We'd be better off keeping her close at hand.'
He spoke with the owner of the place, drew a handful of coins out of his money belt, and they took the girl away. Juliana rode with Cristián. Eduardo dug his spurs into his horse, not wanting to see them together. (BORGES, 1976, p. 56).

Em relação a este trecho, cabe um pequeno adendo não diretamente vinculado à Juliana, mas que apresenta uma escolha tradutória. Enquanto Borges e Arrigucci

definem o cavalo de Eduardo pela raça, overo (CABALLO..., 2020) e pampa (PAMPA..., 2020) respectivamente, Giovanni opta por uma metonímia caracterizando o animal, não uma raça específica.

Voltando o olhar novamente para Juliana, é preciso ressaltar que, além de ser servil e objetificada, Juliana também é vista pelos Nilsen como a fonte de seus problemas. Apesar de os irmãos estarem em conflito por desejarem a mesma mulher, a relação entre os dois é inabalável:

Volvieron a lo que ya se ha dicho. La infame solución había fracasado; los dos habían cedido a la tentación de hacer trampa. Caín andaba por ahí, pero el cariño entre los Nilsen era muy grande —¡quién sabe qué rigores y qué peligros habían compartido!— y prefirieron desahogar su exasperación con ajenos. Con un desconocido, con los perros, con la Juliana, que había traído la discordia. (BORGES, 2016, p. 24)

No trecho, o narrador afirma que Juliana é como os estranhos, é como os cachorros, é com o que os irmãos podem descarregar sua raiva. Os Nilsen a colocam no mesmo patamar dos demais, já que sua relação de irmãos é impenetrável. Porém, aqui é importante que seja ressaltado o uso da preposição *con* ao referir-se a forma como os Nilsen se desfazem desta raiva. Ao fazê-lo *con* (COM..., 2020), o fazem usando Juliana de duas formas. Primeiro como conjunto. Ao desfazerem-se de sua raiva com Juliana, ela é parte integrante da ação. A segunda forma que se pode compreender é o uso de Juliana como ferramenta. Assim como se corta o pão com a faca, os Nilsen se desfazem de sua raiva com Juliana. Em função do já analisado até o momento e daquilo que se pode observar no conto, é plausível inferir que a segunda interpretação tende a se encaixar melhor, uma vez que Juliana é reificada pelos irmãos durante toda a trama.

Em português essa relação também fica claramente marcada, já que Arrigucci mantém Juliana em paralelo aos cães e aos estranhos e a preposição *com* é mantida:

Voltaram ao que já se disse. A infame solução havia fracassado; os dois sucumbiram à tentação de fazer trapaça. Caim andava por ali, mas o carinho entre os Nilsen era muito grande – quem sabe que rigores e que períodos não tinham compartilhado! – e preferiram desafogar sua exasperação com outros. Com um desconhecido, com os cachorros, com a Juliana, que trouxera a discórdia. (BORGES, 1970, p. 15).

No trecho em inglês há uma mudança de posicionamento. Juliana, aqui, não é mais a ferramenta com a qual os Nilsen desafogam-se, mas é o lugar, a superfície onde eles despejam suas frustrações. Giovanni traz, para sua versão, uma escolha

bastante significativa: ao optar por utilizar a preposição *on*, e não *with*, os Nilsen desafogam-se em Juliana, ou na Juliana, não mais com Juliana:

They went back to what has already been told. Their solution had ended in failure, for the two had fallen into cheating. Cain was on the loose here, but the affection between the Nilsens was great—who knows what hard times and what dangers they may have faced together!— and they preferred taking their feelings out on others. On strangers, on the dogs, on Juliana, who had set this wedge between them. (BORGES, 1976, p. 56).

Mais uma vez, a personagem não tem qualquer ação e apenas sofre a ação dos demais que veem nela um local, uma superfície. (MURPHY, 2012, p. 241-254). Porém, sua submissão é reforçada, uma vez que ela deixa de ser, inclusive, ferramenta. Não é mais *com*, mas é *na*. Mais uma vez é retirada de Juliana qualquer ação, e seu papel é de serventia.

Neste ponto, o conto encaminha-se para o seu desfecho que tem lugar junto ao desfecho da vida da personagem Juliana. Ao entender que o conflito dos irmãos seria perpetuado enquanto a figura de Juliana existisse, Cristián mais uma vez toma as rédeas da ação e dá a ela um fim, matando Juliana:

Orillaron un pajonal; Cristián tiró el cigarro que había encendido y dijo sin apuro:
— A trabajar, hermano. Después nos ayudaran los caranchos. Hoy la maté. Que se quede aquí con sus pilchas. Ya no hará más perjuicios.
Se abrazaron, casi llorando. Ahora los ataba otro vínculo: la mujer tristemente sacrificada y la obligación de olvidarla. (BORGES, 2016, p. 24-25).

É possível perceber que, apesar de não ter ação direta, Juliana é vista como a promotora do conflito. Ao afirmar que ela não *hará más perjuicios*, Cristián dá a Juliana a culpa das desavenças e das discordâncias, isentando a ele e ao seu irmão dos acontecimentos.

Na versão de Arrigucci, é também Juliana a única responsável pelos acontecimentos:

Beiraram um capinzal; Cristián jogou o cigarro que acendera e disse sem pressa:
—Ao trabalho, mano. Depois os caranchos vão nos ajudar. Hoje a matei. Que fique aí com seus trastes. Não vai nos dar mais prejuízo.
Abraçaram-se, quase chorando. Agora, outro vínculo os unia: a mulher tristemente sacrificada e a obrigação de esquecê-la. (BORGES, 1970, p. 16).

Observa-se aqui o uso da palavra *trastes* (TRASTE..., 2020) para substituir *pilchas* do original. De acordo com a RAE, *pilchas* (PILCHA..., 2020) designaria apenas roupas e acessórios, enquanto o equivalente escolhido por Arrigucci, *trastes*, é um termo de maior amplitude, que pode estar mais conectado com o uso anterior de *baratijas* ou *quinquilharias* para referir-se aos itens que Juliana levava consigo e com os irmãos. Além disso, *trastes* e *quinquilharias* são itens de pouco valor. Se Juliana não tem valor, por que seus pertences teriam algum?

Ao entender *pilchas* apenas como itens de vestimenta, é possível inferir que Juliana não é enterrada com todos os seus pertences, ficando algo em poder dos Nilsen, assim como a lembrança da morte e a obrigação de esquecê-la. Outro ponto importante a ressaltar aqui é que a morte de Juliana é triste nestas duas versões, enquanto na versão em inglês sua morte ganha outra roupagem:

They skirted a growth of tall reeds; Cristián threw down the cigar he had just lit, and said evenly, 'Let's get busy, brother. In a while the buzzards will take over. This afternoon I killed her. Let her stay here with all her trinkets, she won't cause us any more harm'. They threw their arms around each other, on the verge of tears. One more link bound them now—the woman they had cruelly sacrificed and their common need to forget her. (BORGES, 1976, p. 57).

Ao referir-se aos itens de Juliana, Giovanni mantém o conceito de bugigangas usando o termo *trinkets* que, segundo o dicionário *Merriam-Webster*, pode ser definido como “1. a small ornament (such as a jewel or ring); 2: a small article of equipment; 3: a thing of little value”. (TRINKETS..., 2020). Porém, mais importante que as *trinkets* de Juliana, é o desfecho que Norman e Borges dão à personagem.

Juliana, em suas mãos, pode ter tido um final mais justo para sua existência já que o tradutor, com o possível aval do autor, passa a definir sua morte como cruel, e não mais triste. Ao optar por substituir *la mujer tristemente sacrificada* por *the woman they had cruelly sacrificed*, Giovanni e Borges não apenas recharacterizam a forma como Juliana foi morta, mas alteram a autoria da morte, indicando, com o uso do pronome *they*, que ambos mataram a Juliana, e não somente Cristián, que se determina como o autor do dito assassinato.

A Juliana da tradução de Giovanni e Borges não é só apenas sacrificada, não é com pesar, tristemente sacrificada. Ela agora é cruelmente sacrificada pelos irmãos Nilsen, a quem é dada a devida culpa pelo fim trágico da vida abusiva que viveu Juliana Burgos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Borges entendia que não há “Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción”. (BORGES, 1932). Segundo o autor, pensar a tradução como inferior ao original não é o caminho mais adequado:

Presuponer que toda recombinação de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H - ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio. (BORGES, 1932).

Se não há um texto definitivo, haverá um texto original? Ou serão todos os textos originais? Ortega y Gasset (2013, p. 40) havia dito que

La traducción no es un doble del texto original; no es, no debe querer ser la obra misma con léxico distinto. Yo diría: la traducción ni siquiera pertenece al mismo género literario que lo traducido. Convendría recalcar esto y afirmar que la traducción es un género literario aparte, distinto de los demás, con sus normas y finalidades propias. Por la sencilla razón de que la traducción no es la obra, sino un camino hacia la obra. Si ésta es una obra poética, la traducción no lo es, sino más bien un aparato, un artificio técnico que nos acerca a aquélla sin pretender jamás repetirla o sustituirla.

Paz (1981, p. 10), ao discutir sobre a originalidade ou não do texto tradutório, também chama a atenção para a sua existência paralela: “El texto original jamás reaparece (sería imposible) en la otra lengua; no obstante, está siempre presente porque la traducción, sin decirlo, lo menciona constantemente o lo convierte en un objeto verbal que, aunque distinto, lo reproduce”. Ao olhar para *La Intrusa*, identificamos uma Juliana. Mas uma para cada um dos textos analisados, uma Juliana que são três, sem sê-lo.

Se, para Walter Benjamin (BENJAMIN, 2018, p. 89), “É evidente que uma tradução, por melhor que seja, nunca poderá significar nada para o seu original”, mesmo que com ele tenha uma profunda e íntima relação, as Julianas apresentadas aqui não são a mesma Juliana e podem nada significar para a primeira Juliana surgida nos pensamentos borgeanos, mesmo que tenham, entre si, uma íntima e profunda relação.

Para Benjamin, a tradução representa a continuidade da vida de uma obra, sua existência, mesmo que essa existência represente uma transformação do original

através dos tempos. Há, óbvio, entre original e tradução, uma ampla semelhança, mas a semelhança dos familiares, já que “parentesco não determina igualdade”. (BENJAMIN, 2018, p. 90-92). Assim como o original ganha novas formas mesmo em sua língua inicial, ele ganha novas formas nas traduções que o mantém vivo.

Assim são as Julianas de Arrigucci e de Giovanni. Assim são os Nilsen, Turdera e os acontecimentos de Morón. Fica claro, após a análise, que as três versões apresentadas têm, em si e entre si, uma importante essência compartilhada, uma localização no tempo e espaço que é mútua. Entretanto, cabe observar que, mediante um processo de não domesticação dos textos, que não se dispõe a explicar alguns termos e conceitos, fica aberto um espaço vazio que pode ser preenchido de diferentes formas pelo leitor, colocando-o, quiçá, mais distante do universo *orillero* de Borges, tendo essa interpretação um papel fundamental em seu entendimento. Como afirma ECO (2015, p. 13), o leitor aqui apresenta-se como um interprete crítico que terá que buscar em suas referências o preenchimento das lacunas autorizadas pelo autor/tradutor.

No que tange Juliana, ela já não é mais uma, mas são três contidas em uma. Ou ainda, uma Juliana contida em três. A Juliana de Borges obedece. É propriedade de Cristián, e tem suas ações determinadas pelas ações dele. Levada por ele à casa dos irmãos, é objetificada nos momentos de serventia, nos momentos em que é comprada, vendida, no momento em que é citada com um artigo definido feminino singular diante de seu nome. Nesta versão, é Juliana quem é exibida, Juliana quem é culpada, Juliana quem é recompensada com *baratijas*, e que não tem sua vontade manifesta exceto por um momento: o momento em o autor deixa claro que Juliana demonstra preferência por Eduardo, o mais novo dos Nilsen. É aqui que Juliana manifesta o seu querer, o seu desejo, que logo é sufocado pela presença marcante e dominadora de Cristián. Para o narrador que nos apresenta a morte de Juliana aqui, esta morte é triste. Juliana não é morta, é sacrificada.

Ao considerarmos a Juliana de Arrigucci, que também é de Borges pois a primeira está na segunda, é possível perceber que o tradutor mantém os traços de submissão e objetificação dessa mulher que pouco manifesta seus desejos e que vive de acordo com a vontade de quem a detém. Porém, Arrigucci dá a Juliana um querer que se manifesta no momento em que ela, orgulhosa, exhibe suas quinquilharias nas festas. Arrigucci dá à Juliana vaidade, orgulho, desejo de ser vista.

Se, assim como em Borges, aos olhos do narrador Juliana manifesta sua preferência pelo mais novo dos irmãos, aqui seu desejo enquanto sujeito de sua história é exacerbado pelo momento em que se exhibe, mesmo que esse desejo seja, posteriormente, abafado pelo domínio de Cristián. A Juliana de Arrigucci é novamente objetificada e tristemente sacrificada por seu dono/marido/algoz.

Nesta relação triangular entre as diferentes Julianas encontra-se a Juliana de Giovanni, que é dele, mas também é duplamente de Borges, já que a tradução foi realizada em colaboração com o próprio autor. Aqui, seus olhos já não são mais simplesmente rasgados, mas tem uma leve inclinação que é explicada com mais detalhamento. Nesta versão, que é mais prolixa e que em diversos momentos exige um número maior de palavras para dar conta de ideias semelhantes, Juliana não tem quinquilharias, mas bijuterias. Juliana não é mais ferramenta de exasperação da raiva dos Nilsen, mas depósito, superfície. Sua vontade, seu desejo, sua ânsia por algo que seja por ela escolhido é abafada. Nesta versão, Giovanni não permite que Juliana fale por si, nem mesmo no momento de demonstrar a preferência por um dos irmãos, já que tradutor e escritor tiram dela a autoria, dando ao observador a impressão, não a certeza de sua intenção através da sutil inserção da palavra *probably*.

Juliana, nas mãos de Giovanni e Borges, ganha traços mais definidos e mais femininos com seus olhos, suas bijuterias e seus ornamentos, mas perde toda e qualquer manifestação de seu desejo. No entanto, há em Giovanni, um momento muito significativo de redenção para a personagem, uma vez que ela não é mais tristemente morta, mas cruelmente morta pelos irmãos, a quem o tradutor dá a autoria dos males enfrentados por Juliana. Enquanto os Nilsen de Borges e Arrigucci apenas colocam em Juliana a culpa de sua infelicidade, os Nilsen de Giovanni e Borges são os culpados pelo trágico fim de Juliana Burgos.

Cabe observar aqui um traço marcante da tradução feita em colaboração com o autor. Se para Borges todos os textos são rascunhos, o autor parece ter tido a oportunidade de passar a limpo a trajetória de Juliana ao realizar sua tradução junto a seu colaborador e ao dar a ela um diferente fim.

Sendo assim, Juliana Burgos não é apenas *La Intrusa* que intencionou Borges na, talvez, primeira versão. Cada uma das Julianas é a original e uma nova versão que se molda através das escolhas feitas pelos tradutores e pelas interpretações desenvolvidas pelos leitores do conto. Juliana é *La Intrusa*, é *A Intrusa* e é *The Intruder*. Três diferentes mulheres que tem em si e entre si, a essência borgeana.

REFERÊNCIAS

- 2 SAMUEL 1. *In*: BÍBLIA online. [S. l., 2020?]. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/2sm/1>. Acesso em: 29 out. 2020.
- ABUSAR. *In*: AULETE Digital. [S. l.]: Lexikon Editora Digital, 2020. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/abusar>. Acesso em: 17 out. 2020.
- ADOLFO Bioy Casares. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco: Wikimedia Foundation], 22 jul. 2020. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Adolfo_Bioy_Casares. Acesso em: 27 out. 2020.
- ÁLVARO Melián Lafinur. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco: Wikimedia Foundation], 1 ago. 2020. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Álvaro_Melián_Lafinur. Acesso em: 27 out. 2020.
- ALVES FILHO, Paulo Edson. As traduções do jesuíta José de Anchieta para o tupi no Brasil Colonial. **Tradterm**, São Paulo, v. 17, p. 11-30, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/40280/0>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. Borges ou do conto filosófico. *In*: UOL: folha especial. São Paulo, 3 abr. 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/borges/borg22.htm>. Acesso em: 4 out. 2020.
- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. Borges na esquina rosada. **Piauí**, São Paulo, ed. 67, abr. 2012. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/borges-na-esquina-rosada/>. Acesso em: 20 set. 2020.
- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. Entrevista com Davi Arrigucci Jr. [Entrevista cedida a] Luiz Jackson, Fernando Pinheiro Filho e Gustavo Sorá. **Tempo Social - Revista da Sociologia da USP**, São Paulo, v. 23, n. 2, p. 163-188, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-20702011000200007>. Acesso em: 04 abr. 2020.
- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. [Currículos Lattes]. *In*: CNPQ. Brasília, DF, 2014. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/2505215153644863>. Acesso em: 4 out. 2020.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- BABEL. *In*: AULETE Digital. [S. l.]: Lexikon Editora Digital, 2020. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/babel>. Acesso em: 24 abr. 2020.
- BARATIJA. *In*: DICCIONARIO de La Lengua Española. Madrid: RAE, 2020. Disponível em: <https://dle.rae.es/baratija>. Acesso em: 15 out. 2020.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeiras. 3. ed. São Paulo: WMF Mastins Fontes, 2012.
- BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução**. Tradução Viviana de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)**. Tradução João Barrento. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BORGES, Jorge Luis. Las dos maneras de traducir. **La Prensa**, Buenos Aires, 1926. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9w123>. Acesso em: 19 set. 2020.

BORGES, Jorge Luis. Las versiones homéricas. **La prensa**, Buenos Aires, 1932. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/las-versiones-homericas/>. Acesso em: 20 out. 2020.

BORGES, Jorge Luis. **Ficciones**. Buenos Aires: Ediciones Sur, 1944. *E-book* (não paginado).

BORGES, Jorge Luis. **História de la eternidad**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1953. *E-book* (não paginado).

BORGES, Jorge Luis. **El hacedor**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960. *E-book* (não paginado).

BORGES, Jorge Luis. **O informe de Brodie**. Tradução Davi Arrigucci Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 1970.

BORGES, Jorge Luis. **Doctor Brodie's Report**. Tradução Norman Thomas Di Giovanni. Middlesex: Penguin Books, 1976.

BORGES, Jorge Luis. **O outro, o mesmo**. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. *E-book* (não paginado).

BORGES, Jorge Luis. **El Informe de Brodie**. 4. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Debolsillo, 2016.

BORGES, Jorge Luis. Despedida, por Jorge Luis Borges. *In: POETICOUS*. Miami, 2020. Disponível em: <https://www.poeticous.com/borges/despedida?locale=es>. Acesso em: 27 out. 2020.

BORGES, Jorge Luis; DI GIOVANNI, Norman Thomas. **Ensaio autobiográfico: (1899-1970)**. Tradução Maria Carolina de Araujo; Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORGES, Jorge Luis. Borges em sua casa: uma entrevista de Mario Vargas Llosa. Entrevista cedida a Mario Vargas Llosa. **El País**, Madrid, 14 jun. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-06-14/borges-em-sua-casa-uma-entrevista-de-mario-vargas-llosa.html>. Acesso em: 20 set. 2020.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2004.

BRITTO, Paulo Henrique. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BROWN. *In: MERRIAM-Webster Dictionary*. Springfield:Merriam-Webster, 2020. Disponível em: <https://www.merriam->

webster.com/dictionary/brown?utm_campaign=sd&utm_medium=serp&utm_source=jsonld. Acesso em: 31 out. 2020.

CABALLO overo. *In*: RAZAS de caballos. [S. l.], 2020. Disponível em: <https://razasdecaballos.us/razas-de-caballos/caballo-overo/>. Acesso em: 1 nov. 2020.

CAMPOS, Geir. **O que é tradução**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

CANDIDO, Antônio *et al.* **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CON. *In*: DICCIONARIO de La Lengua Española. Madrid: Real Academia Española, 2020. Disponível em: <https://dle.rae.es/con>. Acesso em: 1 nov. 2020.

COSTA, Diogo Neves da. Os objetivos da tradução: da história à contemporaneidade e seu ensino no Brasil. **Entrepalavras**, Fortaleza, v. 2, n. 1, p. 155-174, 2012. Disponível em: <http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/viewFile/49/100>. Acesso em: 26 abr. 2020.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

CRISTAL. *In*: AULETE Digital. [S. l.]: Lexikon Editora Digital, 2020. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/cristal>. Acesso em: 29 out. 2020.

CRISTAL. *In*: DICCIONARIO de La Lengua Española. Madrid: RAE, 2020. Disponível em: <https://dle.rae.es/cristal>. Acesso em: 12 out. 2020.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 7. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2017.

DARIN, Leila. A história cultural da tradução. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 26, p. 175-177, 2010. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/26332>. Acesso em: 20 maio. 2020.

DARK. *In*: CAMBRIDGE Dictionaries Online. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/dark>. Acesso em: 12 out. 2020.

DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith. **Os tradutores na história**. Tradução Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1995.

DIANE, Daniela; BORGES, Jéssica; FUKS, Rebeca. Borges. *In*: DICIONÁRIO de Nomes Próprios. Matosinhos, 2020. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/borges/>. Acesso em: 15 out. 2020.

DIE IN ONE'S SLEEP. *In*: MERRIAM-Webster Dictionary. Springfield: Merriam-Webster, 2020. Disponível em: [https://www.merriam-webster.com/dictionary/die in one%27s sleep](https://www.merriam-webster.com/dictionary/die%20in%20one%27s%20sleep). Acesso em: 12 out. 2020.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Tradução Pérola de Carvalho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

EMPREGADA. *In*: AULETE Digital. [S. l.]: Lexikon Editora Digital, 2020. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/empregada>. Acesso em: 15 out. 2020.

RUIZ, Ricardo Navas. Entrevista a D. Ricardo Navas, catedrático. **Salamanca Caturística**, 29 nov. 2010. Disponível em: <http://www.salamancaturistica.com/noticias/470.entrevista-a-d-ricardo-navas-catedratico.html>. Acesso em: 29 out. 2020.

ESCRITORES. **Carriego, Evaristo**. Barcelona: Escritores, 2020. Disponível em: <https://www.escritores.org/biografias/410-evaristo-carriego>. Acesso em: 27 out. 2020.

FAILS, Simone S. G. C. **Algumas Teorias da Tradução e Suas Implicações na Tradução do Conto “Mammon and the Archer” de O. Henry**. 2013. Dissertation (Master of Arts) – Brigham Young University, Provo, 2013. Disponível em: <https://scholarsarchive.byu.edu/etd/3871/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

FERNANDES, Cláudio. Helenismo: origem do termo, características e conceitos - Mundo Educação. *In*: MUNDO e educação. [S. l.], 2020. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiageral/helenismo.htm>. Acesso em: 25 out. 2020.

FRAZÃO, Dica. **Jilio Costázar – Escritor Argentino**. *In*: eBiografia: biografias de famosos, resumo da vida, obras, carreira e legado. Matosinhos: 7Graus, 2020. Disponível em: https://www.ebiografia.com/julio_cortazar/. Acesso em: 29 out. 2020.

FURLAN, Mauri. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: I. Os romanos. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 2, n. 8, p. 9-28, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5881>. Acesso em: 25 out. 2020.

FURLAN, Mauri. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente - II. A idade média. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 2, n. 12, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/6195>. Acesso em: 25 out. 2020.

FURLAN, Mauri. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente - III. Final da idade média e o renascimento. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 13, p. 9-25, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6229>. Acesso em: 25 out. 2020.

GÊNESIS 11. *In*: BÍBLIA online. [S. l., 2020?]. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/11?q=G%C3%AAAnesis>. Acesso em: 29 out. 2020.

GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas da tradução**. Tradução Marcos Malvezzi. 2. ed. São Paulo: Madras, 2009.

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL (CNBB). **Na última segunda de setembro, Igreja celebra São Jerônimo, o tradutor da Bíblia - CNBB**. [S. l.]: CNBB, 2019. Disponível em: <https://www.cnbb.org.br/no-ultimo->

domingo-de-setembro-igreja-celebra-sao-jeronimo-o-tradutor-da-biblia/. Acesso em: 3 nov. 2020.

JEWELLERY. *In*: CAMBRIDGE Dictionaries Online. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/jewellery>. Acesso em: 16 out. 2020.

JEWELLERY. *In*: MERRIAM-Webster Dictionary. Springfield:Merriam-Webster, 2020. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/jewellery>. Acesso em: 15 out. 2020.

JORGE Guillermo Borges. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco: Wikimedia Foundation], 31 out. 2020. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Jorge_Guillermo_Borges. Acesso em: 27 out. 2020.

JUNK. *In*: CAMBRIDGE Dictionaries Online. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/junk>. Acesso em: 30 out. 2020.

KRISTAL, Efraín. Borges y la traducción. **Lexis**, Lima, v. 23, n. 1, p. 3-33, 1999. Disponível em: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/download/7255/7461>. Acesso em: 21 set. 2020.

LÍNGUA. *In*: AULETE Digital. [S. l.]: Lexikon Editora Digital, 2020. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/lingua>. Acesso em: 28 out. 2020.

MACADAM, Alfred J. Translation as metaphor: three versions of Borges. **Modern Language Notes**, Baltimore, v. 90, n. 6, p. 747-754, 1975. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2907017?seq=1>. Acesso em: 19 set. 2020.

MICELI, Sergio. Jorge Luis Borges: história social de um escritor nato. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 77, p. 155-182, 2007. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100008. Acesso em: 17 abr. 2020.

MILTON, John. **Tradução**: teoria e prática. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MIRROR. *In*: MERRIAM-Webster Dictionary. Springfield:Merriam-Webster, 2020. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/mirror>. Acesso em: 29 out. 2020.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 7. ed. São Paulo: CULTRIX, 1995.

MONEGAL, Emir Rodríguez. **BORGES**: una biografía literária. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

MORENO, MORENA. *In*: DICCIONARIO de La Lengua Española. Madrid: RAE, 2020. Disponível em: <https://dle.rae.es/moreno#PoWa1KO>. Acesso em: 12 out. 2020.

MURPHY, Raymond. **Essential English grammar in use**. 4th ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

NÉSTOR IBARRA. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco: Wikimedia Foundation], 26 jul. 2020.. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Néstor_Ibarra. Acesso em: 27 out. 2020.

ORTEGA Y GASSET, José. Miseria y esplendor de la traducción. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, v. 17, n. 13, p. 5-50, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/1980-4237.2013n13p5>. Acesso em: 12 out. 20.

OUSTINOFF, Michael. **Tradução**: história, teorias e métodos. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Editora Parábola, 2011.

PACK, Scott. Norman Thomas di Giovanni obituary. **The Guardian**, Londres, 14 Mar. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2017/mar/14/norman-thomas-di-giovanni-obituary>. Acesso em: 11 out. 2020.

PAES, José Paulo. **Tradução**: a ponte necessária - aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática, 1990.

PAMPA. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco: Wikimedia Foundation], 28 abri. 2020. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pampa_\(cavalo\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pampa_(cavalo)). Acesso em: 1 nov. 2020.

PARECIDO, PARECIDA. *In*: DICCIONARIO de La Lengua Española. Madrid: RAE, 2020. Disponível em: <https://dle.rae.es/parecido?m=form>. Acesso em: 17 out. 2020.

PAZ, Octavio. **Traducción: literatura y literalidad**. 2. ed. Barcelona: Tusquets, 1981.

PEDRO Henríquez Ureña. *In*: Instituto Cervantes: Biblioteca y Documentación. Madrid: Instituto Cervantes (España), 2015. Disponível em: https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/henriquez_urena_pedro.htm. Acesso em: 27 out. 2020.

PILCHA. *In*: DICCIONARIO de La Lengua Española. Madrid: RAE, 2020. Disponível em: <https://dle.rae.es/pilcha?m=form>. Acesso em: 1 nov. 2020.

POLCHLOPEK, Silvana; AIO, Michelle de Abreu. Tradução técnica: armadilhas e desafios. **Tradução & Comunicação - Revista Brasileira de Tradutores**, Londrina, n. 19, p. 101-113, 2009. Disponível em: <http://sare.anhanguera.com/index.php/rtcom/article/viewArticle/1638>. Acesso em: 19 out. 2020.

PROBABLY. *In*: MERRIAM-Webster Dictionary. Springfield: Merriam-Webster, 2020. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/probably>. Acesso em: 31 out. 2020.

PROENÇA FILHO, Domicio. **A linguagem literária**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.

PROVAVELMENTE. *In*: AULETE Digital. [S. l.]: Lexikon Editora Digital, 2020.

Disponível em: <http://www.aulete.com.br/provavelmente>. Acesso em: 31 out. 2020.

QUINQUILHARIA. *In*: AULETE Digital. [S. l.]: Lexikon Editora Digital, 2020. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/quinquilharia>. Acesso em: 29 out. 2020.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. Tradução: Teorias e Contrastes. **Alfa**, São Paulo, Brasil, n. 3, p. 121-128, 1990. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/download/3834/3541>. Acesso em: 20 maio. 2020.

ROSSI, María Alicia Manzone; FANJUL, Adrián. **Gramática y Práctica de Español para brasileños**. 3. ed. São Paulo: Santillana Español, 2014.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Tradução Antônio Chelini; José Paulo Paes; Izidoro Blikstein. 23. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Tradução, ato destemido**. 1ª ed. São Paulo, Brasil: Perspectiva, 2015.

SERVANT. *In*: CAMBRIDGE Dictionaries Online. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/servant>. Acesso em: 12 out. 2020.

SERVE. *In*: MERRIAM-Webster Dictionary. Springfield: Merriam-Webster, 2020. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/serve>. Acesso em: 31 out. 2020.

SERVENTE. *In*: AULETE Digital. [S. l.]: Lexikon Editora Digital, 2020. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/servente>. Acesso em: 29 out. 2020.

SILVA-REIS, Dennys; MILTON, John. História Da Tradução No Brasil: Percursos Seculares. **Translatio**, Porto Alegre, Brasil, v. 1, n. 12, p. 2–42, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/69413/39852>. Acesso em: 26 abr. 2020.

SILVA, Daniel Neves. Peronismo. *In*: Brasil Escola -História da América. [S. l.], 2020. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historia-da-america/peronismo.htm>. Acesso em: 27 out. 2020.

SLANT-EYE. *In*: MERRIAM-Webster Dictionary. Springfield: Merriam-Webster, 2020. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/slant-eye>. Acesso em: 31 out. 2020.

SOARES, Marcelo Pacheco. Umberto Eco, Jorge Luís Borges e uma Formulação Literária do Conceito de Intertextualidade. **Revista de Italianística**, São Paulo, Brasil, n. 19-20, p. 107-119, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v0i19-20p107-119>. Acesso em: 15 out. 2020.

SOUSA, Wilker. **Perfil – Davi Arrigucci Jr**. São Paulo, Brasil, 2020. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/perfil-davi-arrigucci-jr/>. Acesso em: 4 out. 2020.

SOUZA, José Pinheiro De. Teorias da tradução: uma visão integrada. **Revista de Letras**, Fortaleza, Brasil, v. 1, n. 20, p. 51-67, 2016. Disponível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl20Art09.pdf>

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da Literatura**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2007.

STEINER, George. **Depois de Babel - Questões de Linguagem e Tradução**. Tradução Carlos Alberto Faraco. 3. ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

SUTHERLAND, John. **Uma Breve História da Literatura**. Tradução Rodrigo Breunig. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2019.

TAMARO, Elena; FERNÁNDEZ, Tomas. Almafuerte [Pedro Palacios]. *In: Biografías y Vidas*. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona: Biografías y Vidas, 2004a. Disponível em: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/almafuerte.htm>. Acesso em: 27 out. 2020.

TAMARO, Elena; FERNÁNDEZ, Tomas. Enrique Banchs. *In: Biografías y Vidas*. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona: Biografías y Vidas, 2004b. Disponível em: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/banchs.htm>. Acesso em: 27 out. 2020.

TAMARO, Elena; TOMAS, Fernández. Leopoldo Lugones. *In: Biografías y Vidas*. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona: Biografías y Vidas, 2004. Disponível em: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lugones.htm>. Acesso em: 27 out. 2020.

TRADUÇÃO. *In: AULETE Digital*. [S. l.]: Lexikon Editora Digital, 2020. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/tradução>. Acesso em: 28 out. 2020.

TRASTE. *In: AULETE Digital*. [S. l.]: Lexikon Editora Digital, 2020. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/traste>. Acesso em: 1 nov. 2020.

TRINKETS. *In: MERRIAM-Webster Dictionary*. Springfield:Merriam-Webster, 2020. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/trinkets>. Acesso em: 17 out. 2020.

USAR. *In: AULETE Digital*. [S. l.]: Lexikon Editora Digital, 2020. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/usar>. Acesso em: 17 out. 2020.

VÁZQUEZ, María Esther. María Esther Vázquez: “A Borges no le importaba la gente ni las cosas, pero podía emocionarse con cualquier hecho banal”. Entrevista concedida a Mora Cordeu. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Télam S.E., 13 jun. 2016. Disponível em: <https://www.telam.com.ar/notas/201606/151215-borges-aniversario-maria-esther-vazquez.php>. Acesso em: 28 set. 2020.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença**. Tradução Adriano Pelegrin *et al.* São Paulo, Brasil: Unesp, 2019.

WEINBERG, Liliana. Jorge Luis Borges: lectura y escritura. **Latinoamérica**, Ciudad de México, México, n. 64, p. 71-98, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.org.mx/pdf/latinoam/n64/2448-6914-latinoam-64-00071.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2020.

WILLIAMSON, Edwin. **Borges: uma vida**. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras, 2011.

ANEXO A – VERSÃO EM ESPANHOL

La intrusa

2 REYES, 1, 26

Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida por Eduardo, el menor de los Nelson, en el velorio de Cristián, el mayor, que falleció de muerte natural, hacia mil ochocientos noventa y tantos, en el partido de Morón. Lo cierto es que alguien la oyó de alguien, en el decurso de esa larga noche perdida, entre mate y mate, y la repitió a Santiago Dabove, por quien la supe. Años después, volvieron a contármela en Turdera, donde había acontecido. La segunda versión, algo más prolija, confirmaba en suma la de Santiago, con las pequeñas variaciones y divergencias que son del caso. La escribo ahora porque en ella se cifra, si no me engaño, un breve y trágico cristal de la índole de los orilleros antiguos. Lo haré con probidad, pero ya preveo que cederé a la tentación literaria de acentuar o agregar algún pormenor.

En Turdera los llamaban los Nilsen. El párroco me dijo que su predecesor recordaba, no sin sorpresa, haber visto en la casa de esa gente una gastada Biblia de tapas negras, con caracteres góticos; en las últimas páginas entrevió nombres y fechas manuscritas. Era el único libro que había en la casa. La azarosa crónica de los Nilsen, perdida como todo se perderá. El caserón, que ya no existe, era de ladrillo sin revocar; desde el zaguán se divisaban un patio de baldosa colorada y otro de tierra. Pocos, por lo demás, entraron ahí; los Nilsen defendían su soledad. En las habitaciones desmanteladas durmieron en catres; sus lujos eran el caballo, el apero, la daga de hoja corta, el atuendo rumboso de los sábados y el alcohol pendenciero. Sé que eran altos, de melena rojiza. Dinamarca o Irlanda, de las que nunca oírían hablar, andaban por la sangre de esos dos criollos. El barrio los temía a los Colorados; no es imposible que debieran alguna muerte. Hombro a hombro pelearon una vez a la policía. Se dice que el menor tuvo un altercado con Juan Iberra, en el que no llevó la peor parte, lo cual, según los entendidos, es mucho. Fueron troperos, cuarteadores, cuatreros y alguna vez tahúres. Tenían fama de avaros, salvo cuando la bebida y el juego los volvían generosos. De sus deudos nada se sabe ni de dónde vinieron. Eran dueños de una carreta y una yunta de bueyes.

Físicamente diferían del compadraje que dio su apodo forajido a la Costa Brava. Esto, y lo que ignoramos, ayuda a comprender lo unidos que fueron. Mal quistarse con uno era contar con dos enemigos.

Los Nilsen eran calaveras, pero sus episodios amorosos habían sido hasta entonces de zaguán o de casa mala. No faltaron, pues, comentarios cuando Cristián llevó a vivir con él

Juliana Burgos. Es verdad que ganaba así una sirvienta, pero no es menos cierto que la colmó de horrendas baratijas y que la lucía en las fiestas. En las pobres fiestas de conventillo, donde la quebrada y el corte estaban prohibidos y donde se bailaba, todavía, con mucha luz. Juliana era de tez morena y de ojos rasgados, bastaba que alguien la mirara para que se sonriera. En un barrio modesto, donde el trabajo y el descuido gastan a las mujeres, no era mal parecida.

Eduardo los acompañaba al principio. Después emprendió un viaje a Arrecifes por no sé qué negocio; a su vuelta llevó a la casa una muchacha, que había levantado por el camino, y a los pocos días la echó. Se hizo más hosco; se emborrachaba solo en el almacén y no se daba con nadie. Estaba enamorado de la mujer de Cristián. El barrio, que tal vez lo supo antes que él, previó con alevosa alegría la rivalidad latente de los hermanos.

Una noche, al volver tarde de la esquina, Eduardo vio el oscuro de Cristián atado al palenque. En el patio, el mayor estaba esperándolo con sus mejores pilchas. La mujer iba y venía con el mate en la mano. Cristián le dijo a Eduardo:

—Yo me voy a una farra en lo de Farias. Ahí la tenés a la Juliana; si la querés, úsala.

El tono era entre mandón y cordial. Eduardo se quedó un tiempo mirándolo; no sabía qué hacer, Cristián se levantó, se despidió de Eduardo, no de Juliana, que era una cosa, montó a caballo y se fue al trote, sin apuro.

Desde aquella noche la compartieron. Nadie sabrá los pormenores de esa sórdida unión, que ultrajaba las decencias del arrabal. El arreglo anduvo bien por unas semanas, pero no podía durar. Entre ellos, los hermanos no pronunciaban el nombre de Juliana, ni siquiera para llamarla, pero buscaban, y encontraban, razones para no estar de acuerdo. Discutían la venta de unos cueros, pero lo que discutían era otra cosa. Cristián solía alzar la voz y Eduardo callaba. Sin saberlo, estaban celándose. En el duro suburbio, un hombre no decía, ni se decía, que una mujer pudiera importarle, mas allá del deseo y la posesión, pero los dos estaban enamorados. Esto, de algún modo, los humillaba.

Una tarde, en la plaza de Lomas, Eduardo se cruzó con Juan Iberra, que lo felicitó por ese primor que se había agenciado. Fue entonces, creo, que Eduardo lo injurió. Nadie, delante de él, iba a hacer burla de Cristián.

La mujer atendía a los dos con sumisión bestial; pero no podía ocultar alguna preferencia por el menor, que no había rechazado la participación, pero que no la había dispuesto.

Un día, le mandaron a la Juliana que sacara dos sillas al primer patio y que no apareciera por ahí, porque tenían que hablar. Ella esperaba un dialogo largo y se acostó a dormir la siesta, pero al rato la recordaron. Le hicieron llenar una bolsa con todo lo que tenía, sin olvidar el rosario de vidrio y la crucecita que le había dejado su madre. Sin explicarle nada la subieron a

la carreta y emprendieron un silencioso y tedioso viaje. Había llovido; los caminos estaban muy pesados y serían las cinco de la mañana cuando llegaron a Morón. Ahí la vendieron a la patrona del prostíbulo. El trato ya estaba hecho; Cristián cobró la suma y la dividió después con el otro.

En Turdera, los Nilsen, perdidos hasta entonces en la maraña (que también era una rutina) de aquel monstruoso amor, quisieron reanudar su antigua vida de hombres entre hombres. Volvieron a las trucadas, al reñidero, a las juergas casuales. Acaso, alguna vez, se creyeron salvados, pero solían incurrir, cada cual por su lado, en injustificadas o harto justificadas ausencias. Poco antes de fin de año el menor dijo que tenía que hacer en la Capital. Cristián se fue a Morón; en el palenque de la casa que sabemos reconoció al overo de Eduardo. Entró; adentro estaba el otro, esperando turno. Parece que Cristián le dijo:

—De seguir así, los vamos a cansar a los pingos. Más vale que la tengamos a mano.

Habló con la patrona, sacó unas monedas del tirador y se la llevaron. La Juliana iba con Cristián; Eduardo espoleó al overo para no verlos.

Volvieron a lo que ya se ha dicho. La infame solución había fracasado; los dos habían cedido a la tentación de hacer trampa. Caín andaba por ahí, pero el cariño entre los Nilsen era muy grande —¡quién sabe qué rigores y qué peligros habían compartido!— y prefirieron desahogar su exasperación con ajenos. Con un desconocido, con los perros, con la Juliana, que había traído la discordia.

El mes de marzo estaba por concluir y el calor no cejaba. Un domingo (los domingos la gente suele recogerse temprano) Eduardo, que volvía del almacén, vio que Cristián uncía los bueyes. Cristián le dijo:

—Vení; tenemos que dejar unos cueros en lo del Pardo; ya los cargue, aprovechemos la fresca.

El comercio del Pardo quedaba, creo, más al sur; tomaron por el Camino de las Tropas; después, por un desvío. El campo iba agrandándose con la noche.

Orillaron un pajonal; Cristián tiró el cigarro que había encendido y dijo sin apuro:

—A trabajar, hermano. Después nos ayudaran los caranchos. Hoy la maté. Que se quede aquí con sus pilchas. Ya no hará más perjuicios.

Se abrazaron, casi llorando. Ahora los ataba otro vínculo: la mujer tristemente sacrificada y la obligación de olvidarla.

ANEXO B – VERSÃO EM PORTUGUÊS

a intrusa

2 Reis, I,26

Dizem (o que é improvável), que a história foi contada por Eduardo, o mais novo dos Nelson, no velório de Cristián, o mais velho, falecido de morte natural, por volta de mil oitocentos e noventa e tantos, no município de Morón. A verdade é que alguém a ouviu de alguém, no decorrer daquela longa noite perdida, entre um mate e outro, e a repetiu para Santiago Dabove, por quem eu a soube. Anos mais tarde, ela de novo me foi contada em Turdera, onde havia acontecido. A segunda versão, um tanto mais prolixa, confirmava em suma a de Santiago, com pequenas variantes e divergências próprias do caso. Escrevo-a agora porque nela se cifra, se não me engano, um breve e trágico reflexo da índole dos antigos moradores dos subúrbios. Vou fazê-lo com probidade, mas prevejo desde já que cederei à tentação literária de acentuar ou acrescentar algum pormenor.

Em Turdera eram chamados os Nilsen. O pároco disse-me que seu predecessor recordava, não sem surpresa, ter visto na casa daquela gente uma Bíblia muito usada, de capa preta, em caracteres góticos; nas últimas páginas entreviu datas e nomes manuscritos. Era o único livro que havia na casa. A incerta crônica dos Nilsen, perdida como tudo se perderá. O casarão, que já não existe, era de tijolo sem reboco; do corredor de entrada se podia divisar um pátio de lajotas vermelhas e outro de terra. Poucos, além do mais, entraram aí; os Nilsen defendiam sua solidão. Nos quartos desarrumados dormiam em catres; seus luxos eram o cavalo, os arreios, a adaga de folha curta, as vestimentas aparatosas dos sábados e o álcool arrelento. Sei que eram altos, de cabeleira arruivada. A Dinamarca ou a Irlanda, das quais nunca tinham ouvido falar, corriam no sangue daqueles crioulos. O bairro temia os dois Vermelhos; não é impossível que devessem alguma morte. Certa vez lutaram ombro a ombro com a polícia. Conta-se que o mais novo teve uma altercação com Juan Iberra, na qual não levou a pior, o que, segundo os entendidos, é muito. Foram tropeiros, quarteadores, ladrões de gado e, algumas vezes, trapaceiros. Tinham fama de avarentos, exceto quando a bebida e o jogo os tornavam generosos. De seus parentes nada se sabe, nem de onde vieram. Eram donos de uma carroça e de uma junta de bois.

Fisicamente diferiam da corja a quem a Costa Brava deve sua alcunha suspeita. Isso, e tudo o mais que ignoramos, ajuda a compreender o quanto foram unidos. Indispor-se com um deles era contar com dois inimigos.

Os Nilsen eram mulhereiros, mas seus episódios amorosos tinham sido até então de portão de rua ou de casa de má fama. Não faltaram, pois, comentários quando Cristián levou Juliana de Burgos para morar com ele. É fato que assim ganhava uma empregada, mas não é menos verdade que a cobriu de horrendas quinquilharias que ela as exibia nas festas. Nas pobres festas de cortiço, onde a *quebrada* e o *corte** eram proibidos e onde se dançava, ainda, com muito espaço entre os parceiros. Juliana tinha tez escura e os olhos rasgados; bastava que alguém a olhasse para ela sorrir. Num bairro modesto, onde o trabalho e a falta de cuidado desgastam as mulheres, não tinha má aparência.

No início, Eduardo os acompanhava. Em seguida, fez uma viagem a Arrecifes por não sei que negócio; na volta, levou para casa uma moça que tinha encontrado pelo caminho, mas poucos dias depois a mandou embora. Tornou-se mais retraído; embebedava-se sozinho na venda e não se dava com ninguém. Estava apaixonado pela mulher de Cristián. O bairro, que talvez tenha sabido antes dele, previu com maldosa alegria a rivalidade latente entre irmãos.

Certa noite, ao voltar tarde do armazém da esquina, Eduardo viu o cavalo preto de Cristián amarrado no palanque. No pátio, o mais velho estava esperando com o seu melhor traje. A mulher ia e vinha com o mate na mão. Cristián disse a Eduardo:

- Estou indo para uma farra na casa do Farías. Deixo aqui pra você a Juliana; se quiser, pode abusar dela.

O tom era entre mandão e cordial. Eduardo ficou algum tempo olhando para ele; não sabia o que fazer. Cristián levantou-se, despediu-se de Eduardo, não de Juliana, que era uma coisa, montou no cavalo e saiu trotando, sem pressa.

Desde aquela noite a compartilharam. Ninguém saberá os pormenores daquela sórdida união que ultrajava a decência do arrabalde. O acerto foi bem por algumas semanas, mas não podia durar. Entre eles, os irmãos não pronunciavam o nome de Juliana, nem sequer para chamá-la, mas procuravam, e encontravam, motivos para não estar de acordo. Discutiam a venda de uns couros, mas o que discutiam era outra coisa. Cristián costumava levantar a voz e Eduardo calava. Sem o saber, estavam com ciúme um do outro. No duro subúrbio um homem não dizia, nem dizia a si mesmo, que uma mulher pudesse ter importância para ele, além do desejo e da posse, mas os dois estavam apaixonados. Isso, de algum modo, os humilhava.

Uma tarde, na praça de Lomas, Eduardo encontrou-se com Juan Iberra, que o felicitou por aquela prenda que ele havia arranjado. Foi então, creio, que Eduardo o insultou. Ninguém na frente dele, ia caçoar de Cristián.

A mulher servia aos dois com submissão bestial; mas não podia esconder certa preferência pelo mais novo, que não recusara a participação, mas não a propusera.

Um dia mandaram Juliana levar duas cadeiras ao primeiro pátio e não aparecer por ali, porque tinham de conversar. Ela esperava um diálogo comprido e foi se deitar para dormir a sesta, mas após algum tempo a acordaram. Fizeram-na encher uma sacola com tudo o que possuía, sem esquecer o rosário de vidro e a cruzinha que a mãe havia deixado para ela. Sem lhe explicar nada, puseram-na encima da carroça e empreenderam uma viagem silenciosa e entediante. Tinha chovido; os caminhos estavam muito pesados e seriam cinco da manhã quando chegaram a Morón. Ali a venderam à dona do prostíbulo. O trato já estava feito; Cristián recebeu a soma e depois a dividiu com o outro.

Em Turdera, os Nilsen, perdido até então no emaranhado (que também era uma rotina) daquele monstruoso amor, quiseram retomar a antiga vida de homens entre homens. Voltaram às jogatinas de truco, às rinhas de galo, às farras ocasionais. Pode ser que, nalguma ocasião, tenham se julgado salvos, mas costumavam incorrer, um de cada vez, em injustificadas ou bem justificadas ausências. Pouco antes do fim do ano, o mais novo disse que tinha alguma coisa que fazer na Capital. Cristián foi para Morón; no palanque da casa que sabemos reconheceu o cavalo pampa de Eduardo. Entrou; o outro estava lá dentro, esperando a vez. Parece que Cristián lhe disse:

- Se for assim, vamos cansar os pingos. O melhor é a gente mantê-la ao alcance da mão.

Falou com a dona, tirou algumas moedas do cinturão e levaram-na. Juliana ia com Cristián; Eduardo esporeou o pampa para não vê-los.

Voltaram ao que já se disse. A infame solução havia fracassado; os dois sucumbiram à tentação de fazer trapaça. Caim andava por ali, mas o carinho entre os Nilsen era muito grande – quem sabe que rigores e que peridos não tinham compartilhado! – e preferiram desafogar sua exasperação com outros. Com um desconhecido, com os cachorros, com a Juliana, que trouxera a discórdia.

O mês de março estava acabando e o calor não cedia. Num domingo (nos domingos as pessoas costumam se recolher cedo) Eduardo, que voltava do armazém, viu que Cristián punha uma canga nos bois. Cristián disse-lhe:

- Venha cá; temos que deixar uns couros na loja do Pardo. Já carreguei; vamos aproveitar a fresca.

A casa de comércio do Prado ficava, creio, mais ao sul; tomaram o Caminho das Tropas, depois, um desvio. O campo ia se tornando grande com a noite.

Beiraram um capinzal; Cristián jogou o cigarro que acendera e disse sem pressa:

- Ao trabalho, mano. Depois os caranchos vão nos ajudar. Hoje a matei. Que fique aí com seus trastes. Não vai nos dar mais prejuízo.

Abraçaram-se, quase chorando. Agora, outro vínculo os unia: a mulher tristemente sacrificada e a obrigação de esquecê-la.

**Quebrada e corte* são figuras da dança do tango, à maneira dos *compadritos*, com lentidão, parada e estreito enlace entre os parceiros. Houve época em que os dançarinos eram proibidos de dançar *sin luz*, ou seja, sem deixar uma brecha de luz, um espaço mínimo, entre os corpos.

ANEXO C – VERSÃO EM INGLÊS*The Intruder*

... passing the love of women.

2 *Samuel I:26*

People say (but this is unlikely) that the story was first told by Eduardo, the younger of the Nelsons, at the wake of his elder brother Cristián, who died in his sleep some time back in the nineties out in the district of Morón. The fact is that someone got it from someone else during the course of that drawn-out and now dim night, between one sip of maté and the next, and told it to Santiago Dabove, from whom I heard it. Years later, in Turdera, where the story had taken place, I heard it again. The second and more elaborate version closely followed the one Santiago told, with the usual minor variations and discrepancies. I set down the story now because I see in it, if I'm not mistaken, a brief and tragic mirror of the character of those hard-bitten men living on the edge of Buenos Aires before the turn of the century. I hope to do this in a straightforward way, but I see in advance that I shall give in to the writer's temptation of emphasizing or adding certain details.

In Turdera, where they lived, they were called the Nilsens. The priest there told me that his predecessor remembered having seen in the house of these people — somewhat in amazement — a worn Bible with a dark binding and black-letter type; on the back flyleaf he caught a glimpse of names and dates written in by hand. It was the only book in the house — the roaming chronicle of the Nilsens, lost as one day all things will be lost. The rambling old house, which no longer stands, was of unplastered brick; through the arched entranceway you could make out a patio paved with red tiles and beyond it a second one of hard-packed earth. Few people, at any rate, ever set foot inside; the Nilsens kept to themselves. In their almost bare rooms they slept on cots. Their extravagances were horses, silver-trimmed riding gear, the short-bladed dagger, and getting dressed up on Saturday nights, when they blew their money freely and got themselves into boozy brawls. They were both tall, I know, and wore their red hair long. Denmark or Ireland, which they probably never heard of, ran in the blood of these two Argentine brothers. The neighborhood feared the Redheads; it is likely that one of them, at least, had killed his man. Once, shoulder to shoulder, they tangled with the police. It is said that the younger brother was in a fight with Juan Iberra in which he didn't do too badly, and that,

according to those in the know, is saying something. They were drovers, teamsters, horse thieves, and, once in a while, professional gamblers. They had a reputation for stinginess, except when drink and cardplaying turned them into spenders. Of their relatives or where they themselves came from, nothing is known. They owned a cart and a yoke of oxen.

Their physical make-up differed from that of the rest of the toughs who gave the Costa Brava its unsavory reputation. This, and a lot that we don't know, helps us understand the close ties between them. To fall out with one of them was to reckon with two enemies.

The Nilsens liked carousing with women, but up until then their amorous escapades had always been carried out in darkened passageways or in whorehouses. There was no end of talk, then, when Cristián brought Juliana Burgos to live with him. Admittedly, in this way he gained a servant, but it is also true that he took to squandering his money buying her the most hideous junk jewellery, and showing her off at parties. At those dingy parties held in tenements, where suggestive dance steps were strictly forbidden and where, at that time, partners still danced with a good six inches of light showing between them. Juliana was a dark girl and her eyes had a slight slant to them; all anyone had to do was look at her and she'd break into a smile. For a poor neighborhood, where drudgery and neglect wear women out, she was not bad-looking.

In the beginning, Eduardo went places with them. Later, at one point, he set out on a journey north to Arrecifes on some business or other, returning home with a girl he had picked up along the way. But after a few days he threw her out. He turned more sullen; he took to drinking alone at the comer saloon and kept completely to himself. He had fallen in love with Cristián's woman. The whole neighborhood, which may have realized it before he did, maliciously and cheerfully looked forward to the enmity about to break out between the two brothers. Late one night, on coming from the corner, Eduardo saw Cristián's horse, a big bay, tied to the hitching post. Inside in the patio, dressed in his Sunday best, his older brother was waiting for him. The woman shuttled in and out serving maté. Cristián said to Eduardo, 'I'm on my way over to Farías' place, where they're throwing a party. Juliana stays here with you; if you want her, use her.'

His tone was half commanding, half friendly. Eduardo stood there a while staring at him, not knowing what to do. Cristián got up, said goodbye – to his brother, not to Juliana, who was no more than an object – mounted his horse, and rode off at a jog, casually.

From that night on they shared her. Nobody will ever know the details of this strange partnership which outraged even the Costa Brava's sense of decency. The arrangement went well for several weeks, but it could not last. Between them the brothers never mentioned her name, not even to call her, but they kept looking for, and finding, reasons to be at odds. They

argued over the sale of some hides, but what they were really arguing about was something else. Cristián took to raising his voice, while Eduardo kept silent. Without knowing it, they were watching each other. In tough neighborhoods a man never admits to anyone – not even to himself – that a woman matters beyond lust and possession, but the two brothers were in love. This, in some way, made them feel ashamed.

One afternoon, in the square in Lomas, Eduardo ran into Juan Iberra, who congratulated him on this beauty he'd got hold of. It was then, I believe, that Eduardo let him have it. Nobody – not to his face – was going to poke fun at Cristián.

The woman attended both men's wants with an animal submission, but she was unable to keep hidden a certain preference, probably for the younger man, who had not refused sharing her but who had not proposed it either.

One day, they ordered Juliana to bring two chairs out into the first patio and then not show her face for a while because they had things to talk over. Expecting a long session between them, she lay down for a nap, but before very long they woke her up. She was to fill a sack with all her belongings, including her glass-bead rosary and the tiny crucifix her mother had left her. Without any explanation, they lifted her onto the oxcart and set out on a long, tiresome, and silent journey. It had rained; the roads were heavy with mud, and it was nearly daybreak before they reached Morón. There they sold her to the woman who ran the whorehouse. The terms had already been agreed to; Cristián pocketed the money and later on split it with his brother.

Back in Turdera, the Nilsens, up till then trapped in the web (which was also a routine) of this monstrous love affair, tried to take up their old life of men among men. They went back to cardplaying, to cockfights, to their Saturday night binges. At times, perhaps, they felt they were saved, but they often indulged – each on his own – in unaccountable or only too accountable absences. A little before the year was out, the younger brother said he had business in the city. Immediately, Cristián went off to Morón; at the hitching post of the whorehouse he recognized Eduardo's piebald. Cristián walked in; there was his brother, sure enough, waiting his turn. It is said that Cristián told him, 'If we go on this way, we'll wear out the horses. We'd be better off keeping her close at hand.'

He spoke with the owner of the place, drew a handful of coins out of his money belt, and they took the girl away. Juliana rode with Cristián. Eduardo dug his spurs into his horse, not wanting to see them together.

They went back to what has already been told. Their solution had ended in failure, for the two had fallen into cheating. Cain was on the loose here, but the affection between the Nilsens was great – who knows what hard times and what dangers they may have faced

together! – and they preferred taking their feelings out on others. On strangers, on the dogs, on Juliana, who had set this wedge between them.

The month of March was coming to a close and there was no sign of the heat's letting up. One Sunday (on Sundays people go to bed early), Eduardo, on his way home from the corner saloon, saw that Cristián was yoking the oxen. Cristián said to him, 'Come on. We have to leave some hides off at Pardo's place. I've already loaded them; let's make the best of the night air.'

Pardo's warehouse lay, I believe, farther south; they took the old cattle trail, then turned down a side road. As night fell, the countryside seemed wider and wider.

They skirted a growth of tall reeds; Cristián threw down the cigar he had just lit, and said evenly, 'Let's get busy, brother. In a while the buzzards will take over. This afternoon I killed her. Let her stay here with all her trinkets, she won't cause us any more harm.'

They threw their arms around each other, on the verge of tears. One more link bound them now – the woman they had cruelly sacrificed and their common need to forget her.