

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DA LITERATURA
LITERATURA COMPARADA**

**AUTOTRADUÇÃO DE ALDYR GARCIA SCHLEE EM *EL DÍA EN
QUE EL PAPA FUE A MELO / O DIA EM QUE O PAPA FOI A MELO***

Dissertação de Mestrado

Fernanda Lisbôa de Siqueira

Porto Alegre

2010

FERNANDA LISBÔA DE SIQUEIRA

**AUTOTRADUÇÃO DE ALDYR GARCIA SCHLEE EM *EL DÍA EN
QUE EL PAPA FUE A MELO / O DIA EM QUE O PAPA FOI A MELO***

PORTO ALEGRE

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DA LITERATURA
LITERATURA COMPARADA

AUTOTRADUÇÃO DE ALDYR GARCIA SCHLEE EM *EL DÍA EN QUE EL PAPA FUE A MELO / O DIA EM QUE O PAPA FOI A MELO*

FERNANDA LISBÔA DE SIQUEIRA
ORIENTADORA: PROFA. DRA. PATRÍCIA LESSA FLORES DA CUNHA

Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada,
apresentada como requisito parcial para obtenção do
título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2010

AGRADECIMENTOS

Às forças inominadas que me conduziram e me perderam até encontrar, reencontrar e desconstruir os sentidos que me constituem como leitora do mundo e, logo, os sentidos que deram corpo a esta dissertação.

À professora Léa Masina, que foi minha orientadora na graduação, colocando-me nos caminhos da pesquisa dos influxos platinos, e me incentivou a seguir o Mestrado, sugerindo o tema que guia esta dissertação, a de Aldyr Garcia Schlee e suas traduções nos contos sobre a visita do Papa a Melo.

À professora e orientadora Patrícia Lessa Flores da Cunha, que me deu liberdade, compreendeu, tranquilizou e guiou em meu processo de perda, encontro, reencontro e desconstrução de sentidos, vivendo-o em parte comigo e deixando viver.

A todos os professores de graduação e de pós-graduação, que contribuíram com a formação do meu ser crítico; em especial ao professor Félix Valentín Bugeño Miranda, que me iluminou nos meandros do espanhol e mostrou-se exemplo do exercício de metacrítica.

Aos meus pais e à minha família (em especial à minha tia Líria Maria Lisboa, que partiu para expandir o universo), que me apoiaram, me desafiaram e me deram forças através de seu carinho e acreditaram na conclusão bem-sucedida desta etapa da minha vida antes mesmo que eu pudesse vislumbrá-la.

Aos meus amigos e ao meu melhor amigo e companheiro, que me ampararam com ombros de consolo, olhos zelosos, sorriso do meu sorriso, acompanharam meus devaneios e não me deixaram perder o rumo de transpiração, inspiração, suor e páginas.

Por que as pessoas escrevem? Já me fiz tantas vezes esta pergunta que hoje posso respondê-la com a maior facilidade. Elas escrevem para criar um mundo no qual possam viver. Nunca consegui viver nos mundos que me foram oferecidos: o dos meus pais, o mundo da guerra, o da política. Tive de criar o meu, como se cria um determinado clima, um país, uma atmosfera onde eu pudesse respirar, dominar e me recriar a cada vez que a vida me destruísse. Esta é a razão de toda obra de arte.

(Anaïs Nin, 1986)

RESUMO

Esta dissertação, resultado do trabalho de investigação e escritura para a conclusão do Mestrado em Literatura Comparada, explora o tema tradução nos contos de Aldyr Garcia Schlee que se apresentam na obra de duas versões: em espanhol, *El dia en que el Papa fue a Melo*; e, em português, *O dia em que o Papa foi a Melo*. Confrontando e comparando os contos em ambas as línguas, procura-se um resíduo de regularidade através dos índices lexicais apontados como indício de escolha tradutória. Partindo desse material, faz-se uma análise do que está implicado nessas escolhas e qual sua repercussão para o significado e forma dos contos. Uma vez materializados esses dados e essas hipóteses sobre a tradução e a criação literária, busca-se dar sentido mais amplo ao resultado dessas tarefas a que se dispõe o autor-tradutor através do signo da representação.

Palavras-chave: Literatura Comparada. Estudos de Tradução. Conto Sul-Rio-Grandense. Representação.

ABSTRACT

This dissertation, result of investigation work and writing to the conclusion of the Master's Degree in Compared Literature, explores the theme of translation in Aldyr Garcia Schlee's short stories presented in his work in two versions: in Spanish, *El día en que el Papa fue a Melo*; and, in Portuguese, *O dia em que o Papa foi a Melo* (my translation suggested for the title of the book: *The day that the Pope went to Melo*). Confronting and comparing the short stories in both languages, I sought to find residues from the regularity of lexical index pointed as a possible translation choice. Starting from this material, I made an analysis of what is implied in those translation choices and its consequence to the meaning and form of the short stories. Once this data and the hypothesis about translation and literary creation involved are materialized, I sought to give a wider sense to the result of these tasks to which the author-translator put himself in dispose through the sign of representation.

Keywords: Comparative Literature. Translation Studies. South-Brazilian Short Stories. Representation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 AUTOR, VIDA, OBRA E ÁGUA	15
1.1 Sobre os contos e <i>los cuentos</i>	17
1.2 Do lado de lá e do lado de cá: encontro das águas tremulantes.....	21
1.2.1 Conto I	22
1.2.2 Conto II	23
1.2.3 Conto III	26
1.2.4 Conto IV	30
1.2.5 Conto V	33
1.2.6 Conto VI	37
1.2.7 Conto VII	47
1.2.8 Conto VIII	51
1.2.9 Conto IX	56
1.2.10 Conto X.....	61
2 PERCORRENDO PASSAGENS DE TRADUÇÕES A TRADUCCIONES ..	66
2.1 <i>O dia em que o Papa foi a Melo</i>	66
2.2 <i>El día en que el Papa fue a Melo</i>	73
2.3 Traduções em confronto: espelhos traduzidos.....	78
2.3.1 Leitura.....	78
2.3.2 Hermenêutica.....	81
2.3.3 Transcrição.....	81
3 REPRESENTAÇÃO.....	85
3.1 Representação revisitada.....	86
3.2 Representação em <i>O dia em que o Papa foi a Melo</i>	88
3.2.1 De tradutores visíveis e invisíveis.....	89
3.2.2 De ausências e presenças: o Papa é <i>pop</i>	91
3.2.3 De memórias.....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96

REFERÊNCIAS.....	100
ANEXO A – Capa de <i>El día en que el Papa fue a Melo</i>.....	108
ANEXO B – Capa de <i>O dia em que o Papa foi a Melo</i>.....	109

INTRODUÇÃO

Não há acaso que faça calar uma dúvida. Uma sucessão de acasos me levou até o tema para a escritura desta dissertação. Começando com minha bolsa de pesquisa em iniciação científica pela UFRGS, cuja orientação da Profa. Dra. Léa Masina no seu projeto de influxos literários me motivou a realizar a monografia acerca de *Uma Terra Só*,¹ de Aldyr Garcia Schlee. Mais tarde entre um café e uma palavra amiga (então não mais professora do Instituto de Letras da Universidade e minha orientadora, mas permanecendo o respeito e a admiração imensos e a amizade), Professora Léa me aconselhou: “se seguires com teu trabalho sobre Aldyr, podes analisar as traduções do livro de contos sobre o Papa em Melo”. Aqui está.

Durante a realização do trabalho, outra chance do acaso. Ao ler o ensaio “Entrelinhas na literatura de Aldyr Garcia Schlee”,² deparo-me com a pergunta a me desafiar de Maria Helena Martins (2004, p. 132):

Pergunto-me se estou diante de intuições linguísticas e figuras de linguagem alimentadas por observações da fala fronteiriça, da visão de mundo do homem da fronteira; se isso se manifesta assim porque o escritor escreve em português e em espanhol, processando literariamente a vivência da intercomunicação cultural e linguística da fronteira. Em que medida esse processo de construção e seus resultados, em português e em espanhol, compõem um quadro coerente entre o impulso natural da população fronteiriça em seu falar, seu jeito de ser e da sensibilidade do autor aguçada pela reflexão, por seu gosto pela elaboração da palavra?

Surpreendida pelo diálogo que meu trabalho traçava com essas perguntas sem saber ao iniciá-lo, tento responder ao que entendi dessas perguntas por minhas leituras, sob o viés da tradução e da comparação das obras *El día en que el Papa fue*

¹ SCHLEE, A. G. **Uma Terra Só**. 1. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1984.

² CHIAPPINI, L.; MARTINS, M. H.; PESAVENTO, S.J (Orgs.). **Pampa e cultura**. De Fierro a Neto. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Instituto Estadual do Livro, 2004.

a Melo e O dia em o Papa foi a Melo. Se efetivamente consigo respondê-las ou deixar mais dúvidas, cabe ao leitor delas me ajudar a definir.

Outra surpresa do acaso, ao qual sou muito grata, foi ter encontrado Aldyr Garcia Schlee em 2009, na 55ª Feira do Livro de Porto Alegre. O escritor estava autografando seu recente lançamento *Os limites do impossível – contos gardelianos*³. Fico em dúvida, porém, de quem ficou mais surpreendido: eu, por ter a oportunidade de encontrá-lo no processo de realização do trabalho ou ele por ter a oportunidade de reencontrar a edição uruguaia do livro sobre a visita do Papa a Melo.

Ao rever seu livro, Aldyr abriu os braços, sorriu, segurou-o em seguida com as mãos ao alto, como quem está pronto para abraçar um filho há tempos não visto, e disse: “veja só o que tenho aqui?!” Sentou-se emocionado, o que a pausa e demora de assinatura do autógrafo denunciavam, e escreveu: “Para a Fernanda, esta raridade que já anda esquecida, com meu abraço de agradecimento pela possibilidade de reencontro. Schlee. P. Alegre, 10/11/09”.

O que todos esses acasos não calam é como o escritor Aldyr Garcia Schlee pode ver-se já esquecido? Como essas obras, em português e em espanhol, de qualidade literária incontestável e que serão tema desta dissertação, não ganharam a devida notoriedade? Através deste trabalho crítico, espero trazer mais luz sobre sua produção literária.

Rumo à luz, esta dissertação, portanto, tem como objeto de estudo os textos produzidos por Aldyr Garcia Schlee: *El día en que el Papa fue a Melo e O dia em o Papa foi a Melo*. Analisando e comparando as duas obras, pretende-se responder ao que expõe Carbonell (2004, p. 41)⁴:

Si el texto cambia al traducirse, tan importante o más que determinar el sentido exacto del texto original y el contexto (sociolingüístico, cultural, literario, histórico) de donde procede, es el determinar *por qué cambia*, cuáles son las

³ SCHLEE, A. G. **Os limites do impossível** – contos gardelianos. Porto Alegre: ARdoTEmpo, 2009.

⁴ CARBONELL, Ovidi. La ética del traductor y la ética de la traductología. In **Ética y política de la traducción literaria**. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 2004.

tendencias que se dan, *cómo cambia*, y *qué* funciones desempeña en la nueva cultura o grupo social.

Para tal tarefa, foi feita, junto aos conceitos e às questões abordados, uma revisão bibliográfica, trazendo os nomes e os pensamentos daqueles que contribuíram para a estruturação da espinha dorsal sobre a qual se erguem os argumentos e as relações tecidas para responder e suscitar novos diálogos a respeito da criação, da tradução e o que representam esses processos dentro e fora do texto. Essas transposições teóricas de recortes de textos e ideias não têm a pretensão de reproduzir suas condições de criação e de interpretação em seu contexto, mas de transcrevê-las ao modo da escritura de *Dom Quixote* por Pierre Menard⁵. O discurso do Outro se ressignifica dentro desse novo contexto e me sinto à vontade de transpô-lo, explorá-lo e transformá-lo até virar uma coisa outra, adequada pelo imaginário do fazer crítico.

Esse confronto e diálogo de textos tradutórios e textos críticos é adequado ao estudo de Literatura Comparada, que, segundo Carvalhal (2003, p. 48),

é uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto, confronta-o com outras formas de expressão cultural. É, portanto, um procedimento, uma maneira específica de interrogar os textos literários não como sistemas fechados em si mesmos, mas em sua interação com outros textos, literários ou não.

Assim, um trabalho que se apresenta para representar um estudo na área de Literatura Comparada já tem explícitos seu objeto e método: o literário em diálogo e em relação com outros textos literários ou não, um fazer interdiscursivo e interdisciplinar. Com relação aos textos analisados, ambos são considerados como criações literárias, pois, nesse caso, apresentam qualidades que o identificam como tal⁶. Considerar o texto de chegada um texto literário não exclui o fato de o método

⁵ BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor de Quixote. **Obras completas**. São Paulo: Globo, 1998.

⁶ Embora seja ampla a discussão sobre o que é literatura e aquilo que a qualifica como tal, ao longo desta dissertação fica evidente e inegável o trabalho com a linguagem apresentado por Schlee de

para chegar-se a esse texto ser o da tradução, ou melhor, o da transcrição, transposição criativa de que fala Haroldo de Campos. Também é Campos, junto a Carvalhal, que reivindica o olhar para tradução como essa transcrição, coro com o qual faço eco, mesmo valendo-me de sinônimos para referir e poder diferenciar as duas obras sem exaurir os termos “tradução” e “transcrição”.

Retomando as perguntas de Carbonell, torna-se mais clara a compreensão da estrutura do trabalho. Para tentar alcançar o seu “porquê”, no Capítulo 1, percorro fatos da vida, da obra e das traduções, primeiramente de forma poetizada, a fim de estabelecer um percurso pelo imaginário do autor e de recriar essa atmosfera de trânsito no literário, pois, segundo Teixeira (2003, p. 53), “Literatura é imaginário: constelação hipotética de imagens. Suas imagens tanto podem se originar do mundo extratextual quanto podem resultar de apropriação de estruturas textuais preexistentes à ficção que se constrói em dado momento”⁷. Reúnem-se, portanto, fatores extratextuais (autor, vida e obra) e as estruturas textuais preexistentes, que são representadas pelas traduções em diálogo. Vale ressaltar que a análise das palavras e expressões é feita de forma qualitativa, sem quantificar padrões, mas buscando na análise do maior número de dados encontrados a recorrência do que faz as traduções particulares.

No segundo capítulo, buscando o “como”, adentra-se nos traços de particularidades encontrados. Redefinem-se os conceitos de criação e tradução, explorando-se, conseqüentemente, os seus significados e destrinchando seus processos.

No terceiro capítulo, a função que desempenha esses movimentos de autotradução é respondida pela abordagem do texto da tradução propriamente dita pela concepção da “representação”, cuja escolha e redefinição são exploradas e utilizadas para dar novo sentido e nova forma de compreender as implicaturas do texto em trânsito. Foi abordada, nesse capítulo, apenas a tradução como texto de

forma a causar um estranhamento, que, segundo a corrente teórica dos formalistas russos, caracteriza a expressão da literariedade.

⁷ TEIXEIRA, Ivan. Literatura como imaginário: introdução ao conceito de poética cultural. Ivan Teixeira. In **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro: ABL, 2003.

chegada por mostrar latente a sua recepção e por ser também, tanto intra como extratextualmente, representante da obra de partida.

Feitas as devidas apresentações, *fiat lux!*

1 AUTOR, VIDA, OBRA E ÁGUA

Aldyr Garcia Schlee nasceu na terceira margem do rio entre Jaguarão e Río Blanco, em 1934. Quiseram os ventos que aportasse em Jaguarão, cidade gaúcha deste país brasileiro, mas mirasse com contemplação a outra margem *del río, de la pampa uruguaya*.

Crescido nessa fascinação de perder-se no rio, de um eu menino gaúcho com o outro uruguaio tão próximo do eu, Schlee se impregnava de uma natureza híbrida além-fronteira, cujo significado lhe foi dado pelas águas do rio Jaguarão, convidando-o a atravessar linhas imaginárias e deslocar-se, testando os limites daquilo que supostamente separa de forma estanque.

“[Aos quatorze anos, Schlee deparava-se] com uma complexidade muito grande em presença daquele rio que, do outro lado, oferecia, uma cultura diferente. Não conseguia compreender aquilo, mas já podia, ao menos, indagar”⁸.

O guri Schlee transformou seu lado água em tinta, ensaiando uma nova forma de desconstruir o real pelo desenho, através de um inusitado curso de caricatura por correspondência. Esse interesse pelos traços o conduziu a integrar o jornal do colégio com a contribuição de suas charges, desenvolvendo o jovem suas habilidades e ensaiando um envolvimento futuro com o jornalismo.

Das curiosidades do menino híbrido e polivalente, nasceram o desenho que venceu o concurso para escolha do uniforme da Seleção Brasileira de futebol, o que proporcionou a viagem com a Seleção na copa de 1954, e o trabalho em jornais e revistas, cujo resultado-destaque foi a reportagem sobre “O xisto betuminoso no Rio Grande do Sul”, ganhadora do Prêmio Esso de Reportagem em 1962.

Mais amadurecido, o guri formou-se em Direito e, na década de 1960, deu início aos seus primeiros contos e à vida docente. E, assim, entre desenhista, jornalista, advogado, escritor, professor e, também, tradutor, Schlee foi agregando

⁸ Trecho de entrevista de Aldyr Schlee citado em prefácio do livro *Contos de Verdades*. SCHLEE, Aldyr G. **Contos de Verdades**. Porto Alegre: Mercador Aberto, 2000.

conhecimentos, leituras de mundo e andanças por cidades dentro do nosso Rio Grande e campo fora.

As personagens em foco neste trabalho, a do escritor uruguaio de mirada gaúcha, do tradutor e do autor gaúcho com olhos voltados ao Uruguai, se fundem em um amálgama, ou em um coágulo, forma de conto, segundo Cortázar, cujo núcleo o faz matéria de tinta, de representação, de esboços de pampas contíguos, de tempos diluídos, de lados unidos aos seus contos. Os contos desse até então somente contista, que também possui um romance (*O Sobrevivente*) não publicado e um vir a ser publicado (*Don Frutos*), diluem-se na intencionalidade literária de unir lados que se configuram ilusoriamente separados de ambas as margens do rio, Uruguai e Brasil. Falam, ainda, de um jeito de caso contado, expressando nesse jeito falado as confluências de ditos gaúchos com sotaque hispanizado. Revelam, na composição de obras, os destinos de personagens fundas e simples, íntimas e filhas-fruto do aqui e do onde vivem, de um pedaço de tempo e de espaço, cuja fronteira não separa o que é fácil compartilhar, possibilitando amor, futebol, vida, morte, rio, casos, cantos, desencantos, chimarrão, *chê*, *no mas* entre brasileiros e uruguaios.

Narrando e traduzindo, Schlee produz sua terceira margem de homem fronteiro, desaguando na palavra e em suas tramas, como revela sua produção: edição crítica de *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*⁹, de Simões Lopes Neto, 2006), organização¹⁰ de *Contos Gauchescos*, de Simões Lopes Neto, 2000), *Contos de Verdades* (2000), *O Dia em que o Papa Foi a Melo* (tradução do próprio autor, 1999), *Contos de Futebol* (também tradução do próprio autor, 1997), *Dom Segundo Sombra* (tradução revista da obra de Ricardo Güiraldes, 1997), *Facundo* (tradução da obra de Domingos Faustino Sarmiento, 1996), *Cuentos de futbol* (publicado no Uruguai, 1995), *El día en que el papa fue a Melo* (publicado no Uruguai, 1991), *La salamanca del Jarau* (versão da obra de Simões Lopes Neto, 1991), *Linha divisória* (1988), *Uma terra só* (1984), *Contos de sempre* (1983) e *Os limites do impossível – contos gardelianos* (2009).

⁹ A edição crítica foi incluída como tradução intralingual, conforme definição de Jakobson (1974).

¹⁰ A organização do livro compreende introdução, comentários, notas, vocabulário e estabelecimento do texto.

Bebendo da fonte do Outro e desaguando-se outro no eu mesmo, Schlee se apresenta aqui em vida, literatura e tradução¹¹, ambientação inicial para compreender melhor o livro que despertou o ensejo de navegador a esta dissertação, direcionando-se aos rumos da comparação entre obra-tradução e tradução-obra em *El día en que el papa fue a Melo* e *O dia em que o papa foi a Melo*.

1.1 Sobre os contos e *los cuentos*

Diferentemente dos livros de contos publicados anteriormente, que se mostravam sempre às voltas com Jaguarão e as cidades vizinhas uruguaias em um espaço dividido sem fronteiras de um pampa compartilhado, *El día en que el papa fue a Melo* se ambienta totalmente em solo uruguaio e o livro como matéria editorial é publicado pelas Ediciones de la Banda Oriental, em 1991. Contudo, mesmo do lado de lá, os *cuentos* não se fecham às personagens brasileiras, criando, ao contrário, uma expectativa da vinda dessas a Melo, a fim de compartilhar os infindáveis preparativos para a chegada do Papa. Enquanto o autor Aldyr Schlee e as personagens brasileiras adentram Melo e o solo uruguaio, do lado de cá o tradutor Schlee traz Melo e Uruguai a solo gaúcho com a publicação de seus contos traduzidos para o português, criando *O dia em que o papa foi a Melo*, em 1999.

Como é recebida essa obra em trânsito do escritor-tradutor em ambos os territórios editoriais pode ser visto nas boas-vindas ao leitor das introduções das edições uruguaia e brasileira. Nessas apresentações, está contida a tradução-cultural¹² da obra, o discurso que legitima a relevância em seu contexto daquele escritor e de sua obra. Esses textos são reveladores da interpretação que irá guiar

¹¹ Para mais informações biográficas e de produção de Schlee, além das que constam neste trabalho, ver SIQUEIRA, Fernanda L. **Aldyr Schlee: uma terra só sem fronteiras**. Or. Bittencourt, Gilda N. S. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

¹² Cf. CASANOVA, P. **A república mundial das letras**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

também os leitores, por isso são apresentados a seguir para a melhor compreensão dos contextos de representação que serão abordados posteriormente.

Em seu prólogo à edição uruguaia, Heber Raviolo introduz o escritor Aldyr García Schlee (com o devido acento que ganha seu nome pelas regras da língua espanhola) como o ilustre desconhecido uruguaio, mas conhecido escritor de fronteiras que adotou os limites para apagá-los e abraçar a pátria-irmã. Esse enlace imaginário revela a paixão transformada em projeto literário, a exemplo do que afirma Schlee durante entrevista publicada pelo Instituto Estadual do Livro¹³: “Esa cuestión me está desafiando siempre: descubrir el lado de allá, pero con la certeza de que es apenas otra manera de superar la realidad que uno vive aquí. En verdad, es un lado literario, e un lado mítico”.

Reconhecendo essa mítica literária do autor em sua identificação binária, Raviolo cita a fala de Schlee da mesma entrevista, que parece resumir a essência dos seus contos e da intencionalidade que os direciona:

En el reportaje tantas veces citado, cuando se le pregunta cómo se da en él el proceso de creación del cuento, cómo y dónde surge y cómo se organiza después, Aldyr contesta que sus cuentos son siempre una tesis, una proposición. ‘La tesis es lo que importa – afirma – y la tesis, tal vez [en *El día en que el Papa fue a Melo*] es el epígrafe del libro, una frase de Artigas: *Nada tenemos que esperar sino de nosotros mismos*.

Instrumentalizando o leitor para compreender o escritor gaúcho-uruguaio, Raviolo o prepara para aquilo com que irá se deparar durante a leitura dos contos, o horizonte de expectativas, conforme imagem de W. Iser, que se desenha: com relação à linguagem, prepare-se para o “idioma” inusitado e sua complexidade e qualidade estética que “nos hacen pensar em Rulfo, em Morosoli”. Faz notar, também, a forma com que o autor estabelece um jogo em seus títulos, deixando-os

¹³ Aldyr Garcia Schlee. In: **Autores Gauchos**. Porto Alegre, n. 20 (1988).

abertos como sugestões ao leitor, mantendo uma proximidade com ele e corroborando um estilo¹⁴ marcado pela oralidade:

No es un recurso menor, por cierto, ni ajeno al estilo general de la obra, el original método de titulación, en complicidad con el lector. Hay en casi todo el libro un aire de relato oral de la mejor especie que aparece reforzado, al comienzo de cada cuento, con esa especie de ‘cambio de ideas’ o ‘pedido de opinión’ respecto al nombre que llevará la historia.

Dessa forma, realizando as devidas apresentações de autor e fazer literário, Schlee e seus contos adentram no círculo de obras do leitor da Banda Oriental, sendo comparado a escritores uruguaios, o que “no es poca cosa para un narrador que hasta hoy desconocíamos”, e o leitor uruguaio com sua experiência de leitura abraça para si essa doação inesperada de um escritor “que, por sentirse uruguayo, tanto como brasileño, nos permite, con su cálida cordialidad, presentarlo hoy a los lectores de Banda Oriental”.

Por sua vez, o leitor brasileiro se depara com a presença visual da identidade uruguaia estampada na capa, cuja ilustração é a mesma da edição *de la Banda Oriental*, feita (com têmpera e nanquim) por Pablo Benavidez, e dessa vez reelaborada em arte de Leonardo M. B. Gomes. Não só a capa é reaproveitada, o prólogo de Raviolo também é citado entre aspas e traduzido, com o seguinte acréscimo de abertura:

Este livro foi publicado originalmente em espanhol, em versão do próprio autor, no ano de 1991. São dez contos, todos referidos à visita que o Papa João Paulo II fez em 1988 à cidade uruguaia de Melo (40 mil habitantes), capital do

¹⁴ José Ortega y Gasset. **The Misery and the Splendor of Translation**. Tradução de Elizabeth Gamble Miller (1992, p. 96) “The author forces it to an extraordinary usage so that the circle of objects it designates will not coincide exactly with the circle of objects which that same word customarily means in its habitual use. The general trend of these deviations in a writer is what we call his style. But, in fact, each language compared to any other also has its own linguistic style, what von Humboldt called its ‘internal form’.” Tomando essa definição, o estilo será tratado neste trabalho como as marcas linguísticas de composição do literário, orientando a mudança de língua a percepção dessas marcas de estilo.

Departamento de Cerro Largo, situada a sessenta quilômetros da fronteira brasileira.

Essa apresentação, no entanto, leva o leitor a compreender, por um equívoco de informação¹⁵, que o livro foi escrito originalmente em português e vertido para o espanhol pelo autor que primeiro o publicou no Uruguai. Não há qualquer indicação da autoria de tradução no livro, sendo o tradutor-autor apenas o autor nessa introdução aos contos, e outro fator que borra o estar-se diante de uma tradução é o uso de citação dos comentários de Raviolo já no português, com o título da obra também traduzida, ou seja, não há como saber se o comentário é de um editor brasileiro ou uruguaio, sem referência para tal.

Assim, na edição brasileira, o tradutor passa a ser o escritor-criador, e a tradução passa a ser o texto-fonte. Tem-se o apagamento dos rastros de tradução.

A ordem temporal das obras é *El día en que el Papa fue a Melo* autoral e *O dia em que o Papa foi a Melo*; a espacial, no sentido Uruguai-Brasil. O confronto desses dois momentos da obra de início tem uma certa desordem que poderá ser produtiva para a discussão do próximo capítulo no que diz respeito à tradução.

Posicionada pela minha subjetividade, porém, do lado de cá, confronto os textos a fim de encontrar no seu fluxo e contrafluxo as leituras possíveis que podem emergir da compreensão (ou desconpreensão) desses movimentos de leitura, interpretação, escritura e tradução, que desafiam as fronteiras culturais e os conceitos em que se traduzem.

Seguindo o caminho de leitura por esses textos de apresentação, adentra-se à obra que sofrerá novo foco de abordagem no próximo item.

¹⁵ Equívoco esse esclarecido e confirmado pelo próprio autor por correspondência eletrônica no ano de 2008.

1.2 Do lado de lá e do lado de cá: encontro das águas tremulantes¹⁶

Como percurso de leitura crítica das obras em tradução, a proposta é elencar trechos de ambas, em espanhol e em português, respectivamente, que identifiquem os momentos em que ficaram mais evidentes as escolhas do tradutor-autor. Para tanto, a dedução de não obviedade quanto às escolhas lexicais foi a principal norteadora, procurando, nesses desvios, o rastro da alteridade que revela o tradutor enquanto alteridade de sua obra.

Questões relativas à inserção de pronome pessoal reto ou à adaptação de aspecto verbal (visto que há diferenças comparando-se o espanhol ao português) não constam da lista de destaques, pois fazem parte daqueles itens gramaticais ausentes e presentes em uma língua e que, segundo Jakobson, não afetam uma “tradução literal”. Essas transformações parecem ser evidentes, considerando-se a tradução feita pelo bom conhecedor das culturas envolvidas, sem a intenção de causar determinado efeito específico sobre esses determinantes do texto.

Com o uso dos dicionários de Houaiss (português), de Maria Moliner¹⁷ (espanhol), de Zeno e Rui Nunes e de Piaguaçu Corrêa (regionalismo sul-riograndenses), realizam-se o rastreamento de significados e, uma vez expostos os trechos sob análise nas duas línguas, um comentário sobre a implicação das escolhas diante dos resultados confrontados.

¹⁶ Como a superfície ondulante em tensão da sopa paraguaia de que fala Néstor Perlongher em prefácio a *Mar Paraguai*, de Wilson Bueno.

¹⁷ HOUAISS. **Dicionário eletrônico Houaiss**. CD-ROM. Editora Objetiva: 2003; MOLINER, Maria. **Diccionario de uso del español**. Madrid: Ed. Gredos, 1997; CORRÊA, Piaguaçu. **Antigos e novos vocábulos gaúchos**. Canoas: La Salle, 1965; NUNES, Zeno Cardoso; NUNES, Rui Cardoso. **Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1997.

1.2.1 Conto I

- *en grupos de termo y mate en las manos, con saco, poncho o campera* (p. 16)
- “em grupos, termos de mate nas mãos, com casaco, poncho ou campeira” (p. 18)

Além de constatarem-se hábitos compartilhados com os gaúchos como o uso da erva-mate para a bebida amarga quente e as roupas para o frio, note-se que o tradutor prefere manter a forma da palavra *termos*, mesmo que menos usual em português, quando estamos mais familiarizados com *garrafa térmica*.

- *Hace mucho frío; el cielo cerrado, la neblina baja, el sol cubierto.* (p. 17)
- “Faz muito frio – o céu cerrado, a neblina baixa, o sol encoberto.” (p. 20)

A pontuação é trocada (ponto e vírgula por travessão), mas a palavra *cerrado*, com um significado comum, entre as línguas é mantido.

- *los teruterus aún sin alzar el vuelo, encorvados de frío* (p. 18)
- “os quero-querros que ainda sem alçar vôo, encarangados de frio” (p. 23)

O interessante aqui é que a ação de *encorvar* é traduzida como *encarangar*. A diferença é que temos a ação de encurvamento das costas na primeira e a de paralisar-se com o frio que é típico regionalismo do Rio Grande do Sul.

- *no se pueden ver, por la alta cerca de transparentes* (p. 18)
- “... não dá para ver, por causa da cerca de transparentes...” (p. 23)

A cerca de transparentes se mantém em sua constituição material na tradução, a cerca é de material que permite passar luz. Mesmo indicando o atrapalhar a visibilidade, a característica *alta* desaparece na transparência expressa

pela tradução e a pergunta que fica é: que tipo de material de composição transparente atrapalharia a visão? A pergunta se cala no espanhol diante de *alta*, a cerca impede a visão para o outro lado por cima dela, as luzes que passam pelas transparências não são suficientes.

- *en dirección a la estación del ferrocarril.* (p. 19)
- “no rumo da estação de ferrocarril.” (p. 26)

Nesse caso, o que chama atenção é que, ao invés de privilegiar a forma, traduzindo *dirección* por *direção*, o tradutor opta por uma construção não tão óbvia, de acordo com alguns exemplos anteriores, procurando algo mais sonoro talvez. Entretanto *ferrocarril* demonstra um hispanismo na tradução, uma vez que essa forma não está dicionarizada em português.

1.2.2 Conto II

- *camiones cargados con bananas o con autos importados de Brasil.* (p. 23)
- “carretas carregadas com bananas ou com os carros importados do Brasil.” (p. 29)

Carretas é usado como tradução de *camiones*, seu uso em português se constitui um regionalismo para caminhão de transporte.

- *pasaban las jardineras de las panaderías, los soldados a caballo, peones, empleadas domésticas, gente de comercio, todos con sus ropas, sus sonrisas y sus adioses.* (p. 23)
- “passavam as charretes das padarias, os soldados a cavalo, os peões, empregadas domésticas, gente do comércio, todos com suas roupas, seus sorrisos e seus adioses.” (p. 30)

Adioses é mantido no espanhol e não só recupera a ação de um aceno de até logo, como recupera a leitura da voz uruguaia na saudação em *adiós*.

- *El camino vecinal recién abierto* (p. 23)
- “O caminho vecinal recém aberto” (p. 30)

Vecinal em espanhol seria um adjetivo para *dos vizinhos* (sendo essa vizinhança formada por habitantes de um município, de uma região ou de casas próximas). O tradutor mais uma vez opta por trazer recuperar a palavra em espanhol.

- *hay tiempo para cebar un mate, para matear un poco mientras las gentes se atropellan* (p. 24)
- “Dá para cevar um mate, matear um pouco, enquanto os tipos se atropelam...” (p. 32)

Las gentes, em espanhol, representam indivíduos de diferentes classes; a solução tradutória encontrada em *tipos* revela um uso considerado informal para falar de indivíduos.

- *Se siente en la humedad del cielo nuboso* (p. 24)
- “Sente-se na umidade o céu nuboso” (p. 32)

Nublado e *nebuloso* seriam outras opções de tradução para *nuboso*, no entanto Schlee usa *nuboso*, que soa um pouco mais raro, mas aproxima-se da forma em espanhol.

- *Soledad ríe. Ríe, pregunta si él no va a ver al Papa y ríe.* (p. 25)
- “Soledad ri. Pergunta se ele não vai ver o Papa e ri.” (p. 33)

A repetição de *rie* após é retirada da tradução o que aumenta a pausa entre a risada e a pergunta, visto que, sem a repetição, ficam separados por um ponto e não por um *rir* a mais e uma vírgula.

– *ella cerró la puerta en silencio y se fue para adentro.* (p. 25)

– “ela bateu a porta, calada, e foi para dentro.” (p. 33)

En silencio explicita o modo como ocorreu a ação de fechar a porta, enquanto *calada* é um atributo não à ação, mas à pessoa que a executa. Assim *bateu* evoca o barulho da porta em contraste ao silêncio dela, e *cerró* é a ação feita silenciosamente.

– *los ojos empezaron a arder. Entonces cayó en el disparate de decir* (p. 25)

– “os olhos pegaram a arder. Aí, caiu na asneira de dizer” (p. 34)

O verbo *pegar* com o significado de iniciar é uma alternativa peculiar de tradução, quando o mais usualmente esperado como tradução da palavra *empezar* em espanhol seria iniciar e começar. *Pegar*, no entanto, com esse sentido, é comum ao linguajar sul-rio-grandense.

– *Las personas se dirigen al terraplén de la Concordia.* (p. 26)

– “As pessoas se dirigem para o terraplén de la Concórdia.” (p. 35)

A palavra *terraplén* foi mantida em espanhol na tradução, assim como o artigo definido *la*. Novamente exemplos da manutenção de hispanismos na tradução.

1.2.3 Conto III

- *Entonces se aparecieron en la víspera con unas cintas de usar como vincha* (p. 30)
- “Então vieram na véspera com umas fitas, dessas de se usar como vincha” (p. 40)

Vincha, que seria uma tiara, uma diadema, fica em espanhol na tradução, permitindo ao leitor ativar a associação com fitas usadas em eventos festivos ou, ainda, com o lenço usado pelo gaúcho, se tiver familiaridade com o linguajar sul-rio-grandense, já que se constitui um regionalismo.

- *Eso sólo puede ser cosa del Papa, del Santo Papa – dijo.* (p. 30)
- “Isso só pode ser coisa do Papa, do Santo Papa – disse. – É...” (p. 42)

O destaque nesse trecho não está na tradução em si, mas na inserção do tradutor de uma pequena fala que dá continuidade ao diálogo e ênfase ao estilo reticente da conversa.

- *higa** [em nota de rodapé] **Amuleto con el gesto clásico de burla.* (p. 31)
- “figa” (p. 43)

Na edição em espanhol, o autor insere uma nota explicativa que não há na edição em português. Mesmo dicionarizado, o autor acha necessário reforçar o significado em espanhol, enquanto em português o objeto não requer explicações ou apresentações.

- *Allí, en su pobre casa de lata* (p. 31)
- “Ali, no seu casebre esburacado” (p. 43)

Em espanhol, *casa de lata* descreve a habitação pelo material do qual é feita, enquanto na tradução, *casebre esburacado* salienta a simplicidade e a pobreza da habitação, a sua constituição material se apaga frente à precariedade com que se mantém, descaracterizando-se como abrigo seguro.

- *pediría harina, harina para hacer tortas fritas una tarde de lluvia a Juan y José.* (p. 31)
- “pedia farinha, farinha para num dia de tarde, com chuva, prender Juan e José em casa e fazer-lhes tortas fritas” (p. 44)

A tradução, além de dar ênfase, valendo-se do destaque do entre vírgulas, ao requisito para a qualidade do tempo, insere a ação de *prender Juan e José*, o que explica o fazer de bolinhos com a finalidade de mantê-los em casa. Chama atenção o fato de o tradutor ter usado o hispanismo *tortas*, em vez de se valer do conhecido *bolo de chuva*.

- *Está vieja de más y llena de achaques como para saber de sí misma esto o aquello.* (p. 31)
- “Ela está velha demais e doente, arrenegada e resmungona, para se saber dela isso ou aquilo.” (p. 44)

O tradutor em *llena de achaques* opta por especificar sua condição de saúde, acrescentando características detalhadas para seus *achaques*.

- *Ya no piensa en lavar ropa, en hacer caramelos, en salir por las casas para una fajina cualquiera, para una limpieza.* (p. 32)
- “Já nem pensa em lavar roupa, em fazer bala puxa, em sair pelas casas nem que seja para fazer uma faxina, uma limpeza”. (p. 45)

Em español, *caramelos* podem tanto ser balas, como pirulitos, por exemplo, importando seu conteúdo ser feito de açúcar fundido e resfriado (a forma não é especificada em espanhol). Já em português, a tradução privilegia a forma *bala*,

enquanto *puxa* é um regionalismo brasileiro para designar tanto bala quanto doce de consistência grudenta. Interessante que *caramelo* é encontrado em dicionários de regionalismos sul-rio-grandenses, mas o autor opta por outro regionalismo não restrito ao uso na região do sul do país.

- *en los puntos de mayor movimiento, donde se aglomeraba la gente.* (p. 32)
- “nos pontos de movimento, por tudo que era lado onde se aglomera a gente.” (p. 45)

O tradutor, além de eliminar uma característica de movimento, acrescenta outra de direção para a aglomeração em questão. *Por tudo que era lado* carrega também um traço de oralidade que salienta a fala dessa gente que se aglomera e que assiste a essa aglomeração. Note-se que anteriormente o tradutor optou por designar *gente* por *tipos*, demonstrando uma relativa oscilação nas escolhas tradutórias.

- *Un pastizal alto se extiende hasta la orilla del arroyo, donde hay pajonales y juncos. Para acá, malezas espinosas, un chircal y los zapallos casi recostados a la casa.* (p. 32-33)
- “Um pastizal alto se estende até a beira do arroio, onde há aguapés e juncos. Para cá, espinheiros, um chircal, muita guanxuma, e as abobreiras quase encostadas na casa.” (p. 46)
- *gallo que desapareció como por hechizo. Se encamina renga hacia el chircal y se mete por allí.* (p. 33)
- “galo que tomou sumiço. Ela envereda aos trancos para as guanxumas e se mete por ali.” (p. 47)

Destacam-se as duplas de citações nesse caso para chamar atenção à palavra *chircal*, que ora é mantida em espanhol, ora ganha a tradução de *guanxuma*.

- *Espera un poco, antes de volverse, a ver se reaparecían por encanto, como habían surgido, aquellos bichos encantados.* (p. 33)
- “Espera um pouco, antes de voltar, a ver se, por encanto, como tinham surgido não reapareciam aqueles bichos assombrados.” (p. 47)

Note-se que *encanto* é traduzido por *encanto*, mas *encantados*, palavra de mesma raiz, é traduzido por *assombrados*, evitando o tradutor a repetição de palavras semelhantes de mesma origem.

- *dice ¡arre!* (p. 33)
- “diz ¡arre!” (p. 47)

A pontuação de exclamação invertida para início da fala é mantida na tradução, revelando a fala do personagem e sua origem uruguaia.

- *morder un ala bien tostada* (p. 33)
- “morder uma asa estalando” (p. 48)

Bien tostada ao ser traduzida como *estalando*, ganha um quê de oralidade e consegue descrever o ponto de assamento por uma referência sonora, o que enriquece literariamente a leitura acerca da qualidade da *asa*.

- *habló tan caóticamente sobre los gurises* (p. 33)
- “falou tão engrolado sobre os guris” (p. 48)

O tradutor opta, na tradução de *caóticamente*, por regionalismo nordestino, o que ressalta a escolha por algo que reproduza a oralidade.

- “Mas Juan e José foram vender as fitas de boas-vindas ao Papa, foram ver o Papa, e não voltaram para comer a canja.” (p. 48)

Esse trecho em português não foi traduzido do espanhol, mas inserido pelo tradutor, salientando a solidão da personagem que espera pelas crianças, pois havia preparado a refeição para atraí-las e pensando nelas.

- *vagó por el rancho* (p. 34)
- “passou a zanzar pelo casebre” (p. 49)

Passar a zanzar é uma opção do tradutor pelo regionalismo, salientando mais uma vez a marca da oralidade brasileira na tradução.

- *con aire de cargar un crimen en sus espaldas* (p. 34)
- “com ar de quem tem crime no lombo” (p. 49)

Lombo traduzindo *espaldas* reforça o uso informal para designar a região das costas.

1.2.4 Conto IV

- *Por qué está preso, no se sabe: tal vez sepa el Juez de 1ª Instancia de 2º Turno* (p. 36)
- “Por que ele está preso quem sabe talvez seja o Juiz Letrado de Primeira Instância de Segundo Turno” (p. 54)

O tradutor suprime *no se sabe*, evitando a repetição do verbo *saber*.

- *sólo llegar, contar lo sucedido y mostrar las fotos del ladrón...* (p. 36-37)
- “só chegar, contar do roubo e mostrar as fotos do ladrão...” p. 54

Ao escolher *roubo* para traduzir *sucedido*, o tradutor reforça a situação em questão do contexto especificando o acontecimento como roubo.

- *acostumbrados a tratar con delincuentes zafados, vivarachos, llenos de mañas* (p. 38)
- “acostumados a lidar com ladrões safados, vivarachos, cheios de manhas” (p. 57)

A tradução de *vivarachos* em português se classifica pelo dicionário como regionalismo brasileiro, interessante notar o significado compartilhado com o texto em espanhol.

- *¿Qué hacés en Melo, carajo?* (p. 38)
- “Que fazes em Melo, carajo?” p. 58

A interjeição em espanhol é mantida na tradução, reforçando a oralidade da personagem uruguaia.

- *¿Verdad que andás metido en contrabando y abigeato?* (p. 38)
- “Verdade que andas metido em contrabando e abigeos?” (p. 58)

O tradutor cria um neologismo para a tradução da palavra *abigeato*, mesmo ante a possibilidade de traduzir por palavra de mesma raiz em português.

- *¿Quién te ayudó a apartar la tropa y pasarla al outro lado?* (p. 38)
- “Quem te ajudou a apartar a tropa e a bandeá-la pra o outro lado?” (p. 58)

Mesmo a palavra *pasar* em espanhol vindo de raiz comum ao português *passar* do latim *passare*, o tradutor uso o menos provável e opta por *bandear*.

- *Ahora importaba que fuera identificado alguno de los implicados.* (p. 38)
- “– o importante era que fosse identificado algum dos ladrões.” (p. 59)

Em *implicados*, tem-se o apontamento de envolvidos em ação sem remotar o fato em si, tornando o ato mais distante, recuperado pelo contexto. A escolha tradutória por *ladrões* implica a especificação do agente da ação do roubo, recuperando diretamente tal ação.

- *Fidencio Oberón no negaba que viviese en la zona de los abigeatos.* (p. 38)
- “Fidencio Oberón não negava que era morador da zona dos abigeatos.” (p. 59)
- *ni se defendía de las acusaciones de estar en líos por el abigeato* (p. 38)
- “não se eximia das acusações de seu enredo com o abigeo” (p. 59)

Assim como já visto anteriormente, a palavra *abigeato* é traduzida por *abigeo*, no entanto, como é possível verificar nos exemplos acima, também é traduzida como *abigeato*, palavra mais usual em linguagem jurídica para designar a ação de roubo.

- *ni debemos cerrar los ojos cuando nuestros vecinos roban ganado y cuando* (p. 39)
- “não devemos cerrar os olhos quando nossos vizinhos abigeam e quando” (p. 60)

É interessante a escolha tradutória para o verbo *roban* se comparada aos exemplos anteriores. O tradutor opta pelo verbo *abigear*, de uso mais restrito em português, em detrimento de *roubar* que possui raiz comum com o espanhol do latim *roubare*.

- *Está escrito en el panel de avisos de la Comisaría y remarcado con lápiz rojo* (p. 39)
- “Está escrito no recorte preso no quadro de avisos da Comissaria e marcado com lápis vermelho, onde se lê ainda” (p. 60)

A tradução possui acréscimos que dão maior visibilidade ao aviso, ganhando forma de recorte e condição de estar preso ao painel, e a introdução do que está escrito na nota pelo comentário “onde se lê ainda”, evidenciando a permanência do bilhete no quadro de recados.

- *el señor Itamar Sosa está dispuesto* (p. 39)
- “sabemos que o sr. Itamar Sosa está disposto” (p. 61)

A inserção na tradução do verbo *sabemos* retoma a voz coletiva de um nós representando a Comissaria. Essa voz se impõe à disposição da personagem Itamar Sosa, um acréscimo que oferece um refinamento na compreensão dessa disposição.

1.2.5 Conto V

- *hasta los que en los fines de semana se veían obligados a hacer contrabando hormiga en la frontera con el Brasil* (p. 41)
- “mesmo os que nos fins de semana eram obrigados a se transformar em quileros ou maleteros, fazendo contrabando formiga na fronteira do Brasil” (p. 62)

Há o acréscimo na tradução para o português dos agentes do contrabando-formiga (*quileros ou maleteros*), nomeando-os, o que não acontece na edição em espanhol.

- *panes de todo tipo – para panchos, para hamburguesas –, y cantidad de salsichas, chorizos, carne picada; aquellos que tenían ensaladas, carne asada, milanesas y dulces – dulces secos, masitas, pascualinas, pastafrolas, tortas* (p. 41)
- “pães de todo o feitio, para os calientitos, para os panchos, para as hamburguesas, e quantidades de salsichas, de lingüiças, de guisado; dos

que tinham salada, carne assada, milanesas, pascualinas e doces – doces secos, masitas, pastelitos, pastafrolas, tortas” (p. 63)

Os nomes das iguarias são mantidos em sua maioria no espanhol, notando-se a adição de um item na tradução *calientitos*. Os exemplos trazidos e mantidos do espanhol para o português oportunizam o conhecimento do leitor em relação à culinária uruguaia e mais especificamente da cidade onde se ambienta a espera do Papa, Melo.

- *no vivía en el mundo de los panchos, de las hamburguesas* (p. 42)
- “não vivia no mundo dos calientitos, dos panchos e das hamburguesas” (p. 63-64)

Como no excerto citado anteriormente, o tradutor insere o elemento *calientitos* na enumeração das iguarias, deixando-as no espanhol.

- *A decir verdad, nada fue como lo previsto, el día en que el Papa fue a Melo* (p. 42)
- “A verdade é que nada deu certo no dia em que o Papa foi a Melo” (p. 64)

Nada fue como lo previsto é traduzido como *nada deu certo*, implicando a escolha do tradutor um apagamento da previsibilidade de sucesso e um aumento da certeza de que todo o planejado fracassou.

- *el lechoncito guacho* (p. 42)
- “o leitãozinho de estimação” (p. 65)

Guacho, que caracteriza o animal que perdeu a mãe, passa na tradução a ser *de estimação*, aproximando afetivamente o bicho de seu dono, pois além de ser criado ele é estimado como mais um integrante do convívio familiar.

- *fue criado guacho y engordó lindo, de andar metido bajo la mesa* (p. 44)

- “foi criado guacho, virou bicho de estimação de andar metido debaixo da mesa” (p. 68-69)

Quando o tradutor usa *virou bicho de estimação* em lugar de *engordó lindo*, está enfatizando, como visto já em citação anterior semelhante, que o animal em questão não é criado para engordar e mais tarde servir à família como alimento ou fonte de renda, mas torna-se um elemento que participa do convívio familiar e, uma vez estabelecidos os laços afetivos, fica mais distante a primeira ideia de animal para abate.

- *los chorizos que él mismo había rellenado con carne de capincho* (p. 44)
- “os chouriços que ele mesmo encheu com carne de capincho” (p. 69)

Note-se que o tradutor se vale do regionalismo sul-rio-grandense *capincho* para descrever o animal que, em português, também é conhecido como *capivara*.

- *picó él mismo, a mano, la carne de un capincho* (p. 45)
- “picou ele mesmo, à mão, a carne de uma capivara” (p. 69)

Em diálogo com os trechos destacados anteriormente, nesses últimos o tradutor apresenta o mesmo animal como *capivara*, alternando sua escolha entre uma e outra forma de tradução: *capincho*, *capivara*.

- *Pedro Batista no mató al capincho de um tiro dentro del agua, ni lo cazó con trampa en bañado; tal vez lo haya obado, porque – al final de cuentas – un capincho gordo no se caza sin tiro o trampa ni se trae a casa sólo con una cuerda, como un perro.* (p. 45)
- “Pedro Batista não matou o capincho a tiro, dentro d’água; nem pegou o capincho com armadilha, num banhado: talvez tenha roubado o capincho, porque – afinal de contas – uma capivara gorda e graúda não

se caça sem tiro ou armadilha e não se traz para casa por uma corda como um cachorro.” (p. 70)

Nesses trechos, além de acrescentar na tradução mais uma característica ao animal, dando ênfase ao seu tamanho e peso, *gráuda*, o tradutor usa as duas possibilidades de tradução para *capincho* em uma mesma frase. Essa alternância deixa claro que o autor tem a intenção de usar as duas formas sem preocupar-se com certa padronização na tradução, liberdade de escolha que se pode verificar em diversas ocorrências que emergem do texto, apresentadas ao longo desses excertos.

- *El está entusiasmado con los chorizos de capincho, en la certeza de que los venderá todos a pesar de saber que sólo un tipo de Río Branco trajo doscientos quilos de chorizos en una kombi* (p. 45)
- “Ele está entusiasmado com os chouriços de capincho, na certeza de que venderá todos, apesar de saber que só um tipo de Río Branco trouxe duzentos quilos de lingüiça numa kombi” (p. 71)

Da mesma forma que alterna a tradução para o animal *capinho*, para traduzir *chorizo*, Schlee opta tanto pela forma derivada do espanhol quanto pela mais usual em português *lingüiça*.

- *Teresita, con un pantalón vaquero descolorido y un buzo de lana cruda muy holgado sobre el descarnado busto, llevaba pendientes en las orejas y el cabello recogido, y tenía dos dientes cariados. Pedro vestía un viejo abrigo azul con una campera agujereada en los codos, una boina y championes en chancletas.* (p. 46)
- “Teresita, com sua calça de vaqueiro desbotada e um suéter de lã crua muito folgado sobre o busto gasto, usava brincos, cabelo amarrado com um laçarote, e tinha dois dentes cariados, na frente; Pedro, coitado, vestia um velho abrigo azul com uma campeira por cima, furada nos cotovelos, e uma boina e uns tênis como chancletas.” (p. 73-74)

O *pantalón vaquero* traduzido como *calça de vaqueiro* soa bastante peculiar em português, enquanto *jeans* ou *calça de brim* seriam possibilidades de tradução mais familiares. O estranho, por assim dizer, da tradução corrobora o estranho da composição da personagem em si. A calça a veste de forma não adequada, bem como o *suéter folgado* que revela, em espanhol, um *descarnado busto*, mas, em português, um *busto gasto*. Nessa opção tradutória, o que era desprovido de carnes passa a ser gasto pelo tempo, combinando com a precariedade das roupas desbotadas e com os dentes cariados, que, na tradução, são identificados na posição frontal, acréscimo que expõe, deixando ainda mais visível, a aparência maltratada. O cabelo em espanhol descrito por estar preso, na tradução ganha um *laçarote*, assim como Pedro recebe da voz narrativa um *coitado*, complementando a descrição das duas figuras decrépitas que despertam a piedade de quem os vê. A expressão *en chancletas* define a posição dos pés com os calcanhares por fora do calçado ou o calçado que deixa os pés nessa posição. Assim o tradutor opta por manter a palavra em espanhol revelando o modo como está sendo usado o tênis.

- *animalito guacho* (p. 47)
- “animalzinho de estimação” (p. 75)

Note-se que, em todas as ocorrências em que o animal é descrito como *guacho*, ele recebe em adição ou substituição a característica *de estimação*. Nesse caso, a opção de deixar a afinidade com o animal marcada no texto fica clara.

1.2.6 Conto VI

- *cuatro compañeros de charlas y copetines del mismo bar.* (p. 49)
- “quatro companheiros de charlas e copetines no mesmo bar.” (p. 77)

O tradutor mantém em espanhol as palavras *charlas* e *copetines*, sendo a primeira conhecida em português com o significado de conversa informal, e a

segunda, mesmo não traduzida, remete à ideia de coquetel que pode ser recuperada pelo português brasileiro se associada com *copete* (diacronismo para pequeno copo).

- *Ver al Papa no será exactamente lo que el Mono se imagina, hasta porque no es muy católico, aunque se lleve bien con el cura de la parroquia de San José Obrero y haga fletes y cargas de favor a las monjas del Colegio de Nuestra Señora de las Mercedes. A él se le ocurrió de repente lo de ir a Melo, conversando con el Cheche, el dueño del bar, que no conseguía entender por qué el tal Papa vendría a dar tan luego allí* (p. 49-50)
- “Ver o Papa não será propriamente o que Mano Ubladía imagina, até porque não é muito católico – embora se dê bem com o padre da *Parroquia de San José Obrero*; e mesmo que ajude as freiras do *Colegio de Nuestra Señora de las Mercedes*, fazendo-lhes de graça e seguido alguns carretos. Ele inventou de ir a Melo num repente, conversando com o Cheche, o dono do bar, que não conseguia atinar por que o tal de Papa viria a dar com os costados ali” (p. 77-78)

O que ganha destaque à primeira vista são os nomes dos locais que, situadas em Melo, são mantidos em espanhol, como pequenos pedaços culturais remetendo ao espaço e à língua local. Outra escolha tradutória que deve ser destacada na leitura dos trechos em confronto é a de que há algumas modificações no texto do espanhol para o português. Quando o tradutor insere, no lugar de *fletes y cargas de favor*, a expressão *de graça e seguido alguns carretos*, ele não apenas elimina a sinonímia em espanhol, utilizando apenas a palavra *carretos* para designar o favor oferecido às freiras, como acrescenta um caráter de frequência, *seguido*, ao serviço gratuitamente prestado, aumentando seu envolvimento indiretamente com o catolicismo. Além disso, a personagem é chamada pelo segundo nome na tradução, perdendo um pouco da proximidade e familiaridade que o uso do primeiro nome sugere, exprimindo algo que seja relevante ainda para se aproximar dessa personagem.

Entender, embora possua equivalente etimológico em português, foi traduzido como *atinar*, reforçando a ideia de que foge à percepção a pista que completa o motivo pelo qual o Papa viria a Melo. *Atinar* parece uma escolha que tende à oralidade que, a seguir, o tradutor revela pelo uso informal do português na tradução para *dar com os costados ali* de *dar tan luego allí*, que poderia ser traduzido como *dar tão logo ali*, ou *dar justamente ali*, por exemplo (escolhas que também possuem suas implicações particulares).

- *El Cheche preparaba él mismo unos morrones con hongos en aceite...*
(p. 50)
- “O Cheche amassava ele mesmo uns morrones com hongos de azeite...”
p. 78

Preparaba, de infinito *preparar*, tem origem do latim *preparare*, bem como a palavra preparar em português. No entanto, o tradutor opta pelo verbo *amassava*, especificando o ato de preparo dos *morrones com hongos*, que é um prato característico uruguaio (visto que mantido em espanhol), constituído de massa, essa é a leitura que o leitor pode deduzir da tradução feita.

- *y ahí venía el momento de tomar dinero para esto y aquello (¿o alguien vio alguna vez a un cura trabajando? Un cura no hace nada ¡ché!).* (p. 50)
- “e aí tocava a tirar dinheiro pra isso e para aquilo mais (ou alguém já viu padre trabalhando? Padre não faz nada, chê!).” (p. 78)

El momento é apagado na tradução, deslocando o foco do tempo para a ação em um *aí*. A ação traduzida como *tocava a tirar dinheiro* implica dar início a algo (*tirar dinheiro*), um início que se alonga em um sem-fim, com o acréscimo de *mais* para determinar a finalidade do dinheiro (acrécimo de sentido da tradução para a ação de *tomar dinero*). Seguindo outra marca de temporalidade, é apagada na tradução a expressão *alguna vez*, indicando frequência. Com isso, o tradutor deixa a pergunta mais concisa e enfática, bem como o não uso de artigo indefinido na

tradução ajuda a unificar a figura de todos os padres em um só, reforçando o caráter questionável dessa figura pela personagem. Assim, a exclamação do momento de constatação da personagem responde à própria pergunta e chama a atenção do Outro para um diálogo com o uso de *chê!*, que é mantido na tradução por ser um regionalismo sul-rio-grandense compartilhado com os falantes uruguaios.

- *El Nene tenía un tic nervioso y guiñaba permanentemente el ojo derecho, frunciendo la nariz, mas no compartía aquella opinión: el dinero era lo de menos para el Papa* (p. 50)
- “O Nene tinha um tique nervoso e piscava o olho direito, franzindo o nariz, mas no que lhe tocava, dinheiro era de menos para o Papa” (p. 79)

Onde em espanhol lê-se *permanentemente*, na tradução para o português essa frequência é apagada. Com esse apagamento da permanência do tique, abre-se a leitura para outras possibilidades: a personagem tinha sempre um tique nervoso ou a personagem tinha um tique nervoso naquele momento da conversa.

Quando o tradutor reescreve para o português *mas no compartía aquella opinión* como *mas no que lhe tocava*, mantém a contrariedade de ideias da personagem pelo uso da adversativa *mas* sem reforçar essa contrariedade expressa, no espanhol, pelo não compartilhamento de opinião e enfatizando a opinião em si, de que, dentro do seu conhecimento, o que podia expressar era que, para o Papa, o dinheiro era o de menos como possível causa de sua vinda a Melo.

- *venía por política, sólo por eso de hacer política, de hacer buenas relaciones con los mandamás de toda la vuelta y con toda la gente del gobierno con los arreglos que necesitasen hacer.* (p. 50-51)
- “vinha por política, só por isso de fazer política, de se fazer de bom político com os manda-mais todos da volta e com toda a gente do governo nos arreglos que precisassem fazer.” (p. 79)

Para *arreglos*, a opção feita pelo tradutor foi manter a palavra que é regionalismo sul-rio-grandense para acordos, originado do próprio espanhol. Note-

se também que, para traduzir *mandamás*, foi criado um neologismo, *manda-mais*, quando poderia ter sido adotada a palavra *manda-chuva*, mais usual no português.

- *¡hay que orar, hermanos! ¡hay que orar!* (p. 51)
- “rezem, irmãos! Hay que rezar!” (p. 80)

O verbo *hay* em espanhol é mantido na tradução, resgatando a fala do personagem uruguaio em sua primeira-língua.

- *Sin pensarlo más el Cheche...* (p. 51)
- “Na mesma hora, o Cheche...” (p. 80)

Enquanto *sin pensarlo más* poderia ser traduzido por *sem pensar muito* ou *sem mais pensar*, a fim de expressar uma ação sem maior reflexão, a tradução desse trecho por *na mesma hora* implica a mudança de caracterização do modo da ação para o tempo da ação, enfatizando o seu imediatismo, ao invés do empenho de reflexão sobre a atitude a ser tomada.

- *Hace un frío muy raro* (p. 51)
- “Faz um frio mui raro” (p. 80)

O *muy* usado no espanhol antes de adjetivos e advérbios é traduzido pelo equivalente à fala sul-rio-grandense, *mui*, que revela um produto do contato entre as duas línguas para o português.

- *¡entonces nos vamos!* (p. 52)
- “entonce nos vamos!” (p. 82)

Entoce para a tradução de *entonces* marca o uso informal e a oralidade, além das palavras em ambas as línguas terem a raiz comum do latim *intunce*.

- *la carretera surgiendo allí adelante y huyendo por abajo, surgiendo y huyendo, surgiendo y huyendo* (p. 52)

- “a estrada surgindo logo ali adiante e já fugindo por baixo, surgindo logo e já fugindo, surgindo e fugindo” (p. 83)

Na tradução, a palavra logo foi inserida duas vezes, aumentando a ideia de movimento da estrada trazido pela repetição *surgindo e fugindo*, uma vez que aparece na primeira repetição, na segunda mantém-se enquanto *ali adiante* some, e na terceira *logo* some junto com o subir e descer que se distancia e some na vista.

- *sólo sabían correr por el asfalto o el cemento.* (p. 53)
- “só sabia palmear estrada asfaltada ou cimentada.” (p. 83)

Correr, apesar de ser comum também ao português, é traduzida como *palmear* que é um regionalismo brasileiro, menos usual portanto. Além disso em espanhol a ideia de estrada fica implícita quando se fala em percorrer *asfalto* e *cemento* que são materiais que podem constituir. Já em português a ideia ganha forma explícita de *estrada*, diferente de *rua*, por exemplo, caracterizando uma via mais ampla, menos urbanizada.

- *Iban a abusar de ella, iban a tantear la bunda de Ciriaca* (p. 53)
- “Eles iam debochar dela e bulir com a bunda da Ciriaca” (p. 84)

Em espanhol, *iban a* mais verbo no infinitivo se repete para um mesmo sujeito, mas em português, na primeira ocorrência, há também uma perífrase verbal *iam debochar* que não é mantida na segunda ocorrência, evitando a repetição e dando força à relação sequencial das ações usando a conjunção *e*. O sujeito em português aparece marcado pelo pronome *eles*, o que no espanhol é preterido preferencialmente como uma questão de forma interior da linguagem, que foi comentado brevemente antes de se iniciarem as análises dos trechos destacados.

- *antes habrían de putear a Pedro* (p. 53)
- “antes haveriam de desfeitear o Pedro” (p. 84)

O verbo *putear* tem uma conotação vulgar que se apaga na tradução em *desfeitear*. Embora *putear* não esteja dicionarizado em português, seria facilmente compreendido em português como um insulto com conotação de uso mais vulgar.

- *diciendo barbaridades en la cara de tía Zully* (p. 53)
- “dizendo bandalheiras na frente de tia Zuly” (p. 84)

Barbaridades, embora possua equivalente dicionarizado em língua portuguesa, é traduzido como *bandalheiras* que acentua seu uso regional e pejorativo. Note-se que o nome da personagem é traduzido, no entanto apenas o *ll* é modificado, enquanto o *y*, que à época da produção também não compunha nosso alfabeto, é mantido.

- *Bueno, murmuró él al plato de sopa...* (p. 54)
- “Bueno, murmurou ele para a sopa no prato...” (p. 85)

Bueno, interjeição de resignação com algo, é mantida em português, expressão mais corrente no extremo sul do Brasil. Quanto ao *plato de sopa*, a expressão é traduzida como a *sopa no prato*. Um prato de sopa pode ser entendido tanto como um prato vazio cuja característica é ser usado e ter um formato especial para tomar sopa quanto como um prato cheio de sopa; quando o tradutor opta por *sopa no prato*, ele especifica que o murmúrio da personagem é justamente para a refeição contida no prato, para a sopa e não a um possível prato vazio.

- *No habla con nadie si no es para discutir. Protesta por todo. Se queja de todos los que viven con ella, que no se conforma que vivan a su costa, que no le den nada* (p. 54)
- “Ela não fala com ninguém que não seja para brigar, reclama de tudo; queixa-se de todos que vivem com ela, às vezes diz que não se conforma que vivam à custa dela, que não lhe dêem nada” (p. 86-87)

O tradutor insere *às vezes diz*, dando à sequência *que não se conforma* um caráter de menos certeza, se a personagem possui sempre esse pensamento ou em algumas ocasiões específicas, visto que apenas às vezes o externa, sendo esse apenas mais um motivo de briga. Enquanto em espanhol, o fato de haver uma vírgula antes de *que no se conforma* implica a introdução explicativa, podendo o leitor entender que o motivo de tanta briga seria essa inconformidade.

- *Teresa María, Haydée y Marcia* (p. 54)
- “Teresa Maria, Haideé e Marcia” (p. 87)

Os nomes das personagens são traduzidos ortograficamente, o que não acontece totalmente em um caso antes citado, em que o *y* foi mantido. Nesse caso, foi substituído por *i*. No entanto, ao ler-se Haideé, há um certo estranhamento por se fazer uma grafia peculiar com relação ao que encontramos usualmente em português. Sabe-se que Haidée é nome de origem francesa, podendo o tradutor ter adotado o diferente acento do nome, Haideé, a fim de causar estranhamento ou, ainda, tratar-se apenas de um erro ortográfico.

- *¿Qué les parece, entonces, si vamos todos a Melo? – preguntó, pensando que nunca las convencería* (p. 54-55)
- “Que lhes parece, então, se vamos todos a Melo? – perguntou ele, percebendo que nunca as convenceria” (p. 87)

Uma ocorrência da palavra *entonces* havia sido destacada anteriormente, cuja tradução adotada para o português era de *entonce*. Nesses trechos destacados, pode-se ver que o tradutor opta por uma tradução diferente dessa, usando *então*, que é mais comum em português.

- *con esa comandita de herejes* (p. 55)
- “com essa comandita de hereges” (p. 88)

Comandita, que em português é usada na linguagem do direito comercial, menos usual e hermética, é resgatada na tradução que alude à mesma raiz latina, *commandite*, da palavra em espanhol.

- *Ahora, hay algo más...* (p. 55)
- “Agora, isso... tem isso mais...” (p. 88)

Além de o tradutor acrescentar *isso* e reticências que aumentam a pausa depois da palavra *agora*, note-se que o verbo *hay* é traduzido como *tem*, diferentemente do que já visto anteriormente em que escolheu trazer o verbo do espanhol.

- *¿por qué no invitar a los vecinos también?* (p. 55)
- “por que não convidar os vizinhos para irem junto?” p. 88

Nesse caso, também há um acréscimo na tradução em que a ideia no texto em espanhol implícita emerge no português. O tradutor apaga a palavra *también*.

- *retrato de Jesucristo* (p. 55)
- “retrato de Jesucristo” (p. 89)

Se os nomes próprios dos personagens foram traduzidos, *Jesucristo* é um caso aparte, em que o tradutor mantém a grafia em espanhol.

- *aún sin ubicarse* (p. 55)
- “ainda sem enxergar quase nada na frente” (p. 89)

Ubicarse poderia ter sido traduzido como *situar-se*, por exemplo. Quando o tradutor escolhe *enxergar quase nada na frente* como tradução, está sendo mais específico, caracterizando o fato de não se situar por não ter uma boa visualização.

- *dos hijos abombados*. (p. 55)
- “dois filhos abombados.” (p. 89)

Abombados é regionalismo do sul do Brasil e de Goiás que vai ao encontro do que é usado em espanhol para expressar a qualidade de estar exaurido e sem fôlego, devido ao trabalho e/ou à exposição ao sol.

- *Si no fuera por Mercedita, llegaba a la ruta 26, decía que bajaba a orinar, hacía que todos se bajasen también* (p. 56)
- “Se não fosse por Mercedita, chegava na *Ruta 26*, descia para dar uma mijada, fazia todos se apearem também” (p. 90)

Além de italizar *Ruta 26*, o tradutor, usando *dar uma mijada*, recorre a uma linguagem informal.

- *Soltaba campo afuera a los borrachos* (p. 57)
- “Soltava a campo os bêbados” (p. 91)

Afuera que poderia ter sido traduzida como *afora*, por exemplo, é suprimida da frase.

- *y se aproximaron bostezando*. (p. 57)
- “e se aproximaram estremunhando.” (p. 92)

Bostezando é traduzido como *estremunhando*, acrescentando à ação do bocejo a ideia de recém-desperto que há na palavra em português, além de possuir também um caráter informal.

- *Marta dijo ¡Dios mío! y alarmó a las otras mujeres. ¿Qué fue?, gritó doña Concepción. ¡No es nada!, calmaba alguien. Ciriaca, ¿qué fue?, preguntaba Bolívar* (p. 57)
- “Marta disse ¡Dios mío! e alarmou as outras mulheres. Que foi? – gritou doña Concepción. Não é nada! Não é nada! – acalmava alguém. Ciriaca, o que foi, o que foi? – perguntava Bolívar” (p. 93)

A interjeição é mantida em espanhol na tradução bem como o nome da personagem *doña Concepción*. O tradutor inseriu repetições interjeições e exclamações: *Não é nada!, o que foi?*, aumentando o tom de desordem e de alarme entre as personagens.

- *El Mono Ubaldía llora desesperadamente:/– ¡Se me fundió el motor!* (p. 58)
- “Mono Ubaldía chora desesperadamente:/– Me fundiu o motor! Me fundiu o motor!” (p. 93)

Nesses trechos destacados há também uma repetição inserida pelo tradutor, enfatizando a dramaticidade da cena (do homem que *chora desesperadamente*) na fala do personagem.

1.2.7 Conto VII

- *El lector podrá tararear, al final, el título de este cuento si quiere llarmarlo UN-DON-DIN.* (p. 59)
- “O leitor poderá cantarolar tristemente, no final, o título deste conto, se quiser chamá-lo de *Un don din.*” (p. 94)

O tradutor insere *tristemente*, identificando o modo como deve ser cantarolado o título do conto. Confere, assim, um tom que dá ao canto, que dá seu tom ao título, que por sua vez é uma sugestão de tom do tradutor ao conto.

- *¡Hay que buscar trabajo!* (p. 60)
- Hay que buscar trabalho! (p. 95)

Novamente o verbo *hay* aparece na tradução em espanhol. Opção que se alterna durante a tradução. Note-se que ocorre na fala da personagem o resgate da oralidade em espanhol.

- *¡Por San Carallán!* (p. 60)
- “Por San Caralán!” (p. 95)

A interjeição é trazida do espanhol como um nome de santo com conotação pejorativa e, conforme visto antes em nome de personagem, o dígrafo *ll* é reescrito com apenas uma consoante.

- *La Bilda, sorprendida, sentía cosquillas como una niña boba* (p. 60)
- “A Bilda, coitada, sentia cócegas como uma criança boba” (p. 96)

Na tradução, *sorprendida* passa para *coitada*. O caráter de surpresa da personagem desaparece em contrapartida a um atributo da voz narrativa acerca da personagem. Quando a personagem é *sorprendida*, ela se envolve com a surpresa daquela ação de lhe fazer cócegas inusitada. Quando em português, ela é *coitada*, mostra-se que a entrega da personagem àquela ação é fruto de sua condição de pessoa desafortunada.

- *el fraile comió/ ¿dónde el fraile?/ ta rezando misa* (p. 60)
- “o frade comeu / cadê o frade? / tá dizendo missa” (p. 96)

Nesses trechos selecionados, o que chama atenção é a escolha tradutória de *rezando* por *dizendo* em português, visto que a palavra em espanhol tem equivalente etimológico em português, proveniente do latim *recitare*. Interessante, também, é o resgate do passado através da parlenda, lembrando a infância das personagens e a reprodução dessa memória afetiva do passado.

- *Ya no había hombre, por paisano que fuera, por gurizote que fuera, por veterano que fuera, que la cambiase por la Yacqueline o por la muñeca Dionara* (p. 60)
- “Já não arranjava homem, da campanha que fosse, gurizote que fosse, velhote que fosse, que a trocasse pela Yacqueline ou pela muñeca Dionara” (p. 97)

Muñeca não foi traduzido pelo tradutor, resgatando-a do espanhol.

- *Le hacía cosquillas, le decía todas aquellas cosas enrevesadas con un cariño que ya la Bilda ni soñaba tener, con un modo de hombre, un modo que ella ya no imaginaba que pudiera existir* (p. 61)
- “Fazia-lhe cócegas, dizia-lhe coisas todas com um carinho com que Bilda, coitada, já não sonhava; com um jeito de homem, um jeito que ela já não imaginava que pudesse existir” (p. 98)

Nesses trechos destacados, ocorre o mesmo já citado anteriormente. Ao comentar sobre o carinho inesperado por Bilda, o tradutor insere um juízo narrativo: *coitada*, acentuando a condição característica da personagem de carência de afeto gratuito.

- *Decime una cosa. / Y no le preguntó la edad* (p. 61)
- “Me diz uma coisa. / – O que é? / E ele não perguntou a idade dela” (p. 99)

Aí o tradutor acrescenta uma fala no diálogo, prolongando o silêncio entre o momento em que o personagem expressa a intenção de perguntar alguma coisa e a sua real desistência de perguntar.

- *La miraba firme a los ojos* (p. 61)
- “Ele a mirava firme nos olhos” (p. 99)

O tradutor opta por utilizar o verbo *mirar*, resgatando em português o verbo de mesma origem etimológica.

- *pero pensaba que tenía que encararlo, nunca es tarde de más* (p. 63)
- “mas achava que precisava arreglar-se, nunca é tarde demais” (p. 102)

Embora em português o verbo *encarar* também possua registro com significado aproximado ao do verbo em espanhol, o tradutor escolhe uma possibilidade diversa que é *arreglar-se*, regionalismo de uso sul-rio-grandense.

- *ya no confiaba siquiera en San Macario para acertar a la quiniela o para ganar en los naipes* (p. 63)
- “já não confiava mais nem mesmo em São Macário para acertar na quiniela ou para ganhar nos naipes” (p. 102)

Quiniela e *naipes* são resgatados do espanhol, caracterizando jogos peculiares locais que, em português, poderiam identificar-se com os jogos de loteria e de cartas, respectivamente.

- *contó que se llamaba Sixto Tabaré Bergara, Bergara con be, que era diez años más viejo que ella* (p. 63)
- “Contou que ele se chamava Tabaré, ou melhor, Sixto Tabaré Bergara, Bergara com bê, que era dez anos mais velho que ela” (p. 104)

Na tradução, a inserção de *Tabaré, ou melhor*, empresta à apresentação certa informalidade, contrastando com a finalidade de apresentar-se pelo nome completo e salientando a grafia do nome para que não haja dúvida (dúvida que, em espanhol, se dá pela produção do mesmo fonema para as consoantes *v* e *b*).

- *vivía solo en una cuadra de campo al lado de la estación La Esperanza* (p. 63)

- “morava sozinho numa quadra de campo ao lado da estação de trem de La Esperanza” (p. 104)

Na tradução, há uma especificação do tipo de estação descrita *de trem*, inserindo assim o leitor não familiarizado no uso desse transporte na cidade de Melo da época.

1.2.8 Conto VIII

- *Vovó, que nunca fue de creer en supersticiones, parece que cismó por aquello, por aquella rajadura, al principio pequeña, pequeñita como una mínima picadura en la parte inferior de la moldura, que cada día era mayor* (p. 67)
- “Vovô, que nunca fora de acreditar em bobagem, parece que sismou por causa daquilo, por causa da rachadura, no princípio pequena, pequenininha como um mínimo risco curvo na parte inferior da moldura, mas depois cada dia maior” (p. 109-110)

Superticiones é traduzido como *bobagem*, indicando a presença de um narrador não isento, revelando que as superstições são tolices, salientando, na visão do narrador, que ali naquela cisma seu vovô achara algum fundamento. Além disso, em espanhol há uma repetição em sequência das palavras *aquello*, *aquella*, porém na tradução isso é evitado, apagando-se a segunda ocorrência que poderia ter aparecido como *daquela*.

- *Vovó, de vez en cuando, miraba sus viejos retratos guardados* (p. 67)
- “Vovô, de vez em quando, dava para mexer nos seus retratos velhos guardados” (p. 110)

Nos trechos destacados, note-se que *miraba* não é traduzido como *mirava*, o que seria uma possibilidade, visto que o tradutor já havia se valido dela anteriormente, como mencionado em excertos supracitados. Ao invés de evocar a ação de olhar para algo, ele traduz em ação diversa que é a de mexer nos retratos, enfatizando a ideia de algo que fica guardado e que expõe à luz, implicando também olhá-los novamente.

– *un rebenque* (p. 67)

– “um mango” (p. 111)

Inusitadamente, o tradutor opta por *mango* que seria a parte fixa rija que maneja o mangual, ou seja, seria o *rebenque* que, tanto em português quanto em espanhol, possuem significação aproximada.

– *nunca observé cuándo daba la vuelta y regresaba a su cuarto* (p. 67)

– “nunca notei quando é que ele voltava para o quarto” (p. 111)

A ação de dar a volta e regressar ao quarto é traduzida apenas como a ação de voltar ao quarto, contudo voltar implica já uma ação primeira de sair, não modificando a significação da frase em si, apenas sendo menos enfático nesse movimento de saída.

– *Vovó dio por perdidos el rebenque y las boleadoras* (p. 67)

– “vovô deu sumiço no mango e nas boleadeiras” (p. 111)

Dio por perdidos, que poderia ser traduzido por *deu por perdidos*, recebe a tradução de *deu sumiço*. A diferença está em que quando falamos em dar por perdido a personagem não sabe o paradeiro dos objetos em questão, mas ao dar sumiço ele passa a ser o agente da ação de fazer com que os objetos desapareçam e sabe aonde os objetos foram então levados. Interessante que a palavra *rebenque*, mesmo tendo equivalente etimológico em português, foi traduzido como *mango*, que é palavra típica do uso sul-rio-grandense.

- *y regresaba despacito por el pasillo lleno de plantas* (p. 68)
- “e voltava quietinha pelo passadiço cheio de avencas” (p. 112)

Na tradução, as *plantas* são traduzidas como *avencas*, assim a planta (hiperônimo) ganha um tipo específico pela tradução (avenca atuando como hipônimo).

- *Y observo la rajadura que crece sin que la podamos ver.* (p. 68)
- “E enxergo a rachadura no espelho, vovô; enxergo no espelho a rachadura que cresce sem que possamos ver.” (p. 113)

Há visivelmente um acréscimo na tradução, comparando-se os trechos em destaque. Ele corresponde a uma repetição da visão de crescimento da rachadura, enfatizando o processo de acompanhamento da rachadura, bem como a fusão da visão do neto com a do avô, pelo seu chamado no vocativo também acrescentado.

- (*) *Paina: algodón del árbol de pan o paina (especie de palo borracho).* (p. 69)

No espanhol, há uma nota especificando o que seria *paina*, termo que não se encontra dicionarizado. Quando passado ao português, a palavra se mantém sem a necessidade de explicação em nota, sendo retirada, portanto, pelo tradutor.

- *portando las lanzas y banderas abatidas por la lluvia* (p. 70)
- “trazendo no ar as lanças e as bandeiras abatidas pela chuva” (p. 116)

Quando *portando* é traduzido como *trazendo no ar*, há um acréscimo que identifica a posição em que estão sendo trazidas as lanças e as bandeiras. Embora sejam carregadas abatidas pela chuva, elas estão no ar, em um gesto que demonstra postura e altivez em contraste com a languidez das coisas molhadas e de aparência triste que possa causar a atmosfera líquida.

- *mesa larga del comedor.* (p. 70)
- “mesa comprida do comedor.” (p. 116)

Embora *comedor* soe um pouco raro em português, o tradutor opta por trazer a palavra do espanhol, que é esclarecida pelo contexto, mesmo soando menos usual com o significado de lugar da casa onde as pessoas fazem as refeições.

- *mis hijos serán yo, siempre y siempre.* (p. 70)
- “meus filhos serão eu a perder de vista...” (p. 117)

Siempre y siempre, que é uma referência temporal, é traduzida por um referência espacial, *a perder de vista*, que indica a direção do olhar até onde não se pode mais ver. Essa ideia de deslocamento espacial do olhar, também encerra uma conotação de tempo, visto que as gerações são direcionadas por essa projeção do olhar.

- *implantar el sistema jubilatorio* (p. 70)
- “implantar as jubilaciones” (p. 118)

Jubilaciones seria o plural de *jubilación*, escolhendo, portanto, o tradutor trazer a palavra aparentada do espanhol para designar o período de aposentadoria.

- *Corren para adentro niños y adultos y se atropellan por la sala, por el corredor, por el jardín del lado del corredor, por encima del aljibe* (p. 71)
- “Correm para dentro de casa crianças e adultos e se atropelam pela sala, pelo corredor, pelo jardim do lado do passadiço, por cima do aljibe” (p. 120)

O tradutor nos trechos acima evita a repetição da palavra *corredor* e, em sua segunda ocorrência, utiliza como solução tradutória *passadiço*. Entretanto a palavra *aljibe* é mantida em espanhol, revelando o parentesco com o uso sul-rio-grandense para designar poço.

- *jerarca religioso* (p. 72)
- “jerarca religioso” (p. 120)

Em espanhol *jerarca* indica pessoa com nível hierárquico, principalmente, religioso. Em português a forma iniciada por *j* pode ser encontrado no dicionário, entretanto não o verbete *jerarca*, trazendo o tradutor uma contribuição do espanhol.

- *ante el llamado de las sirenas* (p. 72)
- “sob o apelo das sirenes” (p. 121)

Apelo usado na tradução para *llamado*, implica tanto o mesmo significado de chamamento quanto uma ideia de golpe baixo das sirenes, cujo chamado é um ruído, outra leitura possível é de um barulho que suplica a presença das pessoas. Os significados contidos no simples chamamento, então, se ampliam na tradução.

- *las empleadas que estaban preparando las ensaladas y acomodando las bebidas en la vieja heladera* (p. 72)
- “as empregadas que estavam cuidando de fazer a salada e de arranjar as bebidas no velho frigorífico” (p. 121)

O tradutor opta por *cuidando de fazer* para traduzir *preparando*, signo também comum ao português com o mesmo significado. Com essa tradução, fica mais clara a ideia de processo de organização das saladas e bebidas do que a de preparo mais específico, expressando aquilo com que as empregadas se ocupavam para o preparo da festa.

Heladera ganha a tradução de *frigorífico*, passando de eletrodoméstico que guarda e resfria alimentos em geral para um de uso mais específico de resfriamento de carnes. Interessante que a palavra *frigorífico* também faz parte do léxico espanhol como sinônimo de *heladera* (que é usada mais no Uruguai, no Paraguai e na Argentina), sem a especificação que há em português de lugar onde se conservam as carnes sob refrigeração.

- *me pide que cierre la ventana porque la luz le incomoda. Voy hasta el balcón y, sin mirar para la calle, cierro el postigo y vuelvo hacia su lado* (p. 72)
- “me pede para fechar o postigo, porque a luz está incomodando. Eu vou até a janela e, sem olhar pela sacada, puxo o trinco e volto para o seu lado.” (p. 121-122)

Nesses trechos, note-se que o tradutor inverte a posição dos elementos, reorganizando a relação da personagem com esses. *Ventana* (que se poderia traduzir por *janela*) passa para *postigo* (que é apenas um elemento que constitui a janela), *balcón* passa para *janela*, mas a ideia de *balcón* aparece quando a personagem diz não olhar pela *sacada*, que em espanhol seria não olhar para a *calle* (o personagem se distancia mais da rua, uma vez que essa não é nem nomeada), o *postigo* que já foi usado na tradução passa a ser representado pelo *trinco*, parte que o integra. Dessa forma, na tradução, os elementos que remetem ao externo, à luz e à rua são reorganizados, fazendo com que a existência do outro lado fique mais distanciada.

1.2.9 Conto IX

- *(Lila se vuelve, murmura ¡hola!, como si recién hubiese despertado, y ve a Mirela sonriente diciéndole ¿qué tal?).* (p. 73)
- “(Lila se volta, murmura ¡hola! como se tivesse despertado, e vê Mirela sorridente dizendo-lhe ¿qué tal?).” (p. 124)

O tradutor mantém as expressões da fala em espanhol, inclusive sua pontuação, primando pela fala das personagens em sua própria língua. Note-se também que na tradução é eliminada a palavra *recién*, acarretando uma mudança de sentido. *Como si recién hubiese despertado* seria algo “como se recém tivesse despertado”, ou seja, um cumprimento com o modo de quem estivesse dormindo e

despertado naquele instante, com voz sonolenta; a expressão *como se tivesse despertado* implica forma de cumprimentar da personagem de tal maneira que pareça estar acordada, mas ainda dorme. Dessa forma, o murmúrio em espanhol é de alguém que está acordando e em português é o de alguém que ainda dorme apesar de falar.

- *les gritó desde la cocina que esperasen, esperen ahí* (p. 74)
- “gritou lá da cozinha: esperem aí! esperem aí!” (p. 125)

Na tradução, parte do discurso indireto foi transformado em direto, reproduzindo a repetição de *esperem aí!*, destacando mais o grito da personagem, que, em espanhol, através da vírgula, acaba sendo lido com menos pausa e se misturando ao discurso indireto.

- *Lila es una moza hecha, desde los dieciséis años trabaja en una tienda, de vendedora, va adquiriendo modales, sabe tratar a la gente, decir pues no, cómo no, quién sabe, vamos a ver, con su permiso, sírvase, a sus órdenes, pues no, cómo no, quién sabe...* (p. 74)
- “Lila está uma moça feita, desde os dezesseis anos trabalha em loja, pega de balconista. Vai tomando jeito, sabe tratar as pessoas, dizer pois não, como não, quem sabe, vamos ver, com licença, sirva-se, às suas ordens.” (p. 126)

Balconista como tradução para *vendedora* revela não só a atividade de venda na loja como localiza a posição da vendedora atrás do balcão; o tradutor, portanto, adiciona essa referência espacial. Opta também por excluir a repetição da enumeração das coisas que a moça sabe fazer, não aparecendo *pois não, como não, quem sabe* duas vezes, o que seria possível se seguisse o enumerado em espanhol. Descarta o tradutor a repetição de coisas já sabidas, não alterando o que se sabe sobre a personagem em questão.

- *Sus cuatro reflexiones* (p. 74)

- “El Papa vien para todos nosotros, los uruguayos. Sus quatro reflexiones” (p. 126)

Se nos trechos anteriormente mencionados há a exclusão de elementos na frase, o contrário acontece nestes trechos em que há um acréscimo de informações. Com *El Papa vien para todos nosotros, los uruguayos* o tradutor enfatiza a informação de a figura católica abrir os braços a todos, em contrapartida ao fato de a maioria dos uruguaios não ser católica. Destaca-se também o fato de que na tradução foi mantida em espanhol a voz da leitura do jornal. A notícia mesmo com o acréscimo da tradução permanece na língua em que é veiculada.

- *Lila es buena, no da muchos problemas; lo que hay son las malas compañías y la moda, esas cosas tan distintas de ahora.* (p. 75)
- “Lila é boa. Lila não cria muitos problemas, o que há são as más companhias, é a moda, essas coisas de agora.” (p. 128)

O tradutor usa *cria* para o verbo *da*, com uma sutil diferença entre inventar problemas e oferecer os problemas prontos aos pais. Também escolhe não inserir na tradução *tan distintas*, deixando o contraste implícito entre as coisas do passado e as de agora, que poderiam ganhar uma marca se traduzisse a expressão como *tão diferentes* por exemplo.

- *El Papa viene a Melo con el presidente Sanguinetti y va a tratar el tema del trabajo.* (p. 76)
- “O Papa vem a Melo para tratar do trabalho.” (p. 129)

Na tradução a informação a respeito de o Papa vir acompanhado do presidente Sanguinetti não é resgatada, apagando o traço ligando o Papa e a política social, bem como a informação sobre o presidente uruguaio da época, caracterizando uma omissão de dado cultural. Uma possível explicação para essas omissões pode ser a diminuição do texto para enquadrar-se na nova diagramação do

texto em sua edição brasileira, visto que estilo e tamanho de fonte mudam, alterando a proporção do desenho em colunas que se aproxima ao do texto jornalístico.

- *Lila va y viene en ómnibus a la tienda; algunas veces hace el camino a pie porque si no gasta todo en pasajes.* (p. 76)
- “Lila vai e volta de ônibus para a loja; às vezes economiza indo a pé, porque senão gasta tudo nas passagens. Ela gosta de andar de auto, quando era pequena andava a cavalo, tem um retrato dela a cavalo numa estância, como se fosse filha do dono, ou do capataz.” (p. 129)

Além de inserir a palavra *economizar* na tradução, enfatizando que a personagem se sacrifica indo a pé para poder manter seu dinheiro, o tradutor adiciona uma frase que enfatiza que para ela realmente é um sacrifício andar a pé, visto que gosta de andar de carro e possui certa altivez, revelada na sua descrição por gostar de posar para fotos *como se fosse filha do dono, ou do capataz*. Assim também o tradutor também dá ênfase a sua condição social, por possuir poucos recursos financeiros, em contraste com a postura da personagem.

- *Lila y Mirela fueron hasta el centro casi sin hablar* (p. 77)
- “Andaram Lila e Mireia até o centro, quase sem falar” (p. 130)

Quando o tradutor opta por *andaram* para traduzir *fueron* está não apenas mostrando a ação de deslocamento a algum local, como explicitando o modo desse deslocamento.

- *entonces en un descuido escondía la pieza bajo la blusa* (p. 77)
- “então dava um jeito de colocar sob o suéter” (p. 130)

Na tradução a ação muda em sua descrição, optando o tradutor por não resgatar o momento de *descuido* e o ato de *esconder* bem como trazer o elemento já explícito anteriormente no texto sobre a *pieza* de roupa. Enquanto essas especificações mais sutis não aparecem na tradução, o *suéter* como tradução para

blusa acaba especificando o material, visto que o suéter é de lã e uma *blusa* pode constituir-se de outro material, preferencialmente leve (menos propício a esconder algo sob ele).

- *no puede andar com la enagua* (p. 77); *se puso la enagua de seda* (p. 78)
- “não pôde andar com a saia interior” (p. 131); “vestiu a saia de lingerie” (p. 132)

Os trechos foram elencados acima em duplas justamente para reparar no fato de o tradutor fazer escolhas diversas para a vestimenta feminina *enagua*. Em um momento, opta por *saia interior*; em outro, por *saia de lingerie*. Outra possibilidade seria utilizar “anágua” que seria uma palavra mais usual em português.

- *qué hacer de las otras piezas escondidas en el cajón.* (p. 78)
- “o que fazer das outras peças socadas na gaveta.” (p. 133)

Socadas como tradução de *escondidas* revela uma opção por uma palavra de uso mais regional do que se mantivesse, por exemplo, uma tradução aproximada do espanhol, visto que no português também é usual a palavra *escondida*.

- *No sé, era como su fuese una fotografía* (p. 78)
- “Então, como foi? / – Não sei, era como se fosse numa fotografia” (p. 134)

Na tradução, há uma inserção de uma fala em diálogo, que enfatiza a busca de uma resposta para saber sobre os acontecimentos.

- *la mesa ya estaba puesta. Fue todo muy rápido, dijo al padre* (p. 78)
- “la mesa já estava posta. / – Como? / – Foi tudo muito depressa – disse para o pai” (p. 134-135)

Esse trecho, ainda a respeito do diálogo destacado anteriormente, dá sequência às perguntas de respostas evasivas, que a tradução dinamiza, inserindo novamente uma pequena fala do pai com a filha.

1.2.10 Conto X

- *El lector inventará con el autor este cuento y lo llamará como quiera, CUENTO DEL TURCO JABER o MENTIRA DE VERDAD o VERDAD DE MENTIRA.* (p. 81)
- “O leitor inventará com o autor este conto e o chamará como quiser, inclusive de *Conto do turco Jaber* ou *Mentira de verdade* ou *Verdade de mentira.*” (p. 136)

Ao inserir na tradução *inclusive de*, o pacto entre leitor e autor ganha mais liberdade, ficando mais explícita o fato de o autor estar sugerindo os títulos que continuam a frase. Em espanhol, com a pausa da vírgula, o autor parece apresentar quais seriam as possibilidades de escolhas, limitando a liberdade do leitor entre os títulos oferecidos.

- *corridos a gritos* (p. 81)
- “*corridos aos xipes*” (p. 137)

Embora *xipe* não esteja dicionarizado, funciona como onomatopeia para enxotar algo ou alguém, fazendo com que a escolha de tradução para *gritar* especifique o tipo de alteração da voz através do seu som (já que o *grito* seria aumentar o tom da voz).

- *en un baldío cercano* (p. 81)
- “em um baldio empasticado ali por perto” (p. 137)

Na tradução, aparece a palavra *empastizado*, constituindo-se um neologismo com acréscimo de sentido ao terreno baldio caracterizado em espanhol, adicionando um caráter de terreno carregado de pasto.

- *bajo los paños fúnebres* (p. 82)
- “sob os panos dos necrotérios” (p. 138)

A expressão *panos de necrotérios* soa como pano colocado pela perícia que libera o corpo, dando a tradução um tom particular que se diferencia de *paños fúnebres*, pois esses podem ser interpretados no espanhol como panos apropriados para a cerimônia fúnebre, enquanto os de necrotérios não o são.

- *como si dijera versos en una rueda de pericón* (p. 82)
- “como se dissesse versos em uma roda de pericón” (p. 139)

O dicionário apresenta *pericón* como dança típica da região do Prata, mas o tradutor prefere manter a palavra em espanhol.

- *dejan una fuerte y duradera impresión en quien las oye.* (p. 82)
- “deixam forte e duradoura impressão em quem as sente.” (p. 139)

A tradução de *oye* para *sente* muda o tipo de experiência sensorial. Na primeira, em espanhol, passa pela audição, na segunda em português passa pelos sentidos, sem o privilégio de um sobre os outros, ampliando a sensação de impressão (sendo que o trecho trata-se do mau-hálito de uma personagem, envolvendo a percepção olfativa).

- *Vea ahora a los tres ante mí, en la esquina, cerca del velorio* (p. 82)
- “Veja agora os três diante de mim, na esquina do velatório” (p. 139)

Quando o tradutor apaga *cerca del*, muda a posição de proximidade ao velório, especificando a esquina exata onde ele ocorre, em vez de estar apenas por

perto, como o expressado em espanhol. *Velatório*, embora não dicionarizado, parece explicitar o local onde ocorre o velório. É interessante notar que *velorio*, mesmo possuindo forma mais próxima em português (*velório*), não é escolhida como tradução.

- *raíd hípico* (p. 83)
- “*raíd hípico*” (p. 139)

O tradutor opta por manter a forma do espanhol para a corrida de cavalos.

- *cada uno tenía por el turco una admiración tan grande que no surgía de una simple observación sino que (...) a citar lo tan respetuosamente como si ya no estuviese en el mundo de los vivos.* (p. 84)
- “cada um tinha pelo turco uma admiração tão grande que não se fazia de puro e simples admirar (...) a citá-lo respeitosa e contristadamente como se ele já não estivesse entre os vivos.” (p. 142)

O tradutor acrescenta mais um modo por que a personagem em questão é citada, atribuindo-lhe a associação não apenas de respeito, mas também de afeto quando usa *contristadamente*, ou seja, de forma triste. Isso acarreta o estreitamento de laços entre o falecido e os que o citam.

- *Por descarriado, el ciego anduvo una vida entera recorriendo caminos de tierra y de balastro* (p. 84)
- “Por desencaminhado, o cego andara uma vida inteira palmilhando estradas de terra e carreteiras de balastro” (p. 143)

Na tradução, há o acréscimo da palavra *carreteira* que é a estrada ampla para passagem de carroças, constituindo lexo do regionalismo sul-rio-grandense.

- *era hecha de gritos desgañitados, vestidos rasgados, correrías, tumbos, abrir de damajuanas, quebrar de copas, y risas y carcajadas, un dios-*

nos-libre que atravesaba la noche sin pío de hombre que distinguiera
(p. 85)

- “era feita de gritos esganiçados, vestidos rasgados, tinir de talheres, quebrar de copos – e risos e gargalhadas, um deu-nos-acuda que varava a noite sem pio de homem que se distinguisse” (p. 145)

Na tradução, o autor elimina alguns elementos de enumeração da sonora bagunça que acontecia durante a festa. Assim *corrías, tumbos, abris de damajuanas* não são traduzidos, porém o tradutor insere o ruído de *tinir de talheres* que não consta na descrição em espanhol.

- *llegó a ser vendedor de loterías y quinielas.* (p. 85)
- “chegou a ser vendedor de sorte grande e quinielero.” (p. 146)

Loteria é traduzida como *sorte grande*, modo como é conhecido o prêmio máximo da loteria, enquanto *quiniela*, que é um meio de aposta, passa a designar o que promove as apostas na figura de *quinielero*, como uma profissão aliada ao de vender *sorte grande*.

- *de los billetes de lotería a las boletas de quiniela* (p. 85)
- “dos bilhetes de loteria aos volantes de quiniela” (p. 146)

Se nos exemplos acima *lotería* recebeu a tradução de *sorte grande*, nesses o tradutor opta por uma escolha diversa, mais próxima do espanhol.

- *vocabulario chúcaro* (p. 86)
- “vocabulário guasca” (p. 148)

Chúcaro, que em espanhol tem conotação de algo arisco, selvagem, passa na tradução a caracterizar ao que é pertencente ao Rio Grande do Sul, ao que é próprio ao gaúcho, através da palavra *guasca*.

- *fue en quien aquella gente creyó, fue con quien aquella gente pudo confiarse y contar siempre* (p. 87)
- “foi em quem aquela gente acreditou, foi com quem aquela gente pôde contar sempre” (p. 149)

Na tradução, a palavra *confiarse* não é resgatada, eliminando a ideia de confiança sobre a personagem em questão, cuja conduta era questionável, mas, entretanto, inquestionada pelos que conviviam com ele e podiam contar apenas com sua ajuda.

- *donde el turco yacía en la paz del Señor, confortado con los santos sacramentos y con la bendición papal* (p. 88)
- “onde o turco jazia com a bênção papal” (p. 150)

Nesses excertos, note-se que o tradutor não resgata uma parte do que é descrito em espanhol, *en la paz del Señor, confortado con los santos sacramentos*, aproximando a bênção papal ao falecido turco, marcando a passagem do Papa simultaneamente com o do velório.

2 PERCORRENDO PASSAGENS DE TRADUÇÕES A *TRADUCCIONES*

2.1 *O dia em que o Papa foi a Melo*

Com os dados elencados no capítulo anterior e a análise comparativa de elementos lexicais em seus usos em espanhol e em português no movimento de tradução, pode-se esboçar a direção de algumas escolhas tradutórias recorrentes na passagem entre os textos literários. Da abordagem das regularidades encontradas nas escolhas tradutórias, pode-se traçar a cartografia das particularidades da tradução (CHARTIER, 1996).

No quadro das regularidades, note-se que o tradutor não preserva a estrutura frasal do espanhol, adaptando-a ao português e realizando as mudanças que lhe parecem necessárias, como inserção de sujeito pronominal, por exemplo. Quanto ao léxico, o padrão é não seguir um padrão definido de escolha tradutória em que acaba jogando com a alternância de palavras ora trazidas do espanhol ora traduzidas ao português.

Os processos de adaptação cultural permitem uma maior fluidez de leitura da tradução. Concorrem à invisibilidade do tradutor, pois esse não se vale de notas de rodapé ou de outros recursos de diálogo com o leitor para revelar-se. Na contramão desse apagamento, o jogo de alternância entre uma escolha e outra acaba provocando o estranhamento do leitor¹⁸, que se depara tanto com o reconhecimento de determinada palavra em seu contexto quanto com o não reconhecimento de uma palavra que se mostra outra para um mesmo contexto.

el uso abusivo de estrategias *minorizadoras* es más “domesticadora”, si cabe, que la traducción funcional, fluida, transparente o como se quiera llamar. De hecho, me parece

¹⁸ Estranhamento usado por Shklovsky, dentro da teoria do Formalismo Russo, como um dos critérios de literariedade, que se aplica à criação literária e à criação tradutória que adquire os mesmos contornos poéticos.

que la traducción fluida puede acercar (y disolver) al Outro, mientras que la traducción *minorizante* lo aleja, categoriza y encasilla en la vitrine de la mirada antropológica. Creo, pues, que la verdadera traducción *domesticadora* es la que incide en los aspectos extraños y ajenos, mientras que la traducción “contracorriente”, la que realmente cuestiona las asunciones exóticas de la cultura de destino, es la que hace las realidades ajenas tan accesibles que fuerzan a una identificación con ellas (CARBONELL, 2004, p. 31)¹⁹

Ovidi Carbonell aponta para os perigos de se inserir tanto o Outro no texto a ponto de exotizá-lo e torná-lo mais distante e de tornar a leitura tão fluida que ela se torne domesticadora por dissolver as marcas do Outro em seu processo. Em suma, a tradução “contracorriente” é aquela que em sua crítica consegue equilibrar essas forças sem distanciar-se da cultura de destino e forçando-a a identificar-se com ela. Carbonell (p. 32) ainda afirma que “la *negociación* que se da en la traducción es patente en la estrategia de muchos traductores contemporâneos, que tratan de tender puentes y establecer un mundo posible de encuentro entre las culturas”.

A autotradução de Schlee está marcada por essa negociação entre culturas, que reflète seu projeto literário de unir os lados da fronteira. Sua tradução revela-se contaminada por esse anseio criador e constrói-se como passagem de acesso, ligando o lado de lá e o de cá.

O tradutor encontra uma fenda de imersão da cultura do Outro²⁰, lançando a possibilidade de o leitor buscar a origem de determinado estranhamento ou de apenas experimentá-lo, seguindo adiante a leitura. Seja qual for a postura adotada pelo leitor, os elementos estão reunidos em latência, contaminando a leitura em graus diferentes, mas existentes de imersão nessas passagens para o Outro.

Dentre as escolhas tradutórias de nosso transcriador²¹, estão também as mudanças estilísticas. Considera-se exemplo dessas mudanças a eliminação da

¹⁹ CARBONELL, Ovidi. La ética del traductor y la ética de la traductología. In **Ética y política de la traducción literaria**. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 2004.

²⁰ Outro como figura simbólica da alteridade dentro da subjetividade, como define Lacan em seus **Escritos**. LACAN, J.M.E. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

²¹ Aquele que realiza a tradução criativa, segundo Haroldo de Campos.

repetição de elementos através de cortes de palavras iguais ou adoção de diferentes escolhas lexicais para a tradução de uma mesma palavra em espanhol sem divergência de contexto. Assim, na obra de partida, o autor permite as repetições, enquanto, como tradutor, prefere evitá-las no texto de chegada.

Outras escolhas de ordem estilística são as que envolvem a decisão do tradutor de fazer inserções ou mudanças na estrutura frasal, cujo efeito na tradução acarreta acréscimos ou até mudanças de sentidos (esse último ocorre no exemplo de tradução contido na nota de rodapé do Conto III). Como exemplo desse acréscimo, no Conto III, na tradução para o português, o tradutor dá ênfase à personagem que seria o leitão de estimação da família, que, no espanhol, seria apenas um animal desmamado. “De estimação” implica um aumento de afetividade, característica da criação do animal como pertencente ao lar e aos demais integrantes da família. A ênfase dada a esse aspecto na tradução aumenta a dramaticidade da ação que será executada, a do abate do animal.

Essa liberdade de criação estilística que o autor-tradutor se permite, em sua tradução, acarreta um ganho de possibilidades de adensamento ou de ampliação de leituras. Uma liberdade a que o tradutor se permite, também, por exemplo, no uso de hiperônimos ou hipônimos do espanhol ao português, em que, no primeiro, a leitura se abre à imaginação e, no segundo, direciona é direcionada para a especificidade dentro de um grupo de possibilidades. Entre perdas e ganhos, o que há, fundamentalmente, é uma mudança no jogo de leituras que, sendo elas restritivas ou ampliadoras, dialogam com o texto de partida e não deixam de seguir a ambientação e a condução das personagens nos contos.

Casanova (2002, p. 179)²² afirma que

As práticas de autotradução (em sua diversidade infinita) são portanto para os autores, pelo menos para parte deles, uma maneira de manter o controle sobre todas as transformações de seus textos e portanto de reivindicar uma autonomia absoluta.

²² CASANOVA, P. **A república mundial das letras**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

No caso de Aldyr Schlee, o que induz a pensar que o autor deseja manter esse controle de criação é o fato de sempre ter resgatado as relações de fronteira e sua necessidade de desconstrução, tanto em suas obras quanto em suas traduções. Assim, esse controle é a forma de manter o texto de acordo com a imaginação criadora, sendo as transformações parte do processo de passagem.

O excerto a seguir, da apresentação assinada por Aldyr Schlee e Sergio Faraco como tradutores e organizadores do livro *Para Sempre Uruguai*²³, ilustra essa posição tradutória que é bem particular da visão desses escritores fronteiriços²⁴:

Esta antologia foi concebida e realizada com duplo objetivo: primeiro, o de revelar, enfim, o conto uruguaio aos leitores de língua portuguesa, contribuindo para a divulgação de uma literatura que, apesar da vizinhança geográfica e da identidade cultural existentes entre o Rio Grande do Sul e o Uruguai, ainda é quase desconhecida no Brasil; segundo, o de permitir, afinal, aos organizadores e tradutores da obra a oportunidade de revelarem suas preferências, de trabalharem sobre elas, de as cotejarem com tudo que conheciam e puderam conhecer da literatura uruguaia, no gênero (p. 13)
 Dos textos originais, permaneceram algumas palavras ou expressões em espanhol, cuja tradução prejudicaria o contexto, empobrecendo-o ou comprometendo-o, por esconder ou contrariar os modelos caracterizadores da peculiaridade cultural uruguaia expressos em sua linguagem (foram mantidas especialmente as interjeições, assim como os vocativos e formas de tratamento de uso fronteiriço, os diminutivos em *ito* e *ita*, as marcas que passaram a designar o próprio produto, bem como todos os nomes próprios) (p. 17).

Entende-se, por esse trecho, a preocupação do tradutor em manter o que retrata a cultura uruguaia e a fronteiriça, buscando alternâncias do português e do espanhol e a importação direta do espanhol nos casos apresentados. Voltando à análise das comparações, fica agora mais claro outro procedimento de tradução

²³ SCHLEE, A. G.; FARACO, S. **Para sempre Uruguai**. Porto Alegre: IEL, 1997.

²⁴ Se a tradução fosse realizada por tradutor de diferente comunidade discursiva, possivelmente a obra perderia muito das marcas de ligação entre sul-rio-grandenses e uruguaiois, considerando-se apenas as escolhas lexicais de marcas regionalistas que demonstram esse elo entre português e espanhol.

empregado que é a opção pela manutenção de uma *habla* em espanhol dos personagens e dos veículos de comunicação. Em português essa *habla* uruguaia a ele se mistura, criando uma atmosfera de resgate da cultura de partida através da língua (ao pensar a língua enquanto guia simbólico da cultura, como propõe Sapir (1949:162)²⁵, o que pode soar estranho e/ou familiar, visto que o leitor brasileiro, notadamente o do sul do Brasil, possui a proximidade e, ao mesmo tempo, o distanciamento da cultura hispano-americana pelas fronteiras político-geográficas que são tanto passagens quanto barreiras. Conforme Tania Carvalhal (1995): “uma fronteira origina outra, como espaço de incorporação ou espaço global, fragmentado, caracterizando-se assim por sua estrutura dinâmica e geradora de realidades novas”²⁶.

Esse posicionamento adotado na tradução não é o único que contribui para a aproximação e o afastamento do leitor, no processo de identificar-se com a cultura de partida. E, quando se estabelece essa dupla e antagônica distância, quer-se dizer: aproximação no que tange ao reconhecimento de uma presença de cultura diversa na tradução (a de partida); afastamento pelo fato de o leitor se deparar com um Outro em meio ao texto que só se fará compreendido dependendo de sua familiaridade com o contexto do texto, com a cultura uruguaia, no caso, ou de sua predisposição de buscar textos de apoio, como dicionários e artigos (uma vez que o tradutor não se vale de notas de rodapé, nem de glossário). Há uma negociação, cujo ponto de partida, uma vez lançado, marcará uma tensão entre o que se vê como Outro ou é incorporado, visto que o processo de identificação é marcado pela própria tradução enquanto leitura:

Na negociação transcultural e *internacional* proposta, não se trata de inverter o eixo da discriminação política, instalando o termo excluído no centro. A diferença cultural intervém para transformar o cenário da articulação, reorientando o conhecimento através da perspectiva significativa do “outro”

²⁵ MIRANDA, W. M. Nações Literárias. In **Revista brasileira de literatura comparada**. Nº 2, 1994.

²⁶ CARVALHAL, Tânia Franco. Fronteiras em literatura. In CASTELO, Iara Regina *et al.* (Orgs.) **Práticas de integração nas fronteiras** – temas para o MERCOSUL. Porto Alegre: Ed. UFRGS; Instituto Goethe/IBCA, 1995.

que resiste à totalização. Isso porque o ato de identificação não é nunca puro ou holístico, como esclarece Bhabha, mas sempre constituído por um processo de substituição, deslocamento e projeção. (MIRANDA, 1994, p. 34)²⁷

O tradutor, para o enriquecimento do texto com marcas do Outro, também opta por resgatar do espanhol, em sua tradução, nomes que são nítidas referências culturais uruguaias como os referentes a comidas e lugares (lugares que ganham destaque no itálico mostrando-se estrangeiros ao leitor brasileiro). Dessa forma, a cultura uruguaia é representada pela língua de origem, carregada no trânsito pelas fronteiras da língua.

Além de todas as estratégias já descritas, há a do uso de expressões preferencialmente regionais sul-rio-grandenses na tradução. Essa opção do autor vai ao encontro da oralidade, visto que marca a identidade de uma cultura local. No caso da tradução em questão, a oralidade pende para o falar gaúcho, colocando em diálogo os dois lados da fronteira Brasil-Uruguai.

Nesse diálogo, a tradução exerce a função de passagem, de intercâmbio e de problematizadora da tensão do que é próprio e alheio, corroborando o que Oliveira (2006) aponta como definição de fronteira e dessa tensão: “esta fronteira deslizante, esta margem que não é um ‘além’ prescrevendo limites, também não é um ‘fora’ que está em oposição a um ‘dentro’, pois o limite é violentado, rasura-se, perde-se; o próprio e o outro jogam; a perda é o encontro.”²⁸

Resumindo, ao reanalisar as posturas tradutórias adotadas por Schlee, note-se o constante fluxo, na passagem do espanhol para o português, da cultura uruguaia pela língua, de lugares, falas, alimentos que permanecem em espanhol, e da cultura brasileira e gaúcha que contamina o ponto de partida uruguaio da língua espanhola. Essa contaminação se dá, “pois todos os grandes escritos contêm, em certa medida

²⁷ MIRANDA, W. M. Nações Literárias. In **Revista brasileira de literatura comparada**. Nº 2, 1994. Homi K.

²⁸ OLIVEIRA, Denise Vallerius. Realismo borgiano: traduzindo fronteiras. In CHIAPINI, Ligia; MARTINS, Maria Helena (Orgs.). **Cone Sul: fluxos, representações e percepções**. São Paulo: Hucitec, 2006.

(...), a sua tradução virtual entre as linhas” (BENJAMIN, p. 215).²⁹ Assim, segundo Benjamin, a tradução está de certa forma contida em seu texto de partida, o Outro dorme na potencialidade da dinâmica do por vir, que não o deixará isento de uma acréscimo dessa outridade.

Dos elementos referidos acerca da tradução até agora, todos estão relacionados à questão tradutória sob uma visão intertextual comparativa, porém há ainda um último fator, esse intertextual e extratextual ao mesmo tempo, que se faz necessário apresentar por originar um proposta de leitura sutilmente diferente da do autor e do movimento de tradução de sua obra para o leitor. No prólogo da obra em espanhol, Heber Raviolo apresenta Aldyr Schlee como tradutor de *El día en que el Papa fue a Melo* para o espanhol. Na edição da editora Mercado Aberto, em português, Schlee é apresentado como o autor que fez a versão de seu livro em espanhol.

Segundo o próprio autor e tradutor Aldyr Garcia Schlee, ao ser consultado através de correio eletrônico, essa informação publicada e traduzida na edição brasileira é um erro editorial, uma vez que escreveu em espanhol e posteriormente traduziu e publicou para o português. Essa situação editorial é interessante, pois demonstra um erro que leva ao apagamento de parte da imersão de Schlee na tarefa de compor uma obra e se inserir literariamente na linguagem e na cultura uruguaias. Como contraponto, a edição brasileira também proporciona o apagamento do tradutor em sua própria linguagem, mostrando ser Schlee o escritor em português e aquele que verte para o espanhol. Assim, esse escorregão editorial apresenta o escritor e o tradutor no contrafluxo de sua proposta em ambos os lados, sendo editorialmente borrada a figura de quem relê e recria a obra. No entanto, a marca de hibridização está presente e contamina a obra com seu projeto literário.

²⁹ BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. 2. ed. **Cadernos de Mestrado/Literatura**. Rio de Janeiro: UERJ, 1994.

2.2 *El día en que el Papa fue a Melo*

Indubitavelmente, a análise feita anteriormente foi sobre o movimento de tradução do espanhol para o português. Agora se explora brevemente um movimento tradutório diferente: o ato de traduzir-se em linguagem literária. Sendo o ato tradutório um processo de leitura, hermenêutica e transposição para uma linguagem diferente, ponto de vista trazido por Lefevere³⁰, o ato de levar um intento literário a sua materialização também pode ser visto como um processo tradutório.

A ideia central criativa e deliberadamente mencionada por Schlee dentro e fora de suas obras literárias é a de união dos lados da fronteira entre Brasil e Uruguai. A interpretação de seu próprio imaginário o leva à escolha de um método, a escritura em espanhol repleta de seu “uruguayismo”³¹ até transpor sua forma de criar para essa língua tão outra e tão sua.

O resultado dessa tradução do escritor uruguaio Schlee se mostra através dos comentários no prólogo de Heber Raviolo:

Este escritor, tan confesadamente apasionado por lo uruguayo, frecuentó el tema fronterizo, pues, en los tres libros que tenía publicados hasta hoy. “Una tierra sola”, “Línea divisoria”: los propios títulos anuncian la importancia de la región común a los dos países en la narrativa de A.G.S. Pero en su cuarto libro, que hoy publicamos, su “uruguaysmo” experimenta algunas particulares vueltas de tuerca. En primer lugar, ha sido traducido, aunque con algunas “desprolijidades” (de las que es consciente, y de ahí la revisión), en lo esencial por el propio autor. En segundo lugar, se publica antes la versión española que la portuguesa. Finalmente, sus historias se ubican íntegramente en territorio uruguayo, concretamente en la ciudad de Melo. (p. 6-7)³²

³⁰ LEFEVERE, A. **Translating literature**. Practice and theory in a comparative literature context. Nova York: MLAA, 1992.

³¹ Expressão de Heber Raviolo.

³² Este escritor, tão confessadamente apaixonado por o que é uruguaio, frequentou o tema fronteiro nos três livros publicados até hoje. Em *Uma terra só* e *Linha divisória*, os próprios

Es imposible entrar a hacer un análisis de la riqueza estilística de estos cuentos. Aldyr inventa un idioma de extraordinaria vitalidad y se sirve para ello de numerosos recursos: repeticiones, antíteses, mezcla de los planos narrativos, bruscos cambios de nivel, pasajes sin transición alguna de lo “trascendente” a lo “vulgar”. (p. 9, grifo nosso)³³

No es un recurso menor, por cierto, ni ajeno al estilo general de la obra, el original método de titulación, en complicidad con el lector. Hay en casi todo el libro un aire de relato oral de la mejor especie de “cambio de ideas” o “pedido de opinión” respecto al nombre que llevará la historia. (p. 9)³⁴

A. G. S. nos pone ante un mundo narrativo que, por su predilección por los pobres de este mundo, por “los desengañados de toda suerte”, pero también por su altísima calidad literaria, nos hace pensar en Rulfo, en Morosoli. No es poca cosa para un narrador que hasta hoy desconocíamos y que, por sentirse uruguayo, tanto como brasileño, nos permite, con su cálida cordialidad, presentarlo hoy a los lectores de Banda Oriental.³⁵

Raviolo destaca a paixão do escritor pela cultura uruguaia, mostrando que seu mergulho na linguagem e na literatura uruguaia se revela em dois pontos que também permeiam o que Schlee se propõe ao longo de sua obra gauchesca. Destaca

títulos anunciam a importância da região comum aos dois países na narrativa de A.G. S. Em seu quarto livro que hoje publicamos, no entanto, seu “uruguaiismo” experimenta algumas particulares voltas do parafuso. Em primeiro lugar, foi traduzido ainda que com algumas “desprolixidades” (das quais é consciente, e daí a revisão), em essencial, pelo próprio autor. Em segundo lugar, publica-se antes a versão em espanhol do que a em português. Finalmente, suas histórias situam-se integralmente em território uruguaio, concretamente na cidade de Melo. (Todas as citações são livremente traduzidas pela autora da dissertação).

³³ É impossível fazer uma análise profunda da riqueza estilística desses contos. Aldyr inventa um idioma de extraordinária vitalidade e serve-se para isso de numerosos recursos: repetições, antíteses, mescla dos planos narrativos, bruscas mudanças de nível, passagens sem transição alguma do “trascendente” ao “vulgar”.

³⁴ Não é um recurso menor, por certo, nem alheio ao estilo geral da obra, o original método de titulação em complicidade com o leitor. Há, em quase todo o livro, um ar de relato oral da melhor espécie que aparece reforçado, ao começo de cada conto, com essa espécie de “troca de ideias” ou “pedido de opinião” a respeito do nome que receberá a história.

³⁵ A. G. S. põe-nos ante um mundo narrativo que, por sua predileção pelos pobres deste mundo, pelos “desengañados de toda sorte”, mas também por sua altíssima qualidade literária, faz-nos pensar em Rulfo, em Morosoli. Não é pouca coisa para um narrador que até hoje desconhecíamos e que, por sentir-se uruguaio, tanto quanto brasileiro, nos permite, com sua cálida cordialidade, apresentá-lo hoje aos leitores de Banda Oriental.

a sua aventura pela tradução, ao situar seus contos no espaço de Melo, ou seja, tudo acontece na cidade uruguaia.

Comparando essa questão de ambientação das personagens nas diversas produções do autor, elas, geralmente, estão localizadas no espaço de fronteira, fazendo com que se desloquem ativamente entre Brasil e Uruguai ou todas de um mesmo lado compartilhem uma cultura possível nesse espaço de limite de passagens. Essa passagem da obra física em publicação e da localização das personagens no espaço uruguaio dos contos afasta-se geograficamente da fronteira, mas torna-se vizinha dos brasileiros. Nos contos, toda a quermesse organizada para o recebimento do Papa centra-se muito na expectativa de recebimento de grandes massas em excursão vindas do Brasil. Além dessa espera de visitantes brasileiros e de cidades vizinhas a Melo, os contos revelam ligações de parentesco entre personagens uruguaios e brasileiros, o que torna marcante o encontro de limites político-geográficos, uma vez que há neles a aproximação dos dois países por personagens de ambas as nacionalidades. Na criação das obras em português e espanhol, o escritor transita e se apresenta irmão da outra cultura, não importando em que ordem se apresente o seu papel de criador ora do texto de partida, ora do texto de chegada.

Assim, por mais que os contos de *El día en que el Papa fue a Melo* se afastem da fronteira, ela se torna móvel e presente, ainda que com menos intensidade em relação às demais obras de Schlee do lado de cá, pelo trânsito nesse território de personagens brasileiras (estejam elas presentes ou na memória das personagens uruguaias) e também por uma fala que, na tradução, se mostra compartilhada com os uruguaios.

Nesse contexto, a tradução vista como processo de leitura (em que o leitor se situa em um aqui e agora e ativa desse lugar e tempo seus conhecimentos prévios de forma comparativa), de hermenêutica (visão literária de comunhão das fronteiras, união de dois lados virtualmente separados, culturalmente ligados) e de transposição em linguagem diversa do que aquilo que é lido (criação literária de um imaginário figurativo construído) ganha significado especial. O autor e o tradutor convivem e

se fundem em tarefas diferentes que convergem mesmo em diferentes espaços de criação literária. O autor escreve em espanhol e se liga culturalmente a Melo, revelando o que tem de brasileiro pela forma como é lida por seu editor em sua “desprolixidade” e pela nota de rodapé para explicar o que seria uma figa, enquanto o tradutor escrevendo em português traz a cultura de Melo para a cultura do outro lado da fronteira.

Constatados os dois aspectos comentados por Raviolo, de tradução e de ambientação das personagens, o comentarista, editor e revisor de Schlee passa ao elogio da linguagem, por sua vitalidade e riqueza estilística. Deve-se ressaltar o verbo usado para falar da linguagem de Schlee: “inventa”.

Raviolo afirma que o autor inventa um idioma, ou seja, o idioma usado na obra possui um caráter novo para o leitor uruguaio. Esse novo, conhecendo-se o autor (enquanto leitor e criador de arte) e sua produção literária, revela-se pelo hibridismo da formação discursiva do escritor, que se traduz por complementaridade entre a cultura uruguaia e a brasileira, ideia essa de complementação trazida por Humboldt de que o conhecimento das diversas línguas implica a soma de formas diversas de pensar. O autor, traduzindo seu lado uruguaio em literatura para uruguaio ler, não deixa de lhe apresentar a soma que traz de seu olhar também brasileiro e sul-rio-grandense. O resultado acarreta um espanhol inventado, transcriado de um ponto de vista particular e constitui a essência da literatura de Aldyr Schlee.

Além do caráter inventivo, cabe ressaltar o efeito estilístico da repetição que foi mencionado por Raviolo. Esse comentário se destaca se comparado com a análise feita da tradução de Schlee para o português de sua obra. Na tradução para o português, as repetições foram evitadas, pois, se permanecessem, poderiam dar aquela sensação de oralidade mencionada por Raviolo, ao tanto marcar ênfase no que é repetido quanto redundar e tornar-se excessivo.

Como tradutor para o português, Schlee parece vê-las como excesso, pois as elimina e acaba sim enriquecendo sua linguagem com o efeito de ênfase e/ou de oralidade pela diferença dos termos. O autor Schlee, em espanhol, no uso de

repetições, consegue atrair a atenção de seu leitor-comentarista-editor-revisor. As diferentes posturas de autor e de tradutor provocam efeitos diferentes, mas com leituras literariamente produtivas nas duas culturas.

Essa dupla postura de autor e de tradutor, de linguagem hibridizada, amarra o duplo caráter da fronteira que é de confluência de vertentes na produção de um ponto de vista diverso. Schlee consegue inserir em seu lado uruguaio o seu outro sul-rio-grandense e brasileiro e, na tradução ao português, realizar o movimento de contrafluxo resultante desses lados em diálogo.

Raviolo só faz um comentário com conotação de estranhamento com relação à escritura de Schlee que é defini-la como repleta de suas “desprolixidades”. Esse estranhamento de Raviolo, aqui abordado numa tentativa de se encontrar mais uma possibilidade de leitura quanto a sua opinião acerca dos contos, pode representar justamente o acréscimo de estranho que Schlee adiciona ao que lhe é familiar em espanhol. Por exemplo, a nota de rodapé para explicar o uso da palavra *higa* (*amuleto con el gesto clásico de burla*, p. 31) causa estranhamento ao leitor uruguaio, que se depara com nota explicativa daquilo que lhe deveria ser familiar dentro do todo da língua espanhola. Notável que essa nota se apaga na tradução para o português, ocasionando também o apagamento do tradutor e desse traço de estranhamento do espanhol, mas reflete a visão de Schlee, ao inserir algo de estranho na língua, promovendo uma intratradução no espanhol e uma intertradução e readaptação a um contexto de não estranhamento no português.

Mesmo com essa nota sobre a escritura de Schlee, Raviolo o retrata à semelhança de Rulfo e Morosoli, comparando-os e aproximando-os por sua qualidade literária e pela forma como retratam os desafortunados. Irmanados os escritores, o alheio é acolhido e o diverso agregado como uno literário. As identidades e os intentos estéticos se fundem e, mais uma vez, Schlee se traduz em “brasiguaiio”.

2.3 Traduções em confronto: espelhos traduzidos

Analisadas as duas traduções, a criação em espanhol da obra e a sua transposição criativa para o português, faz-se agora uma leitura sobre os processos da tradução. Diminui-se o foco do texto para o processo de tradução, o que comunica e o que descomunica, a fim de verificar seus desdobramentos e aumentar a compreensão da ligação entre criação e tradução, para no último capítulo verificar o que representa o produto final desses processos. O ato de traduzir será tripartido a seguir pelo percurso de sua desconstrução em leitura, hermenêutica e transcrição.

2.3.1 Leitura

Por toda parte, a meta do gênio é a satisfação do ímpeto interior que o consome; e o artista que conforma a imagem [*Bildner*], por exemplo, não quer representar propriamente a imagem [*Bild*] de um deus, mas expressar e impregnar nessa figura a força formadora que está em si mesmo, sua imaginação [*Einbildungskraft*]. (p. 227-229)³⁶

Retomando o que expressa Humboldt na citação, o autor constrói uma imagem, que está impregnada de sua imaginação. Nessa construção, os elementos propostos são o autor da imagem (*bildner*), o processo de representação (*bild*) e a sua imaginação representada (*Einbildungskraft*). Seguindo esses, chega-se ao *bildung*, que, ainda segundo Humboldt, é a formação do sujeito ao colocar esses elementos em processo.

Esse processo proposto por Humboldt enfatiza a representação de uma imagem por um sujeito que será também definido pelo resultado e processo dessa

³⁶ HUMBOLDT, Wilhelm von. Teoria da formação do ser humano (fragmento). In **Linguagem, Literatura e Bildung**. Trad. Paulo Astor Soethe. Florianópolis: UFSC, 2006.

criação. Se pensarmos na língua, esse processo confunde-se com a cognição, na qual a língua é formadora de uma visão própria, que varia nas diferentes línguas, entendimento defendido por Sapir-Whorf.

Assim, o processo de cognição mistura-se a esse ver o mundo, que seria o ato da leitura, que, por sua vez, se relaciona ao processo de tradução:

se a produção de conhecimentos novos se dá por meio de operações de tradução, isso só pode significar que conhecer é **traduzir**. E é neste sentido que pensamos aplicar-se à tradução na pesquisa científica o que Morin (1987, p. 51) chama de “tradução construtiva” ou “construção tradutora” no processo de conhecimento.³⁷

Logo, a tradução e a leitura do artista constituirão o conhecer e renovar-se que Humboldt caracteriza como *bildung* em que a criação possibilita a ampliação das formas de imaginar, de conhecer, contribuindo para revitalizar-se e a formação do artista como sujeito. É, assim, que se pode compreender o processo do autor Schlee, que se faz leitor de sua própria obra e acaba por se autotraduzir.

Tendo essa vivência de fronteiras nítida em seu percurso literário por obras que sempre expunham personagens ao jogo dos limites geográficos, temporais, culturais, o autor faz a passagem do seu imaginário para o lado que o fascina, o lado uruguaio. Para a realização em literatura desse outro lado que lhe é tão presente, precisa se ler, interpretar, representar como uruguaio. O autor desafia-se a uma autotradução, impregnado de seu hibridismo cultural, para fazer parte de um lugar que lhe é outro e lhe é próprio: “um traductor es (...) um sujeto *singular*, um lector que se enfrenta constantemente a ese orden simbólico, a ese campo de la palabra que es necesario circunscribir desde otros parámetros más afines a su movilidad y mutabilidad significativa”.³⁸

Seja a intenção do autor de produzir uma obra uruguaia, seja a de se fazer passagem intercultural, atinge ambos por meio de sua autotradução, comprovando a

³⁷ BARBOSA, E. M. Conhecimento e significado como tradução. **Cadernos de Tradução**. Porto Alegre: UFRGS/Instituto de Letras, p. 7-18.

³⁸ MONROY, Amália Rodríguez. De la traducción como heterología: el otro del discurso y el dilema de la fidelidad. In **El saber del traductor**. Espanha: Montesinos, 1999, p. 139.

leitura de Raviolo analisada no item anterior. Não deixa, no entanto, de levar o acréscimo de sua brasilidade, ao surpreender seu editor com sua “desprolixidade” e inserir uma “figa” intraduzida em nota de rodapé.

Na autotradução da sua obra uruguaia para o português, refaz a tarefa de ler-se e interpretar-se, pois “ponerse em el lugar del otro y del Outro, com todas las dificultades y rodeos que implica su reconocimiento, se nos muestra así como la tarea central de um lector y traductor atento”.³⁹

Nesse misto de compreender-se outro e simbolizar o seu imaginário de união das culturas-irmãs e transcriar, note-se que o fazer-se outro uruguaio, construído na obra de partida, ao ser traduzido para o português, mantém-se pelos registros do espanhol, pela temática que se desenrola dentro da cultura e do solo do país vizinho ao Brasil, em que as personagens representam sua surpresa e expectativa com relação ao novo e ao inusitado (que no caso dos contos estudados, se encontram na ida do Papa a Melo).

Procede dizer que em toda essa tarefa dinâmica de criação e recriação, o autotradutor transita nos limites de sua porção estrangeira (tanto brasileira quanto uruguaia), que lhe é ao mesmo tempo familiar e atinge a realização de imaginário de fusão com o outro. O acréscimo complementar de uma língua e, por consequência, de leitura e tradução não se apaga, renovando tanto do lado de lá quanto de cá a imaginação dos seus leitores (Aldyr por ele mesmo, os editores culturais como leitores da obra, esta que disserta etc.).

Essa adição seria então a terceira margem da tradução, na qual, entre uma margem e outra, a tradução se expande a um acréscimo de ilimitado representar pela tensão entre as proximidades e distâncias de um fora-dentro.

³⁹ idbem, p. 215.

2.3.2 Hermenêutica

“A tarefa da tradução é sempre um procedimento hermenêutico. Há que interpretar para compreender, pois traduzir significa entender o texto original em todas as suas modulações significativas.”⁴⁰ Conforme Carvalho (p. 226), para traduzir é necessário interpretar criticamente, buscar entendimento que oriente as escolhas tradutórias.

Essa hermenêutica pode ser vista tanto na autotradução em *O dia em que o Papa foi a Melo* quanto na leitura do uruguaio crítico e revisor da obra Raviolo apontada anteriormente. Na leitura desse, a obra se propõe a defender a tese da epígrafe da obra, e a obra se insere e se assemelha a de outros escritores uruguaios consagrados. Na obra em português, percebem-se alterações de estilo que interpretam a obra de partida como merecedora de algumas novas propostas que refazem as escolhas de estilo, bem como a percepção de que se deve manter algo de outriedade na transcrição resgatando vozes e nomes da língua espanhola, aproximando-a da sua potencialidade sul-rio-grandense e brasileira e resgatando oralidades, regionalismos reveladores da face *doble chapa* de uma criação literária em trânsito de fronteiras.

2.3.3 Transcrição

A passagem de um texto de uma língua transformando-o criativamente em outro texto de língua diferente vem a ser esse processo de transcrição. Essa transposição, eivada pela imaginação, leitura e hermenêutica (como visto

⁴⁰ CARVALHAL, T. F. Tradução e recepção na prática comparatista. In _____. **O próprio e o alheio**. São Leopoldo: UNISINOS, 2003, p. 226.

anteriormente), dá-se através de uma negociação, de um comércio, conforme afirma Steiner, entre culturas.

Se retomado o conceito de obra de arte de Benjamin, em *A obra de arte na era da sua reprodutividade*,⁴¹ em que a ela confere uma aura, a qual se perde com sua reprodução em massa e vulgarização, podemos considerar a negociação da transcrição como um processo ilícito, como “traição” a essa aura do texto de partida, conforme especula Haroldo de Campos (1991, p. 25):⁴²

O tradutor é um leitorautor, no extremo um “traidor” ou um “usurpador”. Com os meios de reprodução de massa, a competência do artista (no exemplo, a “literária”, mas o raciocínio pode ser desde logo transferido para o cinema, onde esses “deslocamentos” se dão de modo vertiginoso), tradicionalmente fruto de uma “formação especializada”, é substituída pela “instrução politécnica” e assim “cai no domínio público”.

O tradutor usurpa para si o processo de construção literária para transformar a obra de arte em obra de arte outra, não a mesma, portanto, é impossível manter aquela aura da obra de partida. Com esse perfil de caráter “usurpador” e de copista “falsário”, o tradutor como negociador ganha a *persona* de contrabandista que⁴³ “implica expor-se a ser atingido pelos guardas da fronteira, muitas vezes de ambos os lados”, conforme elucida Barbosa (1998, p. 16) ao retomar o “contrabandista” de Morin.

Se o tradutor é o transcriador, ao criar ele também faz arte. No contrabando, ele atravessa as fronteiras culturais, valendo-se de sua experiência de leitor, intérprete e escritor (todos tradutores) e produz um texto (no caso, literário) com seus saberes que será consumido tomado pela ilusão de que se pode obter acesso direto ao texto que lhe originou. Se a tradução oferece uma série de percalços ao

⁴¹ BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In **Obras escolhidas** – magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁴² CAMPOS, Haroldo de. Tradução e reconfiguração do imaginário: tradutor como transfigurador. Haroldo de Campos. In COULTHARD, Malcolm (Org.). **Tradução: teoria e prática**. Florianópolis: Editora da UFRSC, 1991, p. 17-31.

⁴³ BARBOSA, E. M. Conhecimento e significado como tradução. **Cadernos de Tradução**. Porto Alegre: UFRGS/Instituto de Letras, 11, 1998, pp. 7-18.

leitor, como, por exemplo, muitos estrangeirismos ou pouca sensibilidade estilística poética, a sensação de ter comprado a mercadoria com defeito se fará lida. Se for, ainda, camuflado o processo por que passou o texto primeiro, poderá este ser arruinado pela reedificação deficiente. É dessa forma que o comércio pode despertar suspeitas e se mostrar clandestino, fazendo acirrare-se as fronteiras.

Susan Bassnett⁴⁴ aponta uma situação que vai ao encontro dessa face contrabandista dolosa:

Além disso no século dezessete, as mudanças na produção em massa de livros e a emergência de um novo público leitor significou que a produção de textos literários rapidamente se transformou em um grande negócio. Um processo similar estava ocorrendo nos teatros, e é significativo que um grande número de peças representadas em palcos londrinos a partir do final do século dezessete fossem traduções. Para atender às demandas do mercado, essas traduções eram feitas com pressa e por pessoas com mínima competência. A disparidade entre o tipo de trabalho de tradução que envolvia textos clássicos e a tradução de mercado produzida em massa, a partir de textos vendáveis, era incansavelmente comentada por críticos contemporâneos, embora mais uma vez a terminologia usada na descrição de tais atividades continuasse a mesma.

O que se pode esperar desse tipo de tradução em massa tal qual Bassnett nos apresenta é algo que se afasta do transcriativo, visto que a criatividade viria do processo de leitura e hermenêutica, atividades que demandam tempo. Assim o contrabando da tradução passa de culposos, ou seja, sem a intenção de ocultar, em sua passagem de fronteiras, que não se trata do texto-título, mas sim de uma recriação, para doloso, com a intenção de ocultar o atropelamento do processo tradutório em prol de revesti-lo daquela obra de partida para fazê-lo mais vendável.

Ressignificando a leitura de Benjamin transcrita por Haroldo, que retoma a questão da reprodutibilidade, reitera-se que a traição e clandestinidade dolosa da

⁴⁴ BASSNETT, S. From comparative literature to translation studies. In **Comparative literature: a critical introduction**. Oxford: Blacknell, 1993. “Da literatura comparada aos estudos de tradução”. Trad. Amanda Ramos Francisco. Revisado por Patrícia L. Flores da Cunha.

tradução como obra de arte estão em não se revelar como produto de transcrição, em esconder o poder artístico da tradução, de renovar de imaginários.

Silviano Santiago (2000, p. 21)⁴⁵ afirma que, “durante o processo de tradução, o imaginário do escritor está sempre no palco, como neste belo exemplo pedido de empréstimo a Julio Cortázar”, e é essa imaginação em representação que será abordada no próximo capítulo.

⁴⁵ SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In **Uma leitura nos trópicos**. Ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

3 REPRESENTAÇÃO

Percorridos os vestígios literários, nos capítulos anteriores, de quem é o autor, de como converte sua pulsão literária em fazer palavra, de como as obras se desconstruem em tradução, neste capítulo, valho-me da busca daquilo que poderia elucidar a aporia da possibilidade do impossível da tradução. Inevitável é o anseio pela síntese, como quem busca uma verdade sabendo que “A verdade é efetivamente uma instituição intersubjetiva – como é a própria linguagem que a estabelece.”⁴⁶

E, como quem busca essa luz no diálogo das subjetividades de quem faz linguagem escrita e de quem o interpreta, traço a seguir um caminho que parece apaziguar essa angústia. “(...) ansiamos pela presença – do significado, do referente (a coisa à qual a linguagem se refere). Mas, na medida em que não pode, nunca, nos fornecer essa desejada presença, a linguagem é caracterizada pela indeterminação e pela instabilidade.”⁴⁷ Assim, a ânsia se transforma em linguagem e a linguagem não resolve a inquietude, mas desafia a procurar, nessas indeterminações, nesses espaços de abertura da linguagem, as possibilidades de prazer do exercício da imaginação por essas sendas, nesse mesmo prazer de que nos fala Barthes.

Tomando por empréstimo inalienável as ideias de Stuart Hall e Deleuze em transposição a esse tema, desenvolvo uma trajetória para retornar ao conceito de representação. Segundo Hall (1997, p. 1)⁴⁸,

in language, we use signs and symbols – whether they are sounds, written words, electronically produced images, musical notes, even objects – to stand for or represent to

⁴⁶ RUEDELL, Aloísio. **Da representação ao sentido**: através de Schleiermacher à hermenêutica atual. Porto Alegre: EIPUCRS, 2000, p. 109.

⁴⁷ SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). A produção social da identidade e da diferença. In **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. SILVA, Tomaz Tadeu da.; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 80.

⁴⁸ HALL, Stuart (Ed.). Introdução. **Representation. Cultural representations and signifying practices**. London/Thousand Oak/New Delhi: Sage Publications/The Open University, 1997.

other people our concepts, ideas and feelings. Language is one of the ‘media’ through which thoughts, ideas and feelings are represented in a culture⁴⁹.

Portanto representar é por em cena ideias e sentimentos próprios ao outro por meio de símbolos e signos, dando-lhes significado e, conseqüentemente, uma identidade. Unindo essa definição ao sentido da palavra representação como *simulacro*, do modo como Deleuze a usa para definir a meta da reprodução das metacópias do factício, tem-se a fusão que orienta a análise que se fará da tradução de Schlee em português: a representação é o simulacro que estabelece significados e identidades por meio da linguagem.

Antes, porém, de partir para a análise sob esse norte, ensaio um breve percurso sobre as ressignificações do conceito de representação.

3.1 Representação revisitada

O conceito de representação não se mostra uma reta linear na constante do tempo. Foi adquirindo novas acepções e se redefinindo, conforme se reconstruíram as definições de leitura, literatura, identidade, arte, verdade, entre outras. Retomam-se suas definições por um abreviado percurso dessas transformações disposto a seguir.

Para o ensaio desses primeiros passos de revisita da representação, conto com a ajuda de Lígia Militz da Costa, em seu livro *Representação e teoria da literatura*⁵⁰, para fazer um roteiro que vem ao encontro do que quero apresentar acerca das facetas da representação.

⁴⁹ “Na linguagem, usamos sinais e símbolos – sons, palavras escritas, imagens produzidas eletronicamente, notas musicais ou até mesmo objetos – para apresentar ou representar para outras pessoas nossos conceitos, ideias e sentimentos. A linguagem é uma das *media* pela qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados em uma cultura.” (Tradução livre minha).

⁵⁰ COSTA, Lígia Militz da. **Representação e teoria da literatura** – dos gregos aos pós-modernos. 2 ed. Cruz Alta: UNICRUZ, 2001.

Assim, como todo retorno do pensar a arte encontra Aristóteles e sua *Arte Poética*,⁵¹ a representação nele encontra amparo quando é definida como espelho das ações do homem pelo conceito de mimese, sendo a tragédia a forma mais elevada da arte de representação, capaz de proporcionar a experiência da catarse em seu espectador. O fio que conduz e amarra bem a composição dessa expressão artística é o da verossimilhança que, em uma relação externa com as coisas naturais, envolve a construção da arte dentro do possível, e devendo manter-se coesa na sua interioridade.

Para Platão, a arte deve estar a serviço da alma na busca pela verdade, mantendo-se longe do que puder representar as paixões humanas e, portanto, seus vícios. A criação poética é deslegitimada por ser considerada uma sombra da sombra do homem.⁵²

Em retorno pendular ao pensamento de Aristóteles, Kant vê a estética como puramente subjetiva na representação de um objeto, ou seja, sua qualidade se define na relação com o sujeito e não com o objeto representado. Em contraponto, afinando-se mais com o pensamento de Platão, para Hegel, a arte cumpre uma função terapêutica moralizante a fim de satisfazer a alma, símbolo da totalidade da vida.

Em comum, esses pensadores definem a arte como representação de um estado da natureza, de uma verdade que se pode apreender e imitar. Porém, com a redefinição dos conceitos de verdade e do papel e da própria essência da arte, conforme Lígia Militz da Costa, “a representação na modernidade é representação da representação” (p. 54).

Dessa forma, chega-se ao conceito apresentado anteriormente de significação pelo simulacro. “O factício é sempre uma cópia da cópia, que deve ser *levada até ao ponto em que muda de natureza e se reverte em simulacro* (momento da *PopArt*)”.⁵³

⁵¹ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: DIFEL, 1959.

⁵² PLATÃO. *A república*. São Paulo: Atena Editora, 1943.

⁵³ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Eis o simulacro de Deleuze, que retoma a PopArt⁵⁴ como exemplo da cópia que, ao se mostrar cópia, passa a se apresentar como simulacro.

Aproveitando o retorno ao conceito de representação usado para análise dos contos, retomo – de fato, é uma metarretomada, visto que o autor também retoma essa definição – a representação por Chartier (1996, p. 57-58)⁵⁵:

en las antiguas definiciones (por ejemplo la del *Dictionnaire universel* de Furetiere em su edición de 1727), las acepciones de la palabra “representación” muestran do familias de sentidos aparentemente contradictorios: por un lado, la representación muestra una ausencia, lo que supone una neta distinción entre lo que representa y lo que es representado; por el outro, la representación es la exhibición de una presencia, la presentación pública de una cosa o una persona.

Trazendo essas duas redefinições para o contexto da produção literária, a representação é a materialidade, no texto, de uma ausência e, ao mesmo tempo, a presença, na dinâmica de um contexto, de atores que dão legitimidade ao texto (sendo o texto também uma das personagens que ganha vida quando em diálogo com outros textos). Orientada pelo jogo dessas ausências e presenças, elenco a seguir alguns temas que se fizeram destaque para a leitura de *O dia em que o Papa foi a Melo* como representação. Vale ressaltar que, em presença desse jogo, ler a criação-tradução como representação envolve fatores intratextuais e fatores extratextuais, tomando a nomenclatura de W. Iser, o que se fará notar no transcorrer das considerações que estão por vir.

3.2 Representação em *O dia em que o Papa foi a Melo*

⁵⁴ Dificilmente, pode-se falar de PopArt e não recordar Andy Warhol e sua obra “Marilyn Monroe”, em que as repetições e as mudanças de cores mostram o processo dessas várias cópias de que fala Deleuze e instauram o simulacro de uma Marilyn na cinética das cores como retrato do consumo cinematográfico.

⁵⁵ CHARTIER, Roger. **El mundo como representación** – estudios sobre historia cultural. Barcelona: Editorial Gedisa, 1996.

3.2.1 De tradutores visíveis e invisíveis

O primeiro tradutor com que se depara na obra é o realizador da capa⁵⁶. Essa arte de Leonardo M. B. Gomes tem a mesma fonte de criação usada na capa da edição em espanhol, o desenho, em têmpera e nanquim, de Pablo Benavidez. O recorte, porém, do desenho transformado em arte é diferente do primeiro, ocultando duas casas e uma carroça ao longo da estrada de chão. Esse processo de leitura e transformação é a primeira tradução que se percebe e que mantém o tradutor “invisível”⁵⁷ sob a não referência à outra capa com que dialoga.

Sob a capa⁵⁸ de invisibilidade, também estão o editor, como tradutor cultural, e o tradutor Schlee. A “Apresentação” do livro não possui assinatura, e a não assinatura implica o texto ser de encargo do editor. Esse editor que não ganha nome também não dá nome ao tradutor dos comentários do editor da edição em espanhol, Raviolo, revelando camadas de invisibilidade que se estendem sobre Aldyr Schlee.

No texto de apresentação, a obra é apresentada como originalmente em português, cuja versão para o espanhol foi publicada primeiramente no Uruguai. O editor, com essa leitura, traduz o contexto de criação de forma equivocada. Lança para o imaginário do leitor o fato de estar diante de uma criação de partida para a leitura, enquanto essa é uma leitura que já teve sua partida do texto em espanhol. Esse equívoco pode ter sido causado pelo fato de o editor ter conhecimento de que Schlee já realizara versões do português para o espanhol, e por uma tentativa de legitimar a obra do escritor como brasileira, assim como inseri-lo dentro do quadro de escritores de relevância no nosso território do lado de cá.

⁵⁶ As capas das duas edições, uruguaia e brasileira, são apresentadas nos Anexos, ao final da dissertação.

⁵⁷ Conceito de visibilidade cunhado por Venutti, no qual para tornar-se visível o tradutor precisa se mostrar por meio de algum recurso extratexto, como notas de rodapé por exemplo. Venuti, Lawrence. 1995. *The translator's invisibility. A history of translation.* Londres y Nueva York: Routledge.

⁵⁸ O trocadilho que se pode criar com a palavra capa, relacionado à peça do vestuário e ao revestimento do livro, serve para ilustrar o novo formato de edição que confere nova roupagem em tamanho, fonte do texto e trabalho de arte, que seguem os moldes da editora brasileira Mercado Aberto, que não deixa de ser também um tradução de linguagem editorial.

Apagados quaisquer índices de se estar diante de um escritor-tradutor, não se desfaz, no entanto, o projeto literário do criador (que não deixa também de ser um tradutor do seu imaginário) de eliminar as fronteiras entre Brasil-Uruguai. O texto mantém palavras em espanhol relacionadas à cultura local, recria um cenário da memória uruguaia da visita do Papa a Melo e ganha passagem aos leitores brasileiros pela sua tradução-recriação. A leitura que pode ser feita esconde o processo, mas conserva o imaginário⁵⁹ traçado já em obras anteriores de evocar o portuñol fronteiriço (marca de hibridização do falar sul-rio-grandense, que não aparece na obra na forma dessa fusão, mas da alternância entre uma língua e outra, no caso de determinadas palavras, e da manutenção daquelas que identificam traços da cultura local), afinidades e vivências entre brasileiros e uruguaios. Assim, o diálogo estabelecido na alternância de usos em português e em espanhol se perpetua e evoca esses dois lados da fronteira, cujas identidades se comunicam e se confundem pela criação-tradução, sem interferir o fato de reconhecer em Schlee o criador e/ou o transcriador, o fruto do trabalho de ambos é ainda a criação⁶⁰.

Se o tradutor propriamente dito (como o da tradução “propriamente dita” de Jakobson) fica na penumbra, o criador, ao contrário, deixa no texto suas marcas. Ressignificando a abordagem da visibilidade, conforme Bakhtin (1997, p. 336),

Encontramos o autor (percebemo-lo, entendemo-lo, sentimo-lo) em qualquer obra de arte. Na obra pictórica, por exemplo, sentimos sempre o autor (o pintor), mas jamais o vemos do mesmo modo que vemos as imagens que ele representa. Por toda parte, nós o percebemos como princípio ativo da representação (sujeito representador) e não como imagem representada (visível). O mesmo sucede com o autorretrato: o que vemos não é o autor representando-se, mas unicamente a representação do pintor.⁶¹

⁵⁹ Não apenas conserva como expande esse imaginário. A obra de Schlee inspira e traduz-se, além do texto escrito, dando origem a uma narrativa fílmica, *El baño del Papa (O banheiro do Papa)*, que não recria a trajetória dos contos e personagens, mas transcria a “aura” de expectativa da vinda do Papa a Melo.

⁶⁰ Criação híbrida que dialoga com o portuñol de Wilson Bueno em **Mar Paraguayo**.

⁶¹ BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Dessa forma, a percepção da presença do autor, portanto, a sua visibilidade, se dá através da epígrafe e das notas de rodapé. Na epígrafe “Nada tenemos que esperar sino de nosotros mismos”, cujo autor é José Gervásio Artigas⁶², o autor dá voz a esse *hablante* e denuncia que há algo fora de lugar na espera pelo Papa. A epígrafe é, como diz o editor uruguaio Raviolo, uma espécie de tese, que será colocada à prova ao longo dos contos que se unem em torno das personagens e da expectativa que causa o anúncio da visita do Papa a Melo, despertando a lembrança de esquecimentos, esperanças e dúvidas.

Com relação às notas de rodapé, fica clara a presença do autor pela negociação que nelas estabelece com o leitor, a fim de tentar encontrar o título mais adequado a cada conto, dando-lhe opções, instigando-o a pensar na adequação das propostas e convidando-o a participar da construção do texto. Segundo Jozef (2006),⁶³ uma das características do romance moderno é o “de incluir sua própria crítica, desnudando seus procedimentos”. E é removendo essa falsa invisibilidade (falsa, pois, obviamente, para se ter um texto, precisa-se do autor, do seu imaginário e do seu desejo de traduzi-lo) que o autor revela não apenas seu processo de criação, como também o espaço do leitor dentro do texto para a construção dos títulos e dos contos.

3.2.2 De ausências e presenças: o Papa é *pop*⁶⁴

⁶² “Pai da independência uruguaia” (19/06/1764 – 23/09/1850). Essa figura histórica pode ser uma chave de leitura, pois, como símbolo da liberdade política e religiosa, ela se é esquecida, assim como sua voz, a da epígrafe, sob as condições de pobreza de Melo, que fazem com que seus moradores tentem acreditar, mesmo com desconfiança ou surpresa, na possível mudança que representa o inusitado da visita do Papa.

⁶³ JOZEF, Bella. **A máscara e o enigma**: a modernidade da representação à transgressão. Rio de Janeiro: F. Alves, 2006.

⁶⁴ A música homônima da banda Engenheiros do Hawaii, composta por Humberto Gessinger, transforma o Papa, tal qual o texto literário (respeitadas as devidas diferenças contextuais, dentre elas de a música atuar como crítica à mídia e à banalização de personalidades públicas, enquanto isso não se percebe nos contos), na figura que representa as expectativas e a ânsia da sociedade retratada, de uma sociedade com seus problemas cujo interesse no Papa foge de ser religioso. Eis a letra: “Todo mundo tá revendo/ O que nunca foi visto
Todo mundo tá comprando/ Os mais vendidos./É qualquer nota,/Qualquer notícia/Páginas em

Com o amparo da leitura de Barthes (1978), em *O prazer do texto*⁶⁵, o Papa representa a figura, no texto, que remete ao corpo em seu jogo de sedução. Todos os contos se voltam para as expectativas, reflexões, incertezas e reavaliações vividas secretamente no íntimo das personagens, presentificadas pelo vir a ser do Papa. Sua futura visita a Melo deixa espaço para que as personagens se desconstruam, questionem o inesperado e quase ilógico evento (ainda mais uma vez que a província é laica).

As aventuras do Papa em Melo são baseadas em fatos reais (para homenagear a expressão consagrada pelo cinema e a película *El baño del Papa*⁶⁶, cuja temática também retrata o acontecimento, versando sobre as expectativas e desilusões dos moradores de Melo), porém o prolongamento do espaço psicológico das personagens torna o fim imprevisível pelas possibilidades geradas em meio a devaneios de crença e descrença com relação à pontifica figura.

Tanto personagens quanto leitores são amarrados nesse espaço de sedução que é o prenúncio da chegada do Papa. “Não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do fruir: que os dados não estejam lançados, que exista um jogo”, diz Barthes. Logo não é a pessoa do Papa que prende todas as expectativas, mas esse espaço para a ideação da simbologia de sua vinda e do que sua visita traria consigo:

branco,/Fotos coloridas/Qualquer nova,/Qualquer notícia/Qualquer coisa/Que se mova/É um alvo/E ninguém tá salvo.../Todo mundo tá relendo/O que nunca foi lido/Tá na cara.../Tá na capa da revista.../É qualquer nota,/Uma nota preta/Páginas em branco,/Fotos coloridas/Qualquer rota,/A rotatividade/Qualquer coisa/Que se mova/É um alvo/E ninguém tá salvo/Um disparo/Um estouro.../O Papa é Pop,/O Papa é Pop!/O Pop não poupa ninguém/O Papa levou um tiro/À queima roupa/O Pop não poupa ninguém.../Uma palavra/Na tua camiseta/O planeta na tua cama/Uma palavra escrita a lápis/Eternidades da semana./Qualquer coisa/Quase nova/Qualquer coisa/Que se mova/É um alvo/E ninguém tá salvo/O Papa é Pop,/O Papa é Pop!/O Pop não poupa ninguém/O Papa levou um tiro/À queima roupa, é.../O Pop não poupa ninguém.../Toda catedral é populista/É pop/É macumba prá turista/Mas afinal?/O que é Rock'n'roll?/Os óculos do John Ou o olhar do Paul?/O Papa é Pop!/O Papa é Pop!/O Pop não poupa ninguém/O Papa levou um tiro/À queima roupa/O Pop não poupa!/O Pop não poupa!/Ninguém!...” GESSINGER, H. O papa é pop. Letras.mus.br. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/engenheiros-do-hawaii/45744/> Acessado em: 18 de. 2009.

⁶⁵ BARTHES, R. **O prazer do texto**. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1978.

⁶⁶ FERNÁNDEZ, Enrique; CHARLONE, César. **El baño del Papa**. Uruguai, Brasil, França: Laroux Cine, 2007.

consumidores vorazes com bolsos cheios para festejar? paz? palavras de conforto? esperanças para o futuro? milagres?

As cartas já estão marcadas, e a festa que se arma é tão grande que o jogo parece ainda não estar vencido. Eis que o visitante chega como quem vai embora e fica a sensação de que o Papa sequer veio, deixando apenas as ruínas da festa em montanhas de comidas para serem vendidas. “Foi uma pena, porque Melo era uma festa”, fala o narrador do “Conto V”. E, ao final da leitura de cada conto, quanto mais se aproxima o Papa, mais ele parece ausente, deixando como marca das esperanças partidas tudo o que fora conquistado improvisadamente para transformar sua chegada em festa.

“É essa própria cintilação que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento” (p. 44). A leitura que mergulha na página, banha-se nas letras e acorda no mundo ficcional se deleita e compartilha da constelação do imaginário poético do tradutor, é a sedução do brilho narrativo que absorve o leitor para dentro do texto. Nele cria, no espaço das entrelinhas, a direção dessas personagens, caminha pelo mesmo percurso, experimenta a mesma mirada no espelho ou a comida insípida, sente-se embaraçado nas amarraduras do texto, enterra o defunto do último conto e fecha o livro. O livro aparece novamente, e a história que termina ainda fica. Em um outro espaço, construiu-se um mundo, o espaço e o mundo da imaginação. O espaço do livro acaba. O imaginário que ganhou o seu espaço persiste. Nas entrelinhas do tempo, de um lado há a notícia e de outro a vinda do Papa; no entre meio, o infinito⁶⁷ do imaginário das personagens. Nas entrelinhas do texto, há o tempo-espaço infinito entre uma palavra e outra, como em um colar de pérolas, em que o leitor se perde no infinito de sua imaginação entre uma conta e outra conta.⁶⁸

⁶⁷ Infinito revisitado do que propõe Calvino em suas seis propostas.

⁶⁸ Como matematicamente se fala dos infinitos números entre um e dois.

3.2.3 De memórias

“No dia 8 de maio de 1988 o Papa João Paulo II esteve em Melo, Uruguai; o autor, não.” Essa é a nota sob a epígrafe do livro, em que o autor se expõe como aquele que não faz parte da história, mas o Papa esteve lá e é dela protagonista. Essa oposição lança ao autor o desafio de revisitar e apropriar-se da história, tornando-se um dos que dela se faz presente; ao reconstruí-la, irá tornar a figura do Papa mais distante, visto que é outra história (e quem sabe essa não se revela, ainda, uma outra que o Papa sequer viveu ou imaginou estar vivendo em Melo).

O autor não presenciou e viveu a história, mas dela tomou conhecimento. Assim ela teve de ser construída e traduzida primeiramente em memória, podendo ter-se valido de relatos orais, reportagens jornalísticas, notícias pelo rádio etc. Essa memória (que também é uma tradução⁶⁹ por transformar as informações em algo novo permeado por sua subjetividade) é o que permite a metaficcionalização da história e dos próprios meios que lhe serviram para reescrevê-la.

Schlee insere no texto essas fontes de vestígio e de construção de memória. No primeiro conto, o protagonista Julio remonta seu passado pela própria memória; no segundo conto, a rádio anuncia a chegada do Papa; no terceiro conto, há as fitas com os dizeres de boas-vindas ao Papa; no quarto, são um sumário policial elaborado por juiz e um recorte no quadro de avisos; no quinto, existe a visão do narrador-personagem jornalista, que nos diz “Eu vi” e imagina em seu setor de redação se o pedaço de papelão e os gritos de anúncio das iguarias à venda tiveram tempo e vida durante tão rápida visita; no sexto, mencionam-se marcas de veículos automotores, e uma personagem lembra “uma enchente em 84”, marcadores de época; no sétimo, são as cantigas e, ao final, uma delas ganha o desenho de sua

⁶⁹ Notado estudioso da memória, Iván Izquierdo também a assume como tradução. (p. 17) “Ao converter a realidade em um complexo código de sinais elétricos e bioquímicos, os neurônios *traduzem*. Na evocação, ao reverter essa informação para o meio que nos rodeia, os neurônios reconvertem sinais bioquímicos ou estruturais em elétricos, de maneira que novamente nossos sentidos e nossa consciência possam interpretá-los como pertencendo a um mundo real”. Iván IZQUIERDO, Iván. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

partitura; no oitavo, faz-se presente a caixa de memórias do avô do narrador que está de aniversário em meio à festa da vinda do Papa, cujos *recuerdos* vão se misturando aos itens da festa de recebimento do Papa, dando-lhes um colorido de algo que está para passar e entrar nos itens da caixa; no nono, aparecem as matérias do jornal transpostas no conto pela leitura de um pai preocupado com o futuro de sua filha; no décimo, é uma nota (em nota de rodapé) sobre o aviso de falecimento da personagem que põe em dúvida o acontecimento por descrever o falecido de forma diferente de quem o conheceu (uma metacrítica do ato de recriar a história, pois ela muda).

Esses elementos somados dão voz, cor, forma à história vivida em Melo. Transcribendo-a, dá corpo à narrativa, ficcionalizando o autor a sua memória e oferecendo-a a participar da memória do leitor.

“Nossa memória pessoal e coletiva descarta o trivial e, às vezes, incorpora fatos irreais. Vamos perdendo, ao longo dos anos, aquilo que não interessa, aquilo que não nos marcou (...). Mas também vamos incorporando, ao longo dos anos, mentiras e variações que geralmente as enriquecem” (IZQUIERDO, 2002, p. 16).

Considerando a ficção como essa fonte de fatos irreais⁷⁰ da ficção e seus metadiálogos, o autor proporciona uma reavaliação para que brasileiros e uruguaios imaginem seus papéis dentro da narrativa, como aqueles que esquecem e lembram fatos, pois, segundo Izquierdo, somos aquilo que lembramos e aquilo que esquecemos. Autor, personagens e leitor revisitam suas memórias, redescobrimo imaginários, esquecimentos, lembranças e reencontrando-se enquanto criadores de suas próprias histórias e lacunas de esquecimentos.

⁷⁰ Sendo assim, o real, sob o ponto de vista fenomenológico, é aquilo que nossos sentidos determinam como real. No prazer da leitura, no momento de imersão no texto, essa realidade se mistura à irrealidade, quando nossos sentidos permitem ver, ouvir, sentir o cheiro e o gosto da história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na análise das traduções em tela, constatou-se que essas são permeadas pelo imaginário fronteiro do escritor, que tem como projeto literário unir as culturas do Brasil e do Uruguai. Para tanto, o escritor insere suas obras num movimento de trânsito e comércio entre fronteiras. Esse movimento que é legitimado por seus tradutores culturais, no caso, seus editores, demonstra que seu projeto ganha funcionalidade extraterritorial por meio do texto e borra as fronteiras da nacionalidade.

Segundo Casanova (2002, p.173), “A série das operações de transmutação e de tradução dos textos literários representa uma espécie de gama de estratégias linguístico-literárias, um conjunto contínuo de soluções que permitem escapar ao despojamento e à invisibilidade literários”.⁷¹ Dessa forma, autotraduzir-se para o espanhol representa a inserção de Aldyr Schlee na literatura uruguaia, e autotraduzir-se para o português representa o contrabando do que apreende da cultura uruguaia para a literatura brasileira e sul-rio-grandense, legitimando sua intenção criadora e a relevância de sua obra nesse quadro de entrecruzamentos culturais.

Os paratextos e as estratégias de tradução, que revelaram o autor que se comunica deixando vestígios do Outro de seu imaginário, apresentaram essas estratégias linguístico-literárias desenvolvidas. A crítica de Raviolo acolhe a literatura de Schlee como uruguaia, apesar de sua “desprolixidade”, que o autor parece ter tentado corrigir na passagem para o português, na busca de uma *exatidão* lexical, tal qual fala Calvino em suas seis propostas⁷². Nessa passagem, o autor-tradutor transcria sua obra, realizando alterações vocabulares, acréscimos e

⁷¹ CASANOVA, P. **A república mundial das letras**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

⁷² CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

adaptações, bem como deixando transparecer vozes uruguaianas em falas, sinalizações, cantigas, comidas etc.

Isso mostra que, mesmo tendo o projeto de unir culturas e apagar fronteiras, o autor não as homogeneiza, fazendo-as dialogar no que possuem de diferença. Esse comércio que não é livre, como afirma Steiner, mas é “contrabandista” e desafiador de fronteiras, promove o enriquecimento humano. Essa riqueza parte do imaginário do autor e brinda a si mesmo e aos leitores, visto que ambos são agentes de tradução se considerados os processos de leitura, hermenêutica e transcrição.

O autor ganha controle sobre os processos imaginários nas obras e neles se reconhece; o leitor enriquece pela adição de uma visão na narrativa do texto diferente da que lhe é familiar. Esses ganhos representam, na obra de chegada, uma perda editorial da visibilidade tradutória do texto e um ganho, no jogo das representações, das ausências e presenças e da memória. O texto ganha e perde por se confundir com o texto de partida, perde na revelação do processo, ganha o efeito de manutenção do fazer literário de Schlee entre fronteiras. Os textos de lá e de cá se comunicam por aquilo que (se) descomunicam, pelo reconhecimento de um Outro que se faz presente no imaginário de Schlee através das marcas desse Outro e pelas passagens ocultadas da tradução para o leitor, que acabam por confundir criação e tradução, tomando as leituras como mais familiares e acolhendo-as sem saber com exatidão sua origem e definição.

Esse contrabando de Schlee forma o seu polissistema, cuja característica é de “uma multiplicidade de relações na heterogeneidade da cultura”,⁷³ ou seja, o que lhe é próprio dialoga com o que se faz diverso, podendo-se ampliar as suas possibilidades de estudo, suas representações, dependendo do que estará do outro lado a desafiá-lo.

Nessa terceira margem da crítica, o ilimitado criativo também é a possibilidade de diálogos e de ressignificações, sendo seu objeto a matéria de texto que se abre em suas infinitas possibilidades. Entre traduções e criações, parece-me

⁷³ VIEIRA, Else Ribeiro Pires. A interação do texto traduzido com o sistema receptor: a teoria dos polissistemas. In VIEIRA, Else Ribeiro Pires *et al.* **Teorizando e contextualizando a tradução.** Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996.

claro o exercício de atestar a qualidade da obra de Schlee e suas representações, através da crítica e de recriação da própria crítica conforme os infinitos espaços que seus textos ofereceram para expandir-me. Expansão essa que não tenho a pretensão de encerrar pelas discussões levantadas nesta dissertação, mas incitar novas observações de potenciais direcionamentos da literatura em autotradução de Aldyr Garcia Schlee sob o eixo da representação. Pensando-se nessa possível ampliação do estudo, pode-se movimentar e ganhar amplitude em diálogo com áreas como, por exemplo, a sociologia, a psicanálise, a antropologia etc., fazendo com que definições-chave de representação contribuam para o entendimento do fazer literário, seja o de uma primeira obra ou o de uma tradução.

Como disse Steiner, “Todo ato de recepção, em linguagem, em arte e em música é um ato comparativo⁷⁴. A cognição é um reconhecimento, seja no sentido platônico de uma recordação de verdades anteriores, seja no sentido utilizado pela psicologia. Procuramos entender, ‘situar’ o objeto que temos diante de nós – seja ele o texto, a pintura ou a sonata – dando-lhe um contexto inteligível e informativo de experiências prévias a ele relacionadas”.

E, para finalizar o texto, colocando em diálogo o processo de criação literária com esse processo de recepção que expõe Steiner, mencionado acima, trago a voz de Aldyr Garcia Schlee, que, em entrevista publicada na página eletrônica da editora ArdoTEmpo, fala sobre seu fazer literário, retomando o espírito evocado pela epígrafe de Anaïs Nin, no começo desta dissertação.

literariamente não basta contar: é preciso mostrar, fazer ver; ou seja: o texto, como forma de concretização da criação literária, deve se impor entre a invenção do autor e a imaginação do leitor – entre aquilo que talvez pudesse ter sido e aquilo que bem poderia ser. Aí, a palavra precisa ser posta a serviço do texto como mediadora entre o inventar e o imaginar, impondo-se e valorizando-se também pela sonoridade que possa oferecer e pela imagem que ajude a construir.

Parece simples: afinal, a literatura se faz com palavras; mas, lidar literariamente com palavras não é coisa vã (como brincava o poeta): é ofício duro e sério de se dizer, de se

⁷⁴ STEINER, G. **Nenhuma paixão desperdiçada**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

redizer, de se desdizer, de se contradizer o que seja, sempre bem e da melhor maneira; é ofício alegre e divertido– de se fazer de conta, de se imaginar, de se admitir que tudo é verdade e que não se está mentindo nem inventando; é ofício apaixonante e mágico – de se recriar o mundo, de se ordenar e desordenar vidas, de se interferir na realidade e na irreabilidade.⁷⁵

⁷⁵ AQUINO, Alfredo (Ed.). ARdoTEmpo. **Entrevista: Aldyr Schlee**. Disponível em: <http://ardotempo.blogs.sapo.pt/94830.html>. Acesso em: out. 2009.

REFERÊNCIAS

AQUINO, Alfredo (Ed.). ARdoTEmpo. **Entrevista: Aldyr Schlee**. Disponível em: <http://ardotempo.blogs.sapo.pt/94830.html>. Acesso em: out. 2009.

Aldyr Garcia Schlee. In: **Autores Gauchos**. Porto Alegre, n. 20 (1988).

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução**. A teoria na prática. São Paulo: Ática, 2005.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: DIFEL, 1959.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARBOSA, E. M. Conhecimento e significado como tradução. Cadernos de Tradução. Porto Alegre: UFRGS/Instituto de Letras, 11, 1998, pp. 7-18.

BARTHES, R. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **O prazer do texto**. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1978.

BASSNETT, S. From comparative literature to translation studies. In **Comparative literature: a critical introduction**. Oxford: Blacknell, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In **Obras escolhidas** – magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. A tarefa do tradutor. 2. ed. **Cadernos de Mestrado/Literatura**. Rio de Janeiro: UERJ, 1994.

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. Porto alegre: UFRGS Editora, 2003.

_____. (Org). **Olhares cruzados**. Editora da Universidade/ UFRGS, Goethe-Institut, 2000.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **O conto sul-rio-grandense**. Tradição e modernidade. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor de Quixote. **Obras completas**. São Paulo: Globo, 1998.

BUENO, Wilson. **Mar paraguayo**. Prefácio de Nestor Perlongher. São Paulo: Iluminuras, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução e reconfiguração do imaginário: tradutor como transfigurador. Haroldo de Campos. In COULTHARD, Malcolm (Org.). **Tradução: teoria e prática**. Florianópolis: Editora da UFRSC, 1991, p. 17-31.

_____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPS, A.; MONTSERRAT, G.; GARCÍA, I.; PEÑA, V. (Eds.) **Traducción y di-ferencia**. Barcelona (ESP): Universitat de Barcelona, 2006.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARBONELL, Ovidi. La ética del traductor y la ética de la traductología. In **Ética y política de la traducción literária**. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 2004.

CARVALHAL, T. F. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

_____. Fronteiras em literatura. In CASTELO, Iara Regina *et al.* (Orgs.) **Práticas de integração nas fronteiras** – temas para o MERCOSUL. Porto Alegre: Ed. UFRGS; Instituto Goethe/IBCA, 1995.

CASANOVA, P. **A república mundial das letras**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTELLO, I. R. *et al.* **Práticas da integração nas fronteiras**. Temas para o MERCOSUL. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, Instituto Goethe/ICBA, 1995.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática, 1999.

CHARLONE, César; FERNÁNDEZ, Enrique. **El baño del Papa**. Filme. Brasil/Uruguai/França: Imovision, 2008.

CHARTIER, Roger. **El mundo como representación** – estudos sobre historia cultural. Barcelona: Editorial Gedisa, 1996.

CHIAPPINI, L.; MARTINS, M. H.; PESAVENTO, S.J (Orgs.). **Pampa e cultura**. De Fierro a Neto. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Instituto Estadual do Livro, 2004.

CORRÊA, Piaguaçu. **Antigos e novos vocábulos gaúchos**. Canoas: La Salle, 1965.

COSTA, Lígia Militz da. **Representação e teoria da literatura** – dos gregos aos pós-modernos. 2 ed. Cruz Alta: UNICRUZ, 2001.

COUTINHO, E. F.; BEHAR, L. B; RODRIGUES, S. V. **Elogio da lucidez**. A comparação literária em âmbito universal. Textos em homenagem a Tania Franco Carvalhal. Porto Alegre: Evangraf, 2004.

CUNHA, Patrícia L. F. da. Estudos de tradução y literatura comparada. El caso Haroldo de Campos (1923-2003). In **Traducción y di-ferencia**.

_____. Literatura Comparada e Tradução: práticas antigas, novas epistemologias. In **Transcriações: teoria e práticas**. Porto Alegre: Evangraf, 2004.

_____. El rol de La traducción em La construcción del texto literário (uma perspectiva epistemológica). In **Ética y política de la traducción en la época contemporânea**. CAMPS, Assumpta (Ed.). Barcelona (ESP): PPU, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

DURING, Simon (Ed.). **The cultural studies reader**. Londres: Routledge, 1993.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FERNÁNDEZ, Enrique; CHARLONE, César. **El baño del Papa**. Uruguai, Brasil, França: Laroux Cine, 2007.

GESSINGER, H. O papa é pop. **Letras.mus.br**. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/engenheiros-do-hawaii/45744/>. Acessado em: 18 de. 2009.

GROSSBERG, A.; NELSON, C.; TREICHLER, P. (Eds.) **Cultural Studies**. Londres/Nova York: Routledge, 1992.

GUIRALDES, R., MEYER, A., SCHLEE, A. G. **Dom Segundo Sombra**. Porto Alegre: L&PM, 1997 (tradução revista).

HALL, Stuart (Ed.). Introdução. **Representation. Cultural representations and signifying practices**. London/Thousand Oak/New Delhi: Sage Publications/The Open University, 1997.

HAUENSTEIN, Deisi. **Monografias, dissertações e teses: manual completo para normalização segunda a ABNT**. Porto Alegre: Nova Prova, 2008.

HOUAISS. **Dicionário eletrônico Houaiss**. CD-ROM. Editora Objetiva: 2003.

HUMBOLDT, Wilhelm von. **Linguagem, Literatura e Bildung**. Heidermann, Werner, Weininger, Markus J. (orgs.). Florianópolis: UFSC, 2006.

IZQUIERDO, Iván. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1974.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo**. A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

JOZEF, Bella. **A máscara e o enigma: a modernidade da representação à transgressão**. Rio de Janeiro: F. Alves, 2006.

KAHMANN, Andrea Cristiane. **Fronteira, Identidade, Narrativa: tradição e tradução em Sergio Faraco**. Dissertação de Mestrado. Or. MASINA, Léa; Coor. CUNHA, Patrícia L. F. da. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LOPES NETO, J. S. **Contos Gauchescos**. SCHLEE, A. G. (Org.). Porto Alegre: Novo Século, 2000.

LACAN, J.M.E. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LEFEVERE, A. **Translating literature**. Practice and theory in a comparative literature context. Nova York: MLLA, 1992.

LOPES NETO, J. S. **La Salamanca del Jarau**. Trad. SCHLEE, A. G.1. ed. Porto Alegre: Inst. Estadual do Livro - IGEL, 1991.

MAN, Paul de. **A resistência à teoria**. Trad. Tereza Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

MARTINS, M. H. (Org.) **Fronteiras culturais**. Brasil – Uruguai – Argentina. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

MIRANDA, W. M. Nações Literárias. In **Revista brasileira de literatura comparada**. Nº 2, 1994.

MOLINER, Maria. **Diccionario de uso del español**. Madrid: Ed. Gredos, 1997.

MONROY, Amália Rodríguez. De la traducción como heterología: el otro del discurso y el dilema de la fidelidad. In **El saber del traductor**. Espanha: Montesinos, 1999, p. 139.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

NIN, Anais. **Em busca de um homem sensível**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.
NUNES, Zeno Cardoso; NUNES, Rui Cardoso. **Diccionario de regionalismos do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1997.

OLIVEIRA, Denise Vallerius. Realismo borgiano: traduzindo fronteiras. In CHIAPINI, Ligia; MARTINS, Maria Helena (Orgs.). **Cone Sul: fluxos, representações e percepções**. São Paulo: Hucitec, 2006.

ORTEGA y GASSET, J. The misery and the splendor of translation. In **Theories of Translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida**. Chicago: The University Press, 1992.

PESAVENTO, S. J. (Org.) **Fronteiras do milênio**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2001.

PLATÃO. **A república**. São Paulo: Atena Editora, 1943.

RUEDELL, Aloísio. **Da representação ao sentido**: através de Schleiermacher à hermenêutica atual. Porto Alegre: EIPUCRS, 2000, p. 109.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In **Uma leitura nos trópicos**. Ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARMIENTO, D. F. **Facundo** – Civilização e Barbárie. (Org.) Trad. SCHLEE, A. G. Porto Alegre: Editora da UFRGS-EDIPUCRS, 1996.

SCHLEE, Aldyr G. **Contos de Verdades**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000.

_____; LOPES NETO, J. S. Edição Crítica de Contos Gauchescos e Lendas do Sul. 1. ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro / Editora da UNISINOS, 2006.

_____. **O dia em que o Papa foi a Melo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

_____. **Contos de Futebol**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

_____. **Cuentos de Futbol**. Montevideú, Uruguai: Ed. de la Banda Oriental, 1995.

_____. **El día en que el Papa fue a Melo**. 1. ed. Montevideú, Uruguai: Ed. de la Banda Oriental, 1991.

_____. **Linha Divisória**. 1. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1988.

_____. **Uma Terra Só**. 1. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1984.

_____. **Contos de Sempre**. 1. ed. São Paulo: LR Editores, 1983.

_____. **Os limites do impossível** – contos gardelianos. Porto Alegre: ARdoTEmpo, 2009.

_____; FARACO, S. **Para sempre Uruguai**. Porto Alegre: IEL, 1997.

_____. *et al.* **Contos sem fronteiras**. Ed. bilíngüe português e espanhol. Porto Alegre: UE/Secretaria Municipal da Cultura, 2000.

SIQUEIRA, Fernanda L. **Aldyr Schlee: uma terra só sem fronteiras**. Monografia de conclusão de curso. Or. BITTENCOURT, Gilda N. S. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. SILVA, Tomaz Tadeu da.; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

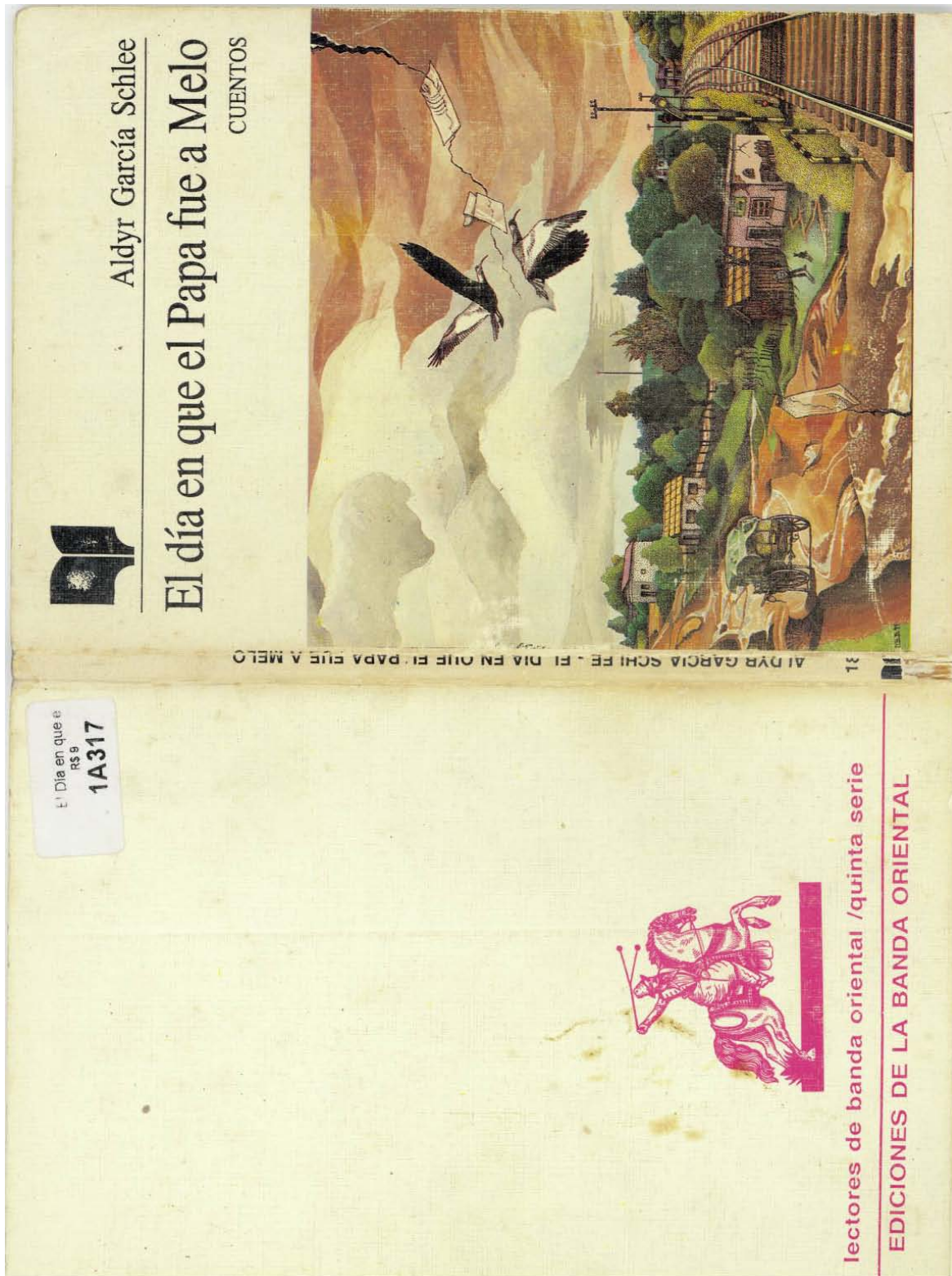
STEINER, G. **Nenhuma paixão desperdiçada**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

TEIXEIRA, Ivan. Literatura como imaginário: introdução ao conceito de poética cultural. Ivan Teixeira. In **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro: ABL, 2003.

TODOROV, T. **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. Lisboa: Edições 70, 1999.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. A interação do texto traduzido com o sistema receptor: a teoria dos polissistemas. In VIEIRA, Else Ribeiro Pires *et al.* **Teorizando e contextualizando a tradução**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996.

ANEXO A – Capa de *El día en que el Papa fue a Melo*



ANEXO B – Capa de *O dia em que o Papa foi a Melo*