

Rafaela Marques Rafael

**TRADUÇÃO CULTURAL COMENTADA DOS CONTOS “LOS
NUTRIEROS”, “EN DEFENSA PROPIA”, “LOS OJOS DEL
TRAIDOR” E “EL VIAJE CIRCULAR” DE RODOLFO JORGE
WALSH PARA O PORTUGUÊS BRASILEIRO**

Dissertação submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Estudos da
Tradução da Universidade Federal de
Santa Catarina para a obtenção do
Grau de mestre em Estudos da
Tradução: Processos de
Retextualização.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Andréa Cesco
Coorientadora: Prof.^a Dr.^a
Patricia Peterle

Florianópolis
2013

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

Rafael,Rafaela

Tradução cultural comentada dos contos “Los nutrieros”,
“En defensa propia”, “Los ojos del traidor” e “El viaje
circular” de Rodolfo Jorge Walsh para o português
brasileiro / Rafaela Rafael ; orientadora, Andréa
Cesco; co-orientadora, Patricia Peterle. - Florianópolis,
SC,2013.

154p.

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

Incluir referências

1.Estudos da Tradução. 2. Tradução Cultural Comentada.
3.Rodolfo Jorge Walsh. I. Cesco, Andréa Cesco. II.
Peterle,Patricia. III. Universidade Federal de Santa
Catarina.Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.
IV.Título.

Rafaela Marques Rafael

**TRADUÇÃO CULTURAL COMENTADA DOS CONTOS
“LOS NUTRIEROS”, “EN DEFENSA PROPIA”, “LOS
OJOS DEL TRAIADOR” E “EL VIAJE CIRCULAR” DE
RODOLFO JORGE WALSH PARA O PORTUGUÊS
BRASILEIRO**

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

Florianópolis, 10 de abril de 2013.

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

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Andréa Cesco
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Patricia Peterle
Coorientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a. Dr.^a. Maria Aparecida Barbosa
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Karine Simoni
Universidade Federal de Santa Catarina

Este trabalho é dedicado aos meus queridos pais.

AGRADECIMENTOS

A Deus e aos meus anjos protetores por nunca me abandonarem;

À minha mãe, Elizabeth, e meu pai, Sebastião, por sempre acreditarem no meu potencial, darem asas à minha imaginação e por sempre fazerem o impossível para que eu alcançasse meus objetivos;

Aos meus irmãos: Ricardo, Gustavo, Lara e Netto, pelo carinho, pelo amor e pelas boas vibrações;

Sou muito grata à professora Patricia Peterle, hoje minha coorientadora, quem me abriu as portas da Universidade Federal de Santa Catarina e à professora Andréa Cesco pela acolhida, pelas admoestações, pelo incentivo e, sobretudo, pela confiança. Ambas são figuras fundamentais na execução deste trabalho;

Aos professores Werner Heidermann, Maria Lúcia Vasconcelos e Rosvitha Blume pelos ensinamentos recebidos nas disciplinas das quais participei;

À professora Meritxell Hernando Marsal pelas contribuições e participação na banca de qualificação;

Aos meus interlocutores sempre atenciosos: Marcus Tullius, Debora Duarte, George França e Evandro Brèal que sempre se faziam presentes de alguma forma nos momentos de tensão;

À minha primeira professora de espanhol, Edda Mastrangelo, quem mesmo de longe contribuiu ricamente no trabalho de tradução;

Ao CNPQ, pela concessão da bolsa;

Ao Carlos Fernando dos Santos, secretário da PGET, sempre disposto a ouvir minhas lamúrias e muito prestativo;

À Maria Noelia, quem me apresentou o escritor Rodolfo Jorge Walsh;

E a todas as pessoas que de alguma forma participaram desta longa caminhada.

*La obra de Rodolfo J. Walsh está abierta
para la comprensión y la elucidación
de sus múltiples posibilidades de
significación y pacientemente busca a quien
decifre sus símbolos.
(Oscar E. Bossetti)*

RESUMO

Esta dissertação de mestrado é uma tradução cultural comentada ao português brasileiro dos contos “Los nutrieros”, “En defensa propia”, “Los ojos del traidor” e “El viaje circular”, presentes na obra *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*, escritos por Rodolfo Jorge Walsh (1927-1977) entre 1951 e 1961 e publicados em 1987, dez anos após sua morte. Walsh foi um dos mais representativos escritores argentinos do século XX, o qual revolucionou a literatura de seu tempo, tanto no que se refere ao tratamento que dava aos problemas sociais e políticos como nas questões estéticas de sua obra. Nosso corpus é composto de contos do gênero policial, dessa forma, procuramos encontrar a melhor maneira de levar à língua fonte (espanhol) as características desse gênero na língua alvo (português). O trabalho divide-se em três capítulos, sendo o primeiro um ensaio introdutório sobre a construção de Walsh como escritor, enfatizando o policial, gênero ao qual os contos, objeto desse estudo, pertencem. Esse capítulo tem como objetivo apresentar o escritor e seu gênero de escrita ao leitor brasileiro. Já o segundo trata de um trabalho com questões relacionadas ao projeto tradutório: a tradução cultural comentada, que servirá de suporte teórico para o terceiro e último capítulo, no qual se dá a apresentação da tradução feita juntamente com os comentários sobre o percurso.

Palavras-chave: Tradução cultural comentada; Rodolfo Jorge Walsh; tradução literária; gênero policial.

ABSTRACT

This Master Thesis is a cultural translation commented from Spanish to Brazilian Portuguese of the tales “En defensa propia”, “Los nutrieros”, “Los ojos del traidor” and “El viaje circular”, from the book *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*, written by Rodolfo Jorge Walsh (1927-1977) between 1951 and 1961 and which were published in 1987, 10 years after his death. Walsh was one of the most significant Argentine writers of the twentieth century, which revolutionized the literature of his time, not only in social and politic terms but also aesthetics issues. Our corpus consists of tales of the detective genre, this way, we find the best way to get to the source language (Spanish) the characteristics of this genre in the target language (Portuguese). The work presented here contains three chapters: the first being an introductory essay on the construction of Walsh as a writer, emphasizing the cop genre to which the tales, the object of this study belong; aiming to introduce him and his style to Brazilian readers; the second is to work with issues related to the project of translation: translating cultural commentary, which will provide theoretical support for the third and final chapter, in which he gives a presentation of the translation made with the submission of comments on the route.

Keywords: Commented translation; Rodolfo Jorge Walsh; literary translation; crime story.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. WALSH E SUA CONSTRUÇÃO COMO ESCRITOR	22
1.1 A trajetória de Rodolfo Jorge Walsh: arte e política	22
1.1.1. O gênero policial no Brasil e na Argentina	29
1.1.2. Walsh e o gênero policial	37
1.1.3. A transição do policial ao testemunhal	48
2. PROJETO TRADUTÓRIO: TRADUÇÃO CULTURAL COMENTADA	53
3. ANÁLISE E COMENTÁRIOS SOBRE O PROJETO TRADUTÓRIO	65
3.1. “Los Nutrieros”: uma emboscada?	67
3.1.1. “En defensa propia”: a confissão	78
3.1.2. “Los ojos del traidor”: imagem distorcida ou real?	83
3.1.3. “El viaje circular”: ser humano ou máquina?	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
APÊNDICE	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	143

INTRODUÇÃO

*Un enigma es un tema tan rico en posibilidades,
que tanto aclarándolo como dejándolo insoluble
se puede escribir con él un cuento o una novela.*

Rodolfo Walsh¹

No nosso trabalho nos propusemos a fazer uma tradução cultural comentada ao português brasileiro, levando em conta que nosso corpus se trata de contos do gênero policial de um escritor argentino: “Los nutrieros”, “En defensa propia” “Los ojos del traidor” e “El viaje circular”, presentes na obra *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*; uma compilação de relatos e notas escritos por Rodolfo Jorge Walsh (1927-1977) entre 1951 e 1961 e publicados em volume só em 1987, dez anos após sua morte.

A decisão por trabalhar com estes contos e não com os demais presentes no livro é devido a uma relação pessoal da pesquisadora. Quando de sua “apresentação” ao autor, os primeiros escritos aos quais ela teve contato foram os mencionados. A descoberta do escritor ocorreu durante a graduação da investigadora, quando participava do Projeto Teletandem Brasil² e numa das interações com sua parceira argentina “conheceu” o escritor, interessou-se por sua obra e desenvolveu um trabalho de iniciação científica sobre ele.

A necessidade e importância da tradução desses contos de Walsh devem-se ao fato de que ele acrescenta à escrita traços e preocupações suas,

¹Walsh, Rodolfo. *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*. Buenos Aires, Puntosur, 1987.

²O Teletandem Brasil coloca alunos universitários brasileiros que querem aprender uma língua estrangeira em contato com alunos universitários de outros países que estão aprendendo português.

Cada parceiro faz o papel de aluno por uma hora, falando e praticando a língua do outro parceiro. Em seguida, eles trocam de papéis e de línguas. Fonte: <http://www.teletandembrasil.org/home.asp>

como a incorporação da paisagem Argentina e suas inquietudes sociais. Assim, ler uma obra de Walsh nos possibilita entrar em contato com os registros coloquiais argentinos e com a paisagem argentina, ou seja, podemos dizer que ele foi um escritor que se preocupou em difundir a história de seu país. Nesse sentido, no âmbito das relações Brasil-Argentina e a distância cultural que estes países se impuseram, o estudo e tradução da obra de Walsh é visto como fundamental. Ressaltamos também que dois motivos mais nos impulsionaram a traduzir seus contos: o primeiro foi por ele ser praticamente desconhecido no Brasil e, segundo, porque é um escritor que nunca esteve no cânone proclamado pelas editoras. Nossa intenção é ultrapassar a barreira que existe entre esses países e promover um conhecimento mútuo, não só da cultura que é reverenciada mundialmente e nos chega, mas também daquela que pertence à idiossincrasia de cada país e que, por questões político-ideológicas, acaba não sendo veiculada.

Dessa forma, a partir da análise das relações de receptividade (cultural) do gênero entre um país e outro, procuramos levar à língua fonte as características do gênero policial - selecionadas e expostas no primeiro capítulo – na língua alvo. É importante ressaltar que o intuito dessa proposta é integrar a teoria com a prática, ou seja, a partir das discussões e reflexões teóricas detectar como pensar o estudo teórico da tradução na prática, no fazer tradutório. Buscamos, então, desenvolver uma reflexão e um estudo sobre a tradução realizada, salientando seu desenvolvimento e justificando o método adotado. Para isso, após estabelecer um paralelo entre o gênero policial no Brasil e na Argentina, buscamos situar a posição do escritor em relação ao gênero. É interessante destacar que em nossa trajetória de tradução fizemos o caminho inverso, a tradução foi feita sem

ter em mente que ao fazer os comentários acerca de nosso processo nos debruçaríamos na questão do policial e de seus elementos constitutivos; assim, no capítulo III, com as descrições do nosso processo de pesquisa será também o momento em que nós, tradutoras, vamos avaliar nosso feito e ver até que ponto ele se encaixa no gênero em questão e nas intenções do autor.

Por último, destacamos o seguinte: partimos da ideia de que se conhecemos o *outro*, o aceitamos/entendemos melhor, as interações são mais bem efetuadas, e ainda compartilhamos culturas (conhecimento). Acrescentamos ainda que é uma forma de buscar em nosso espaço o que vemos no do outro; assim até aprendemos e nos interessamos mais em saber sobre nossa própria história. Temos como ponto de partida sempre o que nos é conhecido, no caso em questão, o português brasileiro (língua alvo), para pensar no desconhecido, o espanhol argentino (língua fonte). Então, diante de aspectos não conhecidos, vamos procurar um correspondente na língua alvo, o que nos leva também a nos aprofundarmos mais em nosso idioma. É a partir disso que sentimos a necessidade de divulgar o escritor Rodolfo Jorge Walsh no Brasil, traduzindo alguns de seus contos e acreditando que a tradução “pode assumir a função de abrir caminhos a outras culturas, utilizando os recursos de cada língua para articular e confrontar modos de saber e de experiência, sendo um importante campo do conhecimento” (BERMAN, 2012, p. 13).

A tradução cultural comentada consiste numa análise experimental e descritiva em que o tradutor tem a oportunidade de se expressar e comentar sua experiência particular diante dos problemas enfrentados durante a realização da tradução. Para Williams & Chesterman:

A translation with commentary (or annotated translation) is a form of introspective and

retrospective research where you yourself translate a text and, at the same time, write a commentary on your own process. This commentary will include some discussion of the translation assignment, an analysis of aspects of the source text, and a reasoned justification of the kinds of solutions you arrived at for particular kinds of translation problems³. (WILLIAMS; CHESTERMAN, 2002, p.06)

Assim, entendemos que para a elaboração dessa tipologia tradutória o tradutor que se dedique a isso deve, além de estar calcado nos pressupostos de uma teoria da tradução, ainda se preocupar em descrever e refletir sobre o seu processo tradutório. A tradução comentada também aparece no texto através dos chamados elementos paratextuais, na forma de prefácios ou posfácios ou ainda gráficos, fotografias, ilustrações. Neste trabalho, por ela ser o corpus, será apresentada como um capítulo, o terceiro, a partir de alguns fragmentos selecionados de cada conto.

Conhecer a trajetória do tradutor durante seu trabalho de tradução, facilita não só o entendimento de suas escolhas, como também auxilia na elaboração de uma resenha crítica sobre a obra. Escritores e tradutores já vêm fazendo isso há algum tempo, antes mesmo de uma possível nomeação ao processo. Destacamos o trabalho de Paulo Rónai e José Paulo Paes, que publicaram não posfácios ou prefácios ou qualquer elemento que citamos anteriormente, mas escreveram livros – *A tradução vivida* (1976) e *Tradução: a ponte necessária* (1990) respectivamente – que descrevem

³ Uma tradução comentada (ou tradução anotada) é uma forma de pesquisa introspectiva e retrospectiva na qual você mesmo traduz um texto e, ao mesmo tempo, escreve um comentário sobre o seu próprio processo. Tal comentário incluirá um pouco de discussão sobre a tarefa tradutória, uma análise dos aspectos do texto fonte, e uma justificativa fundamentada dos tipos de solução a que você chegou, em relação a tipos específicos de problemas tradutórios. (WILLIAM; CHESTERMAN, tradução nossa)

opercurso tradutório ou, como no caso de Paulo Rónai, que dedicou um capítulo do livro para comentar a realização de sua tradução de *A Comédia Humana* (1842) de Honoré de Balzac (1799-1850).

O trabalho está dividido em três capítulos: no primeiro será traçado um perfil de Rodolfo Jorge Walsh (1927-1977), da sua escrita, sobretudo a policial, da obra, e de alguns aspectos de sua vida que são determinantes para a sua produção literária, haja vista ele ser um escritor bastante desconhecido no Brasil. Para que possamos estabelecer uma conexão com os demais capítulos, no segundo realizamos uma reflexão sobre nosso projeto tradutório, a tradução cultural comentada, ou seja, mostramos como nosso trabalho se baseou em, a partir das relações de receptividade do policial no Brasil e Argentina, trazer esse gênero à língua alvo. Para isso, amparamo-nos em estudiosos como André Lefevere, Lawrence Venutti, Antoine Berman, Friedrich Schleiermacher, que tratam da questão da “estrangeirização” – a ideia, que vai ao encontro do nosso propósito de tradução, é aquela que busca levar o leitor ao ambiente estrangeiro. No terceiro e último capítulo, apresentamos comentários acerca do projeto tradutório e a tradução propriamente dita encontra-se juntamente com o texto original no Apêndice deste trabalho, vide p.105.

1WALSH E SUA CONSTRUÇÃO COMO ESCRITOR⁴

1.1 A trajetória literária de Rodolfo Jorge Walsh: arte e política

Rodolfo Jorge Walsh foi uma figura atuante no cenário argentino, como político, intelectual, escritor e cidadão, de modo que encontramos certa dificuldade de enquadrá-lo em qualquer tendência literária de sua época, já que sua escrita oscilava entre dois campos: da literatura ao jornalismo. Segundo Marcelo Alejandro Bechara:

Casi igual que lo ocurrido con otros intelectuales de su generación, la escritura de Rodolfo Jorge Walsh (Choele-Choel, Río Negro, 1927) está inevitablemente cruzada por una serie de tensiones que actúan como la cifra perfecta del campo cultural durante los turbulentos años sesenta y setenta. Allí en esa trama redaccional, se despliegan las sombras del testimonio político, los rotundos juegos del relato literario, la contundente rigurosidad del ensayo socio-histórico; redes intertextuales que conectan la vertiente clásica de la novela con enigma prescripta por el *Detection Club* y la fábula del “cuarto cerrado”, el creciente interés por la *Serie Negra* norteamericana practicada por escritores tan disímiles como David Goodis, Horace McCoy, Raymond Chandler o Dashiell Hammet y la escueta *non-fiction*. En fin, una vez más el discurso de la historia y los heterogéneos corpus de la literatura comparten un conjunto de estrategias de representación y de recursos estrictamente retóricos⁵. (BECHARA, 1998, p. 15)

⁴ No decorrer da dissertação serão apresentadas citações em língua espanhola e inglês. Vale ressaltar que apresentaremos a tradução, de nossa autoria, das mesmas em notas de rodapé.

⁵ Da mesma forma como ocorreu com outros intelectuais de sua geração, a escrita de Rodolfo J. Walsh (Choele-Choel, Río Negro, 1927) está inevitavelmente cruzada por uma série de tensões que atuam como a cifra perfeita do campo cultural durante os turbulentos anos sessenta e setenta. É nessa trama redaccional que se desdobram as sombras do testemunho político, os rotundos jogos do relato literário, o contundente rigor do ensaio sócio-histórico; redes intertextuais que conectam a vertente clássica do romance com enigma prescrito pelo *Detection Club* e a fábula do “quarto fechado”, o crescente interesse pela *Serie Negra* norte-americana praticada por escritores tão dissímiles como David Goodis, Horace

Bechara fala das tendências literárias da época de Walsh, nas quais o escritor argentino circulou e que teve como base para amadurecer e desenvolver sua escrita. Walsh teve seus primeiros contatos com a literatura na Editorial Hachette em 1944, quando trabalhou como revisor e tradutor de textos. Traduziu escritores como Ambrose Bierce, Ellery Queen, Evelin Piper⁶, através dos quais teve contato com o melhor do gênero policial. Segundo Oscar Bosseti:

Es el mismo que con mirada sagaz organiza el primer compendio de autores nacionales (*Diez cuentos policiales argentinos*, 1953), o un volumen definitivo (*Antología del cuento extraño*, 1956). Es quien se erige en cuentista en tránsito (*Variaciones en rojo*, 1953) para proyectarse en un título impar (*Los oficios terrestres*, 1965). Es el activo colaborador de las revistas *Vea y Lea* y *Leoplán*, donde publica buena parte de la saga protagonizada por el corrector de pruebas Daniel Hernández y el Comisario Laurenzi. En fin, es el minucioso periodista que desde las páginas de *Mayoría* o del *Semanario de la C.G.T.* de los argentinos se empeña en desocultar los hechos delictivos que comprometen a los dueños del poder y de la ley (*Operación Masacre*, 1957; *El caso Satanowsky*, 1958; *¿Quién mató a Rosendo?*, 1968)⁷. (BECHARA, 1998, p. 16)

McCoy, Raymond Chandler ou Dashiell Hammet e sua fase “non-fiction”. Enfim, mais uma vez o discurso da história e os corpus heterogêneos da literatura compartilham um conjunto de estratégias de representação e de recursos estritamente retóricos.

⁶ Escritores de romance policial, norte-americanos, gênero que futuramente, como mostraremos, marcará a carreira literária de Walsh.

⁷ É o mesmo que com olhar sagaz organiza o primeiro compêndio de autores nacionais (*Diez cuentos policiales argentinos*, 1953) ou um volume definitivo (*Antología del cuento extraño*, 1956). É quem se erige como contista em trânsito (*Variaciones en rojo*, 1953) para se projetar num título ímpar (*Los oficios terrestres*, 1965). É o ativo colaborador das revistas *Vea y Lea* e *Leoplán*, onde publica boa parte da saga protagonizada pelo investigador Daniel Hernández e o Delegado Laurenzi. Enfim, é o minucioso jornalista que desde as páginas de *Mayoría* ou do *Semanario C.G.T.* dos argentinos se empenha em desocultar os fatos delitivos que comprometem os donos do poder e da lei. (*Operación Masacre*, 1957; *El caso Satanovsky*, 1958; *¿Quién mató a Rosendo?*, 1968).

Podemos dizer que Walsh descobriu o mundo da escrita pelos bastidores, primeiro começou como revisor e tradutor e depois é que adentrou no meio, produzindo suas contribuições.

Em seu livro *Ese hombre y otros papeles personales* (2007) vemos retratada a incerteza e dificuldade na escolha de sua profissão. O fator crucial para ter escolhido ser escritor foi seu objetivo de denunciar à sociedade todas as irregularidades cometidas pelo governo ditador. A frase de Rilke: “Si usted piensa que puede vivir sin escribir no debe escribir”⁸, sempre o acompanhava, incomodava-o, pois ele encontrava na literatura a manufatura para a confecção dos relatos que também tinham por finalidade levar até a população informações sobre o que acontecia em seu país. Dessa forma, percebemos que Walsh entendia a literatura não somente como uma arte, mas também a tinha como um meio para a comunicação direta com seus leitores. Ele não desconsiderava a função da literatura enquanto arte, mas a via além disso. No ensaio “Arte, inoperatividade e política”, Giorgio Agamben aborda essa questão que consciente ou inconscientemente é defendida por Walsh:

A arte não é uma atividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias adquirir também um significado político. A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna imperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso. Por isso, a arte aproxima-se da política e da filosofia até quase confundir-se com elas. Aquilo que a poesia cumpre em relação ao poder de dizer e a arte em relação aos sentidos, a política e a filosofia têm de cumprir em relação ao poder de agir. Tornando inoperativas as operações biológicas, econômicas e sociais, elas mostram o que pode o corpo humano, abrem-no a um novo, possível uso. (AGAMBEN, 2007, p. 49)

Nesse contexto Walsh vê a literatura como “constitutivamente política”, como um campo de batalha onde se luta pela imposição de narrativas, nas quais se estabelecem os sentidos da ação política. Sua obra é atravessada pela urgência de dar voz àqueles que a história coloca à

⁸ Se você pensa que pode viver sem escrever não deve escrever. (RILKE apud WALSH, 2007, p.14)

margem, ou seja, é a forma que ele encontra para estabelecer um diálogo com a população argentina. Todavia, em sua trajetória na escrita literária encontrou alguns obstáculos. Chegou a escrever que para ele “la literatura es, dentre otras cosas, un avance laborioso a través de la propia estupidez⁹”; inferiorizava-se, acreditava que não escrevia bem e que era lento. Somente em 1964, depois de voltar de Cuba, onde assistiu o nascimento da nova ordem internacional, decidiu que de todas as profissões que já havia tido, a que mais lhe convinha era a de “escritor-jornalista”.

A utilização da nomenclatura “escritor-jornalista” se deve ao fato de que a relação literatura-jornalismo é marcante em sua trajetória. Walsh encontra na literatura a manufatura para a composição de suas notícias. Segundo Bechara, o fluxo da escrita de Walsh funciona da seguinte maneira: “[...] lo policial y lo fantástico actúan ligados con lo periodístico, ya que lo literario permite contar la historia que la investigación confirmó¹⁰”. Walsh não gostava da posição isolada do escritor, tal como uma “torre de marfim”, queria ser lido por um público mais amplo; e sua linguagem é trabalhada neste sentido, mantendo, contudo, a tensão entre o escritor literário e seu objetivo de disseminar a informação. Ricardo Piglia em seu livro *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* (2001), trata da linguagem walshiana, da tensão entre a linguagem intelectual e a das massas:

Habría entonces una verdad implícita en el uso y la representación del lenguaje que iría más allá de las decisiones políticas del escritor y de los contenidos directos de la historia que se narra. Un efecto de la representación que le abre paso a la voz popular y fija su tono y su dicción.

Entonces, se podría pensar que esta tensión entre el mundo del letrado –el mundo del intelectual– y el mundo popular –el mundo del otro– visto en principio de un modo paranoico pero también con fidelidad a ciertos usos de la lengua, está en el origen de nuestra literatura y que el relato de Walsh redefine esa relación¹¹. (PIGLIA, 2001, p. 19)

⁹ A literatura é, dentre outras coisas, um avanço laborioso através da própria estupidez.

¹⁰ [...] o policial e o fantástico atuam em conjunto com o jornalismo, já que o literário permite contar a história que a investigação confirmou.

¹¹ Existiria então uma verdade implícita no uso e na representação da linguagem que estava aquém das decisões políticas do escritor e dos conteúdos diretos da história que se narra. Um efeito da representação que abre espaço à voz popular e

Walsh redefine a relação acima proposta porque ele foi um escritor, produto de uma tensão entre o intelectual e a política, a ficção e o compromisso revolucionário; o exemplo de “escritor militante¹²” que melhor obteve consonância entre literatura e política – como podemos observar em suas obras que são referência para o estudo da história da Argentina - pois ele tinha a literatura mais que uma estética, ela era para ele um canal de comunicação, um meio pelo qual ele conseguia se expressar e informar ao mesmo tempo. A literatura enquanto ficção era vista como singela demais pelo escritor, por isso ele propunha algo insólito na ficção. Mas, Walsh se encontrou ou se consolidou com a verdadeira arte quando se ocupou da narração de fatos. A literatura era a ponte entre ele, o povo e o Estado. Piglia ainda complementa a ideia dizendo que:

[...] ese movimiento entre el escritor que busca descubrir una verdad borrada y el Estado que esconde y entierra podría ser un primer signo, un destello apenas, de las relaciones futuras entre política y literatura.

A diferencia de lo que se suele pensar, la relación entre la literatura –entre novela, escritura ficcional– y el Estado es una relación de tensión entre dos tipos de narraciones. Podríamos decir que también el Estado narra, que también el Estado construye ficciones, que también el Estado manipula ciertas historias.

Y en un sentido, la literatura construye relatos alternativos, en tensión con ese relato que construye el Estado, ese tipo de historias que el Estado cuenta y dice¹³. (PIGLIA, 2001, p. 21-22)

fixa seu tom e sua dicção. Então, poderia se pensar que esta tensão entre o mundo do letrado – o mundo do intelectual – e o mundo popular – o mundo do outro – visto em princípio de um modo paranóico, mas também com fidelidade a certos usos da língua, está na origem de nossa literatura e que o relato de Walsh redefine essa relação.

¹² A definição escritor militante, também nossa, é pelo fato de Walsh além de ser um escritor, jornalista, era igualmente um participante ativo da esquerda do momento político de seu país, a Ditadura Militar Argentina (1976-1983).

¹³ [...] esse movimento entre o escritor que busca descobrir uma verdade escondida e o Estado que esconde e enterra poderia ser um primeiro sinal, apenas um lampejo, das relações futuras entre política e literatura.

Ao contrário do que se costuma pensar, a relação entre a literatura – entre romance, escrita ficcional – e o Estado é uma relação de tensão entre dois tipos de narrações. Poderíamos dizer que o Estado também narra, constrói ficções e manipula certas histórias.

Piglia afirma que na tensão literatura-política, a literatura funciona como *contrarrelato*, pois seu produto final é uma análise do relato do Estado, do popular, com os relatos que circulam pela sociedade. Para exemplificar, utilizamos características da escrita walshiana apontados por Piglia:

En un punto esa tensión, entonces, entre lo que sería el relato del Estado y el relato popular, las versiones que circulan, que son antagónicas, está también cerca de lo que Walsh ha tratado siempre de narrar. Porque, en un sentido Walsh ha buscado por un lado, descubrir la verdad que el Estado manipula y a la vez escuchar el relato popular, las versiones alternativas que circulan y se contraponen.

Por un lado oír y transmitir el relato popular y al mismo tiempo desmontar y desarmar el relato encubridor, la ficción del Estado. Ese doble movimiento es básico y Walsh es un artífice notable de ese trabajo con las dos historias. La contra-ficción estatal y la voz del testigo, del que ha sobrevivido para narrar. Los vencedores escriben la historia y los vencidos la cuentan. Ése sería el resumen: desmontar la historia escrita y contraponerle el relato de un testigo¹⁴. (PIGLIA, 2001, p. 27-29)

Os textos de Walsh são marcados por essa necessidade de análise de todas as esferas de relatos existentes para, a partir disso, se chegar a uma verdade. Não podemos confundir essa “verdade” a que ele se refere, pois se

Num sentido, a literatura constrói relatos alternativos, em tensão com esse relato que o Estado constrói, esse tipo de histórias que o Estado conta e diz.

¹⁴ De certo modo, essa tensão, então, entre o que seria o relato do Estado e o relato popular, as versões que circulam, que são antagônicas, está também próximo do que Walsh sempre tratou de narrar. Porque, num sentido, Walsh buscou por um lado descobrir a verdade que o Estado manipula e escutar o relato popular, as versões alternativas que circulam e se contrapõem.

Por outro lado ouvir e transmitir o relato popular e ao mesmo tempo desmontar e desarmar o relato encobridor, a ficção do Estado. Esse duplo movimento é básico e Walsh é um artífice notável desse trabalho com as duas histórias. A contra-ficção estatal e a voz do testemunho que sobreviveu para narrar. Os vencedores escrevem a história e os vencidos a contam. Em resumo seria isso: desmontar a história escrita e contrapor a ela o relato de um testemunho.

pensamos no contexto de relação de poder, ela é “distorcida” ou é uma forma de manipulação também. Nenhum escrito é neutro. Tomemos como exemplo a “Carta abierta de un escritor a la junta militar”(1977), texto em que ele relata todas as atrocidades cometidas na tomada do governo de Isabelita Perón. Percebemos que por mais que ele tenha ido atrás das notícias, tenha tido contato com massacrados e tenha sido não só espectador, mas também participante desse momento, durante o período em que foi líder do Grupo Montoneros(1970-1979) - organização político-militar argentina que começou como guerrilha urbana na década de 1970 - tinha como objetivo a desestabilização da ditadura militar governante. Todo seu ponto de vista, seu entendimento dos fatos, sua posição diante deles, sua relação com a sociedade, tudo é apresentado na escrita da carta, mesmo que involuntariamente. Nesse caso, temos o exemplo de uma escrita que é contra o governo vigente. Se lêssemos o texto de um general, por exemplo, poderíamos encontrar outros tipos de exposição, uma outra face do episódio demonstrada, por isso a necessidade de levar em conta também a voz que fala no texto, quem narra. Não que isso seja decisivo, mas pode contribuir para um direcionamento na escrita.

A escrita de Walsh pode ser dividida em três momentos: primeiro, sua trajetória ficcional, em que ele tem por base a narração de fatos, devido às tendências vigentes, quando ele adentrou no mundo literário e nas literaturas com as quais ele teve contato trabalhando como editor, revisor e tradutor por seis anos na Editorial Hachette. Segundo, temos sua trajetória no jornalismo investigativo com a escrita de romances de “non-fiction”, *Operación Masacre* (1957), *¿Quién mató a Rosendo?* (1959) e, o terceiro e último, sua dedicação à escrita de cartas pessoais, dentre elas se destacam três: “Carta a Vicky” (1977), “Carta a mis amigos” (1977) e “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar” (1977). As duas primeiras relatam o assassinato de sua filha Maria Victoria Walsh sob diferentes pontos de vista e a última é endereçada à Junta Militar, ao governo ditador. Levando em consideração que o corpus selecionado para esse trabalho se enquadra no primeiro momento, será dado um maior espaço aqui para a relação entre Walsh e o gênero policial.

Vale ressaltar ainda, por se tratar de uma tradução comentada cultural, que esse subitem será trabalhado em consonância com a realidade brasileira, ou seja, comentaremos as características e particularidades do gênero policial tanto no Brasil como na Argentina.

1.1.1. O gênero policial no Brasil e na Argentina

Sem perder de vista que em nosso trabalho fazemos uma tradução cultural comentada, faremos paralelamente apontamentos sobre a situação do gênero policial no Brasil, país da língua de chegada de nosso objeto de estudo e na Argentina, país da língua de partida. Esse confronto nos parece necessário para que possamos identificar a situação do policial nesses países, principalmente no Brasil. A partir disso, para pensarmos a viabilidade da nossa tradução, verificamos a situação e o desenvolvimento do gênero. Assim, utilizando as informações que obtivermos sobre o modo de funcionamento do policial nestes países, para nos auxiliar durante nosso trabalho não só da tradução como da sua avaliação iremos, aferir se ela se enquadra nos pressupostos do gênero que vamos debater no próximo item. Afirmamos isso pois elaboramos nossa tradução antes mesmo do nosso projeto tradutório (vide capítulo II). Para efeitos de melhor visualização, colocaremos em forma de tabela as informações que nos são primordiais.

Dizer que tanto no Brasil como na Argentina, o gênero policial chegou via tradução não é exagerar e nem exaltar a importância da tradução para a difusão da cultura, principalmente, em nossos dias, dadas suas evidentes contribuições em vários setores da sociedade.

I – Chegada do gênero policial ao país via tradução

Brasil	Argentina
Década de 30 e 50 – <i>boom</i> editorial no Brasil; o número de obras traduzidas nessas décadas contribuiu para a consolidação do mercado editorial e a formação de um público leitor (Miceli, apud Pagano, 2001, p.175). Dentre os gêneros mais procurados estavam os romances policiais e de aventura. O romance policial era <i>best-seller</i> nos EUA, país que possui grandes representantes do gênero como James Cain, Raymond Chandler, os quais tiveram suas obras traduzidas ao português. Dentre as obras de maior destaque nas décadas de 30 e 40 temos: A	A literatura de Poe e as primeiras publicações de seus contos, conseqüentemente o gênero policial, chegam ao Rio da Prata por volta de 1890, através de uma tradução francesa de Charles Baudelaire (1821-1867); estas foram propiciadas por Carlos Oliveira, Carlos Monsalvey e Eduardo Holmberg, membros do Círculo Científico Literário.

Coleção Amarela ¹⁵ .	
---------------------------------	--

Concomitante à chegada dessas traduções, ambos países passavam por momentos político-econômicos distintos. A exposição dos rumos que eles seguiram se faz importante para que possamos entender as direções que o gênero policial tomou em cada um deles e o porquê de tais direcionamentos.

II - Situação econômica e política dos países

Brasil	Argentina
Na década de 30 e 50, o Brasil passava por um processo de industrialização, urbanização e, em virtude disso, expansão do mercado de trabalho e aumento no poder aquisitivo da população. Destaquemos ainda as políticas públicas de investimento na qualidade da educação visando reduzir o índice de analfabetismo. Todos esses fatores contribuíram para elevar o número de leitores em potencial de livros e revistas (Rivera, apud Pagano, 2001, p.174). No livro de José Paulo Paes, <i>Tradução: a ponte necessária</i> , Wilsom Martins afirma que de	A Argentina, nos idos de 1890, passava por várias transformações econômicas e sociais, tais como desenvolvimento das estradas, aumento da população alfabetizada, sanção da Lei de Educação Comum 1420. É nesse interím que ocorre a profissionalização do escritor. Parafraseando Bechara (1998): O novo mercado faz com que se deixe de lado o jornalismo doutrinário e predicativo, para passar a informar e entreter. Isso significa que a partir desse momento a literatura não é mais uma atividade exclusiva dos <i>gentleman</i> . O próprio Quiroga ressalta que Escribir ya no es un privilegio de

¹⁵Criada na década de 30 pela dupla de jovens editores da Globo, Érico Veríssimo e Henrique Bertaso, a Coleção Amarela é uma das primeiras e seguramente a mais bem acabada coleção de livros policiais publicada no Brasil. Tradutores competentes como Leonel Vallandro e Mário Quintana verteram para o português as intrincadas tramas que brotam das páginas de Edgar Wallace, Sax Rohmer e Agatha Christie. Tradição e renovação convivem nesta série onde a tônica é a narrativa de mistério bem construída, o suspense genialmente bem armado, a ação e o desfecho que prendem e surpreendem. Como autores modernos convidados a integrar esse acervo, figuram escritores policiais de renome como Pierre Boileau e Thomas Narcejac, Margareth York, Juan Madri, Peter Dickinson, Albert Simonin e Edgar Wallace.

(http://www.fastbr.com/loja/product_info.php?products_id=85&osCsid=b841f010c5dd24131c57fb54d8c0bba9) Acesso em : 23/04/2013

1940 a 1950, “o volume de traduções dava consistência à vida literária e, além da receptividade psicológica para os livros brasileiros, assegurava a consolidação da indústria editorial” (Paes, 1990, p.29).

Como evidência dos fatos citados temos o surgimento de grandes editoras no Brasil, nessa época, como Globo, de Porto Alegre, a Companhia Editora Nacional, a Martins e a José Olympio (Pagano, 200, p.175).

classe, sino que se convierte en un oficio. La literatura es un producto regulado por el mercado editorial; es algo que se compra y se vende, se publicita, y que, según sea éxito o fracaso, dará ganancias o pérdidas a editores, libreros y escritores. Ser escritor profesional es publicar libros regularmente sin pagar del propio bolsillo las ediciones, colaborar habitualmente en diarios y revistas y recibir una remuneración por hacerlo¹⁶. (apud QUIROGA, 1998, BECHARA, 1991, p. 41).

Com a oficialização da profissão, os escritores argentinos que não tinham como financiar a publicação de suas obras se viram amparados por verdadeiros mecenas, as editoras, que se encarregavam da divulgação da obra e do nome de seus executores, garantindo assim transparência para a atividade.

Apesar do desenvolvimento e surgimento de editoras, como no caso do Brasil, do reconhecimento da profissão de escritor na Argentina e da existência de patrocinadores para esses, o gênero policial nesses países era formado por um público leitor não apenas de elite, mas também por pessoas com poucos recursos, além de ser considerada literatura de entretenimento. Por isso, ganhou mais visibilidade nos folhetins, jornais e revistas como, no caso brasileiro, *pulp fiction*¹⁷. No Brasil o policial era visto como uma literatura menor, por isso se utilizavam tais meios para sua

¹⁶ Escrever já não é um privilégio de classe e, sim um ofício. A literatura é um produto regulado pelo mercado editorial; é alvo de compra, venda, publicação, e que, seja êxito ou fracasso, dará lucros ou prejuízos aos editores, livreiros e escritores. Ser escritor profissional é publicar livros regularmente sem pagar do próprio bolso as edições, colaborar em jornais e revistas e receber por isso.

¹⁷ Revistas feitas com papel de baixa qualidade, o que acarreta menor custo.

circulação. Na Argentina, inicialmente também foi visto assim. À semelhança das *pulp-fiction* brasileira, a literatura barata para as massas argentinas era a conhecida “La novela semanal”, vendida por preço ínfimo e que continha relatos breves que circulavam pela cidade de Buenos Aires. Nessa época, houve inclusive um entroncamento, pois os editores/escritores dessa coleção a defendiam e diziam que Leopoldo Lugones¹⁸ era um grande conservador e academicista.

Outro motivo pelo qual na Argentina prevaleceu uma forma de divulgação em detrimento de outra é que,

El periódico y la revista tiene más éxito que el libro, fenómeno natural en un país en el que un ritmo de crecimiento comienza a exigir un registro diario de sus mutaciones, y en uno y en otro aparecen el folletín y el cuento como elementos de transición entre la literatura de que proveían y el escueto montaje de informaciones en que habrían de transformarse; el mismo Álvarez se somete a ese destino, como en buena parte lo harán también Payró y Quiroga, los prosistas que alcanzaron el mayor renombre entre el nuevo tipo de lectores signados por el vínculo de un periodismo de pretensiones¹⁹. (PRIETO, 1956, p. 70)

As *pulp-fiction* tiveram sua importância na literatura policial brasileira, pois configuram a chamada literatura de entretenimento, influência norte-americana. Não podemos esquecer dos grandes clássicos policiais mundiais traduzidos ao português que eram alvo das editoras brasileiras, como forma de atração ao público leitor e também para difundir esse mercado.

Mas a literatura policial brasileira não se resumiu a isso. Desde sua “efetivação” no país, encontramos registro de grandes nomes que fizeram história no gênero escrevendo romances policiais.

III – Aparecimento do gênero policial

¹⁸ No próximo item falaremos sobre ele.

¹⁹ O jornal e a revista possuem mais êxito que o livro, fenômeno natural num país onde o ritmo de crescimento começa a exigir um registro diário de suas mutações, e em um e outro aparecem o folhetim e o conto como elementos de transição entre a literatura de que adviram e o esboço de informações em que se transformaram; o próprio Álvarez se submeteu a esse destino, com boa parte também o farão, Payró e Quiroga, os prosistas que alcançaram o maior renome entre o novo tipo de leitores coniventes com um jornalismo de pretensões.

Brasil	Argentina
<p>1920- <i>O mistério</i>, de Coelho Neto, Afrânio Peixoto, J.J.C.C. Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa. Publicado em capítulos no jornal “A Folha”, a partir de 20 de março, e depois editado em livro pela Companhia Editora Nacional: São Paulo.</p> <p>1926- <i>O assassinato do general</i>, de J.J.C.C. Medeiros e Albuquerque, Benjamin Constallat e Micolis. Ed. Contos: Rio de Janeiro. O conto que dá título ao volume é policial e “Crime impunido” e “Implacável” apresentam traços do gênero.</p> <p>1932 - <i>Se eu fosse Sherlock Holmes</i>, de J.J.C.C. Medeiros e Albuquerque, Guanabara: Rio de Janeiro. Contos. O conto que dá título ao volume e “O assassinato de D. Heloísa” são policiais.</p> <p>1940 - <i>As aventuras de Roberto Ricardo</i>, detetive brasileiro, de Aníbal Costa, Ed. A Noite: Rio de Janeiro.</p> <p>1944(?) <i>Morto no cassino</i>, de Aníbal Costa, Ed. A Noite: Rio de Janeiro.</p> <p>1948-49 - Publicação da série <i>As aventuras de Dick Peter</i>, de Jerônimo Monteiro, que assinava Ronnie Wells, pela Livraria Martins Ed.: São Paulo. A série consta de dez volumes.</p> <p>A partir da década de 1990, a produção de narrativas policiais nacionais se intensificou em grande parte devido às obras produzidas por Luiz Alfredo Garcia-Roza, “sem dúvida o nome de maior</p>	<p>As matrizes do gênero na Argentina datam do século XIX com os relatos de Eduardo L. Holmberg, Luis V. Varela, Carlos Oliveira e nas primeiras décadas do século XX, nas produções diárias como “La novela semanal”.</p> <p>No final do século XIX surge o relato “La pesquisa” de Paul Groussac, considerado tipicamente policial.</p> <p>“Seis problemas para Dom Isidoro Parodi” (1942) – Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares;</p> <p><i>Diez cuentos policiales argentinos</i> (1953) – primeira antologia de contos policiais argentinos, edição de Rodolfo Jorge Walsh;</p> <p>“El triple robo de Bellamore” (1903) do Quiroga e na década de 40 e 50 aparece em revistas de grande circulação, <i>Veá y Lea</i>, contos policiais de autores argentinos como Rodolfo Walsh.</p>

destaque na atual literatura policial brasileira” (Reimão, 2005, p.27)	
--	--

As editoras brasileiras sempre procuravam manter em seus catálogos séries ou coleções policiais. A primeira e mais famosa no Brasil é a que citamos no quadro I, *A coleção amarela*, que traz escritores célebres do policial traduzidos ao português. Conforme afirma Reimão, “Várias editoras de porte, como a Companhia das Letras, Record e Nova Fronteira, produzem coleções específicas voltadas para textos desse gênero literário” (Reimão, 2007, p.44).

Podemos perceber (vide quadros I, II e III) que tanto no Brasil quanto na Argentina, entre a chegada via tradução e a consolidação do gênero, há um movimento muito semelhante, exceto uma característica muito peculiar cultural dos brasileiros que não se identifica com os argentinos, isto é, o fato de os primeiros valorizarem muito mais o que vem de fora em detrimento do que é, no caso, produzido em seu país. Isso justifica o fato de que inicialmente, apesar de existir produção brasileira, ela ficou ligeiramente esquecida e deu lugar ao estrangeiro. E também ao modo como essas publicações circulavam, sobressaindo a de menor custo.

Percebemos que os escritores argentinos que se destacaram na escrita do gênero são reconhecidos até hoje – Borges, Arlt, Walsh, dentre outros - enquanto no Brasil alguns até hoje ainda estão esquecidos - Coelho Neto, Afrânio Peixoto, J.J.C.C. Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa, dentre outros. Se fizermos um panorama do gênero, chegando aos dias atuais, vamos perceber que, nos dois países, o policial é um gênero atual e há grande aceitação do público. Numa inversão de valores, o que dantes era visto como algo pejorativo, como literatura menor, de massa, de entretenimento, já não são mais vistos assim; muito pelo contrário: é um aspecto a ser realçado, pois atrai mais compradores (Reimão, 2007, p.47). O gênero policial ganha adeptos nesses países, porque é na literatura que a população encontra uma forma de “ver” fazer valer a “sua justiça”. Fato que pode ser observado pelo bom recebimento do público das narrativas em que os personagens decidem fazer justiça com as próprias mãos. Essa aceitação ao gênero pode estar relacionada com o fato dos países terem histórias semelhantes: corrupção, leis ineficazes, justiça morosa, polícia extremamente violenta. Dessa forma, como na narrativa de enigma²⁰, o caso apresenta um desfecho e o assassino é punido, acontecimentos que prendem

²⁰ No item 1.3, apresentaremos a definição do policial de enigma.

a atenção do público leitor, além de ser uma crítica ao sistema, à sociedade em situação. Segundo Reimão, falando sobre o caso brasileiro:

A crítica à polícia enquanto instituição e a denúncia de falhas no sistema judiciário, constantes em nossa literatura policial de enigma, fazem também com que boa parte das narrativas policiais brasileiras se situe de maneira diversa dos clássicos do gênero que são narrativas “delimitadoras de culpabilidade”, já que essa literatura nacional “espalha” e aponta toda uma tessitura de culpas e omissões que, em nossa sociedade, contorna o crime (REIMÃO, 2005, p.40)

A citação acima nos remete ao caso da tipologia de policial escrita/ explorada – negro- assunto que é tratado mais detidamente no item seguinte, 1.3. Tanto no Brasil como na Argentina tivemos escritos que se direcionaram para as seguintes denominações do policial: o clássico e o negro (*noir*). Ambos os países viveram a efervescência desses modelos²¹ e cultivaram escritos representantes. Considera-se que os primeiros escritos policiais desses países eram considerados como policial clássico e, depois, conforme o amadurecimento dos autores e da chegada de outras influências, passaram ao negro. Porém, é apenas uma periodização, não há como afirmar e nem categorizar um escrito como sendo de apenas um tipo. Por exemplo, no Brasil, começou com o clássico, passou ao negro e, em seguida, para um ponto que podemos chamar de neutro, onde encontramos características dos dois.

IV- Gênero policial clássico e gênero policial negro: Brasil e Argentina

Definição	Brasil/Argentina: características
Policial clássico	<ul style="list-style-type: none"> - o crime se apresenta como enigma sem aparente solução; - um detetive ocupa papel de destaque por sua inteligência e pela utilização de métodos e princípios científicos para resolver o caso; - uma série de pistas num

²¹ No item 1.3, ao falarmos da relação de Walsh com o gênero, exporemos detalhadamente sobre o policial e suas definições. Lembrando que as nomenclaturas policial clássico, enigma ou *fair-play* (inglês) remetem a uma tipologia única, assim como negro, *noir* (francês) ou *hard-boiled* (inglês).

	<p>primeiro momento se mostram desconexas, mas auxiliam no desfecho do caso;</p> <ul style="list-style-type: none"> - resolução do mistério, identificação do culpado e explicação de como se chegou à verdade.
Policial negro	<ul style="list-style-type: none"> - apresentação de uma sociedade corrupta e uma trama complexa de interesses, poder e dinheiro; - retrata uma sociedade que perdeu seus valores fundamentais e na qual a lei foi substituída por outros valores.

Em relação ao quadro apresentado, uma diferença que podemos observar do gênero nos dois países é que na Argentina, segundo Piglia (1986), uma possível divisão para o policial é a seguinte:

Son dos lógicas, puestas una a cada lado de los hechos. En el medio, entre la novela de enigma y la novela dura, está el relato periodístico, la página de crímenes, los hechos reales. Auden decía que el género policial había venido a compensar las deficiencias del género narrativo o ficcional (la noticia policial) que fundaba el conocimiento de la realidad en la pura narración de los hechos²². (PIGLIA, 1986, p.60)

A definição de Piglia é crucial para nosso trabalho, pois no próximo item, veremos como esse “meio” do policial está presente na narrativa walshiana, além de entendermos o movimento do escritor no gênero.

²² São duas lógicas, colocadas uma de cada lado dos fatos. No meio, entre o romance de enigma e o romance duro, está o relato jornalístico, a página de crimes, os fatos. Auden dizia que o gênero policial veio para compensar as deficiências do gênero narrativo ficcional (a notícia policial) que fundava o conhecimento da realidade na pura narração dos fatos.

1.1.2 Walsh e o gênero policial

Nesse trabalho nos propusemos a fazer uma tradução comentada cultural de quatro contos pertencentes ao gênero policial do escritor argentino Rodolfo Walsh. Por isso é necessário, após estabelecer um paralelo entre o gênero no Brasil e na Argentina, situar a posição do escritor em relação ao gênero. Portanto, falaremos da trajetória escrita de Walsh, enfatizando sua passagem pelo gênero policial. Apoiaremos-nos em grandes nomes, como Horacio Quiroga (1879- 1937), Edgar Allan Poe (1809-1849) e Jorge Luis Borges (1899-1986). Apesar de serem autores de diferentes épocas e, como no caso de Poe e Quiroga, outras nacionalidades, consideramos-os como antecessores de Walsh, pois têm como ponto em comum o gênero policial, o que nos permeia e direciona neste trabalho; assim, utilizaremos-os a fim de entender o percurso do escritor.

A contribuição dos escritores mencionados se dará, sobretudo, na primeira etapa da escrita walshiana, quando ele beberá nessas fontes para estrear no gênero. Em sua segunda etapa, ele recuperará esses autores, mas sob uma ótica mais evoluída, como veremos adiante.

Horacio Quiroga, uruguaio radicado na Argentina desde 1898, por ocasião de uma visita ao escritor Leopoldo Lugones (1873-1938) - considerado o iniciador do gênero policial na Argentina e que será mais tarde retomado por Walsh -, não se dedicou muito ao gênero e acabou enveredando-se pelo fantástico. Consideramos que um dos grandes legados de Quiroga para Walsh foi o fato dele ter divulgado o gênero, além da experiência e influência que o primeiro já tinha, devido ao seu trabalho na Editora Hachette onde teve contato com o melhor do gênero através de seu trabalho como tradutor de Ambrose Bierce, Ellery Queen, Evelin Piper.

Quiroga publicou livros como *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), *Cuentos de la selva* (1918), entre outros. Em 1903, parte em uma viagem às Ruínas de San Ignacio, convidado por Leopoldo Lugones para trabalhar como fotógrafo. Em 1904 é publicado seu conto *El crimen del otro* o *El triple robo de Bellamore*, que é, segundo Bechara, “creaciones enmarcadas en el género policial que, al igual que lo fantástico desarrollado en otros cuentos, estaban escritos bajo el influjo del literato norteamericano, Edgar Allan Poe (1809-1949)²³” (1998, p. 42).

Poe é considerado o grande idealizador do gênero policial, através da publicação de seus contos “Os crimes da Rua Morgue” (1841), “O

²³ [...] criações marcadas pelo gênero policial que, assim como no fantástico desenvolvido em outros contos, foram escritos sob influência do literato norteamericano, Edgar Allan Poe (1809-1949).

mistério de Marie Roget” (1842) e “A carta roubada” (1844). A estrutura do gênero segue as seguintes características: um relato em forma de enigma, um detetive que usa métodos científicos para desvendar o caso, uma série de pistas e investigação sem conexão que levam ao culpado e à resolução do mistério e identificação do culpado. Os fatos são decifrados de forma gradual e lógica por um detetive. Quiroga teve Poe como um mestre; não apresentou inovações em suas obras, mas manteve as características do gênero proposto pelo literato norte-americano desde as suas primeiras obras, *Fantasia nerviosa*, *Para una noche de insomnio* (1899) ou *Episodio* (1900), até a última, *Más allá* (1935).

A partir de Quiroga e com as traduções sucessivas, o gênero policial começou a circular pela Argentina e cada vez mais escritores aderiram a ele. Dentre eles, destacamos Jorge Luis Borges, que em 1936 publica em *Historia de la eternidad* o relato “*El acercamiento a Almotásin*”, marcando sua estreia na narrativa policial.

Borges se inicia en lo policial a través de los relatos fantásticos de Góngora donde hay “...simulación de misterio...”, y los de Quevedo, que expresan “... fiel y cristalino misterio...” [...]

Su continuidad en el género estaría dada por *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), *La muerte y la brújula* (1944), y bajo el seudónimo H. Bustos Domecq, publicarán *Seis problemas para Don Isidoro Parodi* (1942).

Lo policial en Borges aparece vinculado a preocupaciones que sobrepasan el género y responden a un orden íntimo y personal del autor, donde se hacen presentes desde la naturaleza de la literatura hasta cuestiones metafísicas.

Borges trabajará lo policial desde una perspectiva matemática, como un puzzle inabarcable, donde si bien están todas las piezas, la figura final muda continuamente. Sabiendo que “unos pocos argumentos me han hostigado a lo largo del tiempo; soy decididamente monótono” aprovechó la codificación del género para desarrollarlos²⁴. (BECHARA, 1998, p. 58-59, grifos do autor)

²⁴ Borges estreia no gênero policial com os relatos fantásticos de Góngora onde há “simulação de mistério...”, e os de Quevedo, que expressam “... fiel e cristalino mistério...” [...]

A presença de Quevedo e Góngora no policial de Borges é devido ao tempo em que esse último esteve na Espanha, de 1914 a 1921, em que esteve em contato com esses escritores. Borges, como veremos, propõe outra perspectiva para o gênero policial e tem como grandes inspiradores Poe e Gilbert K. Chesterton (1874-1936), além de Góngora e Quevedo. Como ele mesmo diz, em 2003, numa entrevista para a Revista *Contratiempo*, “Es decir que los escritores posteriores enriquecieron el género según el camino señalado por Poe²⁵”. Em seu livro *El cuento policial*, Borges oral (1980), falar em relato policial é falar de Poe, o inventor do gênero, pois é ele quem introduz a figura moderna do detetive, “o sedentário Auguste Dupin”, peça fundamental de todo texto policial. Para ele:

[...] el relato policial no prescinde nunca de un principio, de una trama y de un desenlace. Interjecciones y opiniones, incoherencias y confidencias agotan la literatura de nuestro tiempo; el relato policial representa un orden y la obligación de inventar²⁶. (BORGES, 1999, p. 25)

O conto “La muerte y la brújula” de Borges é, assim como seu autor, a fonte de inspiração para Walsh, evidência percebida através da comparação com “Las tres noches de Isaias Bloom”, publicado em 1950 na

Seu amadurecimento no gênero está presente em “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1941), “La muerte y la brújula” (1944), e “Emma Zunz” (1949). Em colaboração com Adolfo Bioy Casares, e sob o pseudônimo H. Bustos Domecq, publicarão *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (1942).

O policial em Borges aparece vinculado a preocupações que sobrepassam o gênero e respondem a uma ordem íntima e pessoal do autor, onde estão presentes desde a natureza da literatura até questões metafísicas.

Borges trabalhará o policial desde uma perspectiva matemática, como um quebra-cabeça inabarcável, onde estão todas as peças, a figura final muda continuamente. Sabendo que “**poucos argumentos me fustigaram ao longo do tempo, sou decididamente monótono**” aproveitou a codificação do gênero para desenvolvê-los.

²⁵ Ou seja, os escritores posteriores enriqueceram o gênero a partir da proposta de Poe.

²⁶ [...] o relato policial não prescinde nunca de um princípio, de uma trama e de um desenlace. Interjeições e opiniões, incoerências e confidências esgotam a literatura do nosso tempo; o relato policial representa uma ordem e a obrigação de inventar.

revista *Vea y Lea*. O escrito foi apresentado quatro anos antes em um concurso organizado pela revista e pela editora Emecé. Walsh recebeu as menções honrosas de Leônidas Barletta, Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges.

Em 1953 é publicado o livro *Diez cuentos policiales argentinos*, a primeira antologia de contos policial produzida na Argentina, preparada por Walsh, que marcou o reconhecimento do gênero policial e seu desenvolvimento no Rio da Prata. No mesmo ano Walsh, agora como autor, publica também pela Editorial Hachette, *Variaciones en rojo*, um livro de contos que apresentam uma mistura entre a “detective story” e o fantástico, com a presença do seu ilustre personagem e alter ego, o delegado Daniel Hernández. Esse livro rendeu a Walsh o Prêmio Municipal de Literatura de Buenos Aires e ainda marcou a “fixação” do escritor no relato de enigma. Além de *Variaciones en rojo*, Walsh publicou outros livros de contos do gênero: *Los oficios terrestres* (1965), *Un kilo de oro* (1967) e *Cuento para tahúres y otros relatos policiales* (1987). Walsh escreveu também duas obras teatrais, *La Granada* e *La Batalla*, ambas de 1965.

Conforme consideramos, a escrita de Walsh passou por fases de amadurecimento. Viviana Paleta, em seu artigo “El primer Walsh: el género policial como laboratorio” (2007), afirma que o policial na vida do escritor serviu como uma espécie de laboratório para a antecipação de traços característicos, como a preocupação em divulgar a fala coloquial, a incorporação da paisagem argentina, suas inquietudes sociais e o desenvolvimento de sua escrita posterior, sua estreia na non fiction da qual trataremos mais adiante.

Ya en la temprana obra de este autor que no llega a los 30 años, están presentes los grandes trazos que retoman tradiciones del campo literario y periodístico. Poe, Quiroga y Borges confluyen en la escritura de este primer Walsh. La eficaz narración del cuento, el dominio de lo policial y lo fantástico, la pasión por la vertiente de enigma y detectives, su trabajo en magazines y diarios, el uso de la propia experiencia como impulsora del relato a la que acompañan el detalle de la observación y la contundencia de los datos, hacen que las notas y cuentos de Walsh se registren como las de un dilecto alumno de sus maestros. Walsh recibe “... la influencia de la misma tradición del género transmitida por los escritores mencionados. En cada uno de ellos, la tradición resurge y se renueva de una manera diferente e

irrepetible. En esto consiste la supervivencia de la tradición.” En 1956, Hachette edita *Antología del cuento extraño*, con cuentos seleccionados y traducidos por Walsh además de su presentación de los distintos autores, y dedicado a la literatura fantástica y de ciencia ficción. Walsh repite el trabajo de Borges, y afianza el conocimiento del género con escritos periodísticos referidos al tema²⁷. (BECHARA, 1998, p. 68-69; grifo do autor)

Walsh, portanto, trabalha a literatura em consonância com a política. Como dissemos, o escritor segue a linha proposta por Agamben em seu ensaio “Arte, Inoperatividade e Política” em que ele propõe que “a literatura não é só uma atividade de ordem estética que pode por vezes adquirir significado político, mas sim que é uma arte constitutivamente política” (AGAMBEN, 2007, p.49). Agamben tenciona o que Walsh faz com sua literatura: o escritor incita seu público-leitor a ver na literatura mais do que uma simples ficção, ele desloca esse foco para outro uso ou funcionamento ou objetivo dessa arte que é sua conjugação com a política e, pretendendo demonstrar o quanto elas estão imbricadas, propõe a impossibilidade de pensar a literatura sem a política. Mesmo em seus primeiros contos, quando ainda encontramos “marcas de ficção”, como nos contos que trabalharemos, o conteúdo é sempre político, mesmo que seja exposto de uma forma mais simbólica e inconsciente, para depois ir aparecendo de forma mais explícita, como no conto “Los oficios terrestres”, no qual aparece uma nota política.

²⁷ Já no começo da escrita deste autor que não chega aos 30 anos, estão presentes os grandes traços que retomam tradições do campo literário e jornalístico. Poe, Quiroga e Borges confluem na escrita deste primeiro Walsh. A narração eficaz do conto, o domínio do policial e o fantástico, a paixão pela vertente de enigma e detetives, seu trabalho em *revistas* e jornais, o uso da própria experiência como impulsora do relato acompanhado pelo detalhe da observação e da contundência dos dados, fazem com que as notas e contos de Walsh sejam registrados como de um exímio discípulo de seus mestres. Walsh recebe “... a **influência da mesma tradição do gênero transmitida pelos escritores mencionados. Em cada um deles, a tradição ressurgue e se renova de uma maneira diferente e irrepetível. Nisto consiste a sobrevivência da tradição.**” Em 1956, Hachette edita *Antología del cuento extraño*, com contos seleccionados e traduzidos dos distintos autores, e dedicado à literatura fantástica e de ficção científica. Walsh repete o trabalho de Borges, e consolida o conhecimento do gênero com escritos jornalísticos referentes ao tema.

Os contos com os quais trabalharemos foram, num primeiro momento, publicados em uma das revistas onde Walsh era colaborador. São os seguintes contos: “Los ojos del traidor” (Vea y Lea²⁸, 20 de março de 1952), “El viaje circular” (Vea y Lea, 18 de dezembro de 1952), “Los nutrieros” (Vea y Lea, 20 de junho de 1951) e “En defensa propia”²⁹ (Vea y Lea, 1 de julho de 1951). Somente em 1987, dez anos após sua morte, eles circularam em forma de livro.

A decisão por trabalhar com eles e não com os demais presentes no livro é devida a uma relação pessoal da pesquisadora. Quando de sua “apresentação” ao autor, os primeiros escritos aos quais ela teve contato foram com os contos mencionados. Outro aspecto é o fato de que os dois primeiros, “En defensa propia” e “Los nutrieros” realmente possuem as características de um conto policial walshiano, que exporemos adiante. Em contrapartida, “Los ojos del traidor” e “El viaje circular” destoam do cenário argentino em que os outros são situados e permitem mais liberdade de invenção ao autor, partindo do policial, passando pelo conto fantástico e, ainda, apresentando alguns elementos de ficção científica. Mas, mesmo assim, os consideraremos como sendo policiais por apresentarem uma zona de confluência entre o policial clássico ou de enigma e do policial negro, como, respectivamente, o fato do personagem que recebe o transplante de córnea e começa a enxergar a partir das visões de seu doador e a morte misteriosa ou suposta que acontece na máquina.

A fim de comprovar a tese que acabamos de elencar, exporemos duas definições para o gênero policial para entender como ocorreu esse movimento na obra do escritor argentino em questão. A primeira, a do policial clássico ou *fair-play*, é aquela em que o trabalho de investigação do detetive é que dá vida à trama até sua solução final; os personagens da história acabam todos envolvidos em algum momento com o enigma, menos o detetive - personagem, que é quem faz a investigação. A respeito disso, Sônia Salomão Khéde (1987, p.44-47) afirma que, o policial possui duas fases: a primeira é referente ao modelo clássico da Idade Média - a linha do gênero na qual Poe buscou seu cerne e a reformulou. O discurso desse modelo advém de origens remotas na Bíblia, em lendas orientais ou clássicos da literatura (Édipo Rei, Hamlet, Zadig). Poe é considerado o grande idealizador do gênero no século XIX, porém, assim como Walsh,

²⁸ A revista *Vea y Lea* teve seu primeiro número em 14 de novembro de 1946, ela foi pensada a partir da revista norte-americana *Look*. Suas matérias tinham como enfoque a política, temas da atualidade, história e literatura.

²⁹ Os contos serão apresentados mais detalhadamente no terceiro capítulo juntamente com a análise da tradução.

não foi o criador e sim aperfeiçoou o modelo já existente de acordo com seus anseios e ambições enquanto escritor. Walsh estreará no policial, no século XX, escrevendo sob a luz desse primeiro modelo, que tem como grande progenitor Poe. Porém, não podemos dizer que se trata de uma simples cópia ou de ser apenas um seguidor de Poe e sim de uma tendência da época, advinda das obras do escritor inglês e também das reminiscências de sua fase de revisor e tradutor, conforme já mencionamos, quando esteve em contato com os grandes escritores do policial. Dessa forma, consideramos que Walsh foi, por um tempo, partidário da tipologia que, segundo Tzvetan Todorov,

Se trata entonces en la novela de enigma, de dos historias, la primera de las cuales está ausente pero es real, la otra se halla presente pero resulta insignificante. Esta presencia y aquella ausencia explican la existencia de las dos en la continuidad del relato³⁰. (TODOROV APUD LINK, 1992, p. 48)

Seguindo esta linha de pensamento, Reimão completa dizendo que nesse tipo de romance policial, o enigma

atua, então, como desencadeante da narrativa e a busca de sua solução, a elucidação, o explicar o enigma, o transformar o enigma em um não-enigma é o motor que impulsiona e mantém a narrativa; quando se esclarece o enigma, se encerra a narrativa (REIMÃO, 1983, p.11)

Como dissemos trata-se de uma tendência que perdurou pelo século XIX, advinda da Idade Média. No mesmo século há um amadurecimento do conceito de policial, o surgimento de uma nova situação, o policial negro ou hard-boiled, ou ainda, noir ou policial americano. Considerado como uma fase realista, vê o policial “como metáfora para teses de cunho ideológico, que pouco tem a ver com as questões textuais propriamente ditas” (KHÉDE, 1987, p.45). Em outras palavras, a narrativa policial é um elo entre a história da sociedade e suas relações. Esse momento é marcado pelo estabelecimento da polícia como uma instituição concomitante ao aumento/ reconhecimento da criminalidade

³⁰ Refere-se ao romance de enigma, de duas histórias, a primeira das quais está ausente, mas é real, a outra se encontra presente, mas é insignificante. Esta presença e aquela ausência explicam a existência das duas na continuidade do relato.

nas cidades. Nessa escrita, o mundo da fantasia já não tem mais espaço, as histórias retratam a marginalidade de maneira realista, nunca se sabe o que está para acontecer, não há como prever o desfecho, fala de uma sociedade que perdeu seus valores fundamentais e na qual a lei foi substituída pelos negócios obscuros.

A resolução final do crime nem sempre é apresentada em grande estilo e tampouco confere uma explicação conclusiva e tranquilizadora. Ao que tudo indica, os autores dessa vertente não acreditam numa verdade final inquestionável, numa interpretação acima de qualquer suspeita, e deixam dúvidas e interrogações no ar (REIMÃO, 2005, p.15)

Além disso, ainda podemos citar, tal qual Dashiel Hammet, o fato de que o detetive era apresentado já à beira do fracasso, amargurado, corroído pelo tempo e pelas desventuras da profissão, um dos fatores para que encontremos na narração o uso de gírias e linguagem coloquial. Essas características serão encontradas sobretudo nos contos “En defesa propia” e “Los nutrieros” que estudaremos mais detalhadamente nos próximos capítulos.

Em relação ao primeiro modelo – policial clássico, esse novo, a partir de Poe no policial americano, terá como preocupação/trabalho desvendar um assassinato, efetivamente, e não mais um enigma, como antes. É nessa etapa que a teorização acerca da estrutura e do gênero é alvo de estudos. Sua gênese, sua repercussão, sua aceitação alcançam o campo da pesquisa.

A partir dos modelos mencionados podemos entender a escrita contística de Walsh, dividindo-a em 3 momentos. O primeiro se refere ao que identificamos acima como policial clássico, advindo de Poe, Quiroga e Borges,³¹ e segue os preceitos supracitados do policial de enigma; o segundo seria uma mistura entre o clássico e o policial negro ou hard-boiled e o terceiro, o que chamaremos de fase transitória, no qual encontraremos, conforme a citação de Piglia na página 14, uma junção entre o negro e a escrita jornalística, ou seja, a forma em que o escritor encontrou de relatar a verdade através da ficção. Em nossa pesquisa consideramos que nenhum dos contos de nosso corpus possuem uma correspondência direta com as fases, nem do modelo policial, nem da escrita walshiana. Mostraremos que

³¹ Mais adiante explicaremos a relação desses escritores com a obra de Walsh, e o porquê dessa linearidade, mesmo sabendo que pertencem a momentos diferentes.

estamos de acordo com Viviana Paletta (2007) que defende a posição de que, apesar da existência de momentos da escrita contística de Walsh, e de esses irem de encontro com o modelo policial, a mudança de um para outro não é muito clara, ou demarcada. Logo, os contos em estudo serão inseridos numa linha de transição entre uma escrita e outra. Lola Fernández Jiménez disserta sobre o comportamento de Walsh ante a narrativa policial, destacando sua confluência com os modelos elencados, e apresenta o escritor tal qual o vemos na escrita das narrativas em estudo, conforme já mencionamos.

Laurenzi es el nuevo protagonista de los relatos y sus diferencias con su antecesor, Daniel Hernández, reflejan claramente la evolución de la posición walshiana respecto del género policial. El gusto por dicho género se mantiene, pero hay dos factores que influyen decisivamente en su deriva hacia una narrativa menos formulaica, más realista e incluso experimental. Por una parte, se abre en la literatura de Walsh un creciente interés por el paisaje argentino, por sus costumbres y gentes. Los relatos del comisario Laurenzi, y también los libros de cuentos (*Un kilo de oro* y *Los oficios terrestres*, no pertenecientes al género policial) publicados a lo largo de los años sesenta, se ambientan a partir de estas fechas en los pueblos del interior argentino, como Santiago del Estero o Río Negro, su provincia de origen. El realismo que adquieren estos relatos, centrados en la soledad de unos personajes marginales, puede ser interpretado como una transposición del realismo negro de las novelas de Chandler y Hammett. Sin adherirse a esta tendencia del género, como hicieron Juan Martini o Ricardo Piglia, Walsh hace su personal aproximación al *hard-boiled* a través de un investigador que se mueve ahora por territorios marcados por el hastío y la desesperanza y cuyas brillantes resoluciones de los casos pierden el tono triunfalista de antaño. Esta atención por los parajes del país se confirmará en el futuro con los reportajes que realizará a partir de 1966 para la revista "Panorama". En ellos toma como objeto de investigación el noreste argentino (Misiones, Corrientes, Chaco) obteniendo, como resultado, un híbrido entre literatura, periodismo e investigación

que será una constante en la obra de Walsh³².
(JIMENEZ, s/d, p.74-75)

Retomando o que afirmamos no item 1.2.1 sobre a afirmação de Piglia da existência de uma fase intermediária entre o policial clássico e o noir, podemos entender que, no caso de Walsh, essa influência é decisiva, já que o escritor se comportava também como jornalista, esse fazer político, a preocupação com a notícia sempre o acompanhou. Então, entendemos que, mais que uma transição de uma tipologia a outra, serviu de alicerce para sua escrita seguinte, a testemunhal.

Seguindo nessa direção, sobre os contos “Los nutrieros” e “En defensa propia”, Viviana Paletta diz o seguinte:

En todos estos relatos se supera el modelo del policial anglosajón o de enigma. Así, tienen cabida en ellos elementos como la preocupación por la oralidad –que alcanzará sus mayores logros en el Walsh posterior– o la recreación de localizaciones populares; en resumidas cuentas, el habla y el paisaje argentinos. Además, encontramos una relativización del sentido

³²Laurenzi é o novo protagonista dos relatos e suas diferenças com seu antecessor, Daniel Hernández, refletem claramente a evolução da posição walshiana em relação ao gênero policial. O gosto pelo gênero se matêm, mas há dois fatores que influem decisivamente em seu direcionamento para uma narrativa menos formalista, mas realista e experimental.

Por um lado, percebemos na literatura de Walsh um crescente interesse pela paisagem argentina, pelos seus costumes e gentes. Os relatos do delegado Laurenzi e, também os livros de contos (“Um kilo de oro” e “Os ofícios terretres”, não pertencentes ao gênero policial) publicados ao longo dos anos sessenta, são ambientados a partir destas datas nos povoados do interior argentino, como Santiago del Estero, sua província de origem. O realismo que adquirem estes relatos, centrados na solidão de alguns personagens marginais, pode ser interpretado como uma transposição do realismo negro das novelas de Chandler e Hammett. Sem aderir a esta tendência do gênero, como fizeram Juan Martini ou Ricardo Piglia, Walsh faz uma aproximação pessoal ao *hard-boiled* através de um investigador que se move agora por territórios marcados pelo tédio e pela desesperança e cujas brilhantes resoluções dos casos perdem o tom triunfalista de antes. Esta atenção pelas paragens do país se confirmará no futuro com as reportagens que realizará a partir de 1966 para a revista *Panorama*. Nelas toma como objeto de investigação o noroeste argentino (Misiones, Corrientes, Chaco) obtendo, como resultado, um híbrido entre literatura, jornalismo e investigação que será uma constante na obra de Walsh.

de la justicia y del papel de la Ley, unimaginables en el policial clásico³³. [...] (PALETTA, 2007, p. 81)

Podemos considerar que de Variaciones en rojo para Cuento para tahúres y otros relatos policiales há uma mudança significativa na escrita e no relato dos fatos. Walsh não mantinha uma relação ingênua com o gênero policial; o que ele esperava deste era conseguir usá-lo como forma de representação da realidade. Mas acabou se frustrando porque percebeu que era impossível tratar de fatos enquanto estivesse preso a moldes, modelos, como no caso do gênero policial que possui uma estrutura. Ele buscou incrementar e modificar o policial, misturando o fair-play, tipo de enigma no qual o detetive não é contratado, investiga o fato por prazer ou por conta-própria, com o hard-boiled, no qual o detetive é “durão”, corre riscos, trabalha por necessidade, mais tarde trabalha somente com esse último – com o intuito de alcançar suas expectativas.

Sua narração toma outro rumo a partir da estreia do delegado Laurenzi: passa da terceira para a primeira pessoa, do fair-play para o hard-boiled, não há mais a necessidade de um desfecho certo para a trama, o suspense e o jogo lógico são mantidos. Nas palavras de Silvia Beatriz Adoue (2008, p. 48), “as leis são contornadas e as provas são ocultadas.” A autora ainda afirma que:

Como explica Laurenzi no começo, já citado, de “En defensa propia”: [...] no servía para comisario [...]. Estaba viendo las cosas y no quería verlas” (p.98)
Laurenzi se aposenta e, de alguma maneira, aponta o destino do “autor de novelas policiales”, como Walsh se definira em 1957³⁴, em oposição a Borges, o “escritor”. Walsh também aposenta o gênero e deplorará esses relatos anos depois. Mas é em “Transposición de jugadas” o conto no qual o fracasso do delegado é o tema, o motivo do conto. Ele não

³³ Em todos estes relatos o modelo do policial anglo-saxão ou de enigma é superado. Assim, encontramos elementos como a preocupação com a oralidade – que alcançará seus maiores logros no Walsh posterior – ou a recriação de localizações populares; em resumo, a fala e a paisagem argentinas. Ainda, encontramos uma relativização do sentido da justiça e do papel da Lei, imagináveis no policial clássico.

³⁴ WALSH, Rodolfo *apud* LINK, Daniel. In: *Rodolfo Walsh. El violento oficio de escribir*. Obra periodística 1953-1977. 2ª. Edição. Buenos Aires: Planeta, 1998, p.41.

soube diagnosticar e por isso não soube evitar a desgraça. (ADOUE, 2008, p.48)

É no livro *Cuento para tahúres y otros relatos policiales* onde aparece pela primeira vez o delegado Laurenzi, um dos personagens criados por Walsh no conto “En defensa propia³⁵”, do qual alguns excertos foram mencionados acima. É nesse livro que podemos dizer que o escritor desiste do policial, através do já referido conto “Transposición de jugadas”, e inicia sua fase de transição para uma escrita ainda mais realista.

1.1.3 A transição do policial ao testemunhal

Para explicar o fato de Walsh ter deixado de lado o gênero policial é necessário falar sobre dois acontecimentos relevantes.

Em junho de 1956, dois acontecimentos abalam a atividade literária de Walsh. Um é bem conhecido: as escaramuças³⁶ ao redor de sua casa no dia 9 de junho, durante o putch cívico-militar liderado pelos generais Valle e Tanco, para reconduzir Juan Domingo Perón, presidente deposto no ano anterior por um golpe militar ao poder. Meses depois, descobre que nessa mesma noite houve fusilamentos ilegais de civis num lixão da periferia por parte das forças policiais. O putch surpreende Walsh enquanto ele jogava xadrez no clube. O outro acontecimento não tem sido estudado: trata-se da leitura, tradução e condensação de uma novela de espionagem, única obra literária de Sir Duff Cooper, *Operation Heartbreak*, tradução que tinha sido encomendada a Walsh pela revista *Leoplán*. (ADOUE, 2008, p. 37-38)

Esses acontecimentos despertam o espírito investigador e a curiosidade de Walsh que resolve ir a fundo no caso do crime de Estado. Ou seja, ele se torna o detetive de seus escritos. Essas investigações se refletem na escrita de Walsh e delas saem os livros *Operación Masacre* (1957),

³⁵ O livro *Cuento para tahúres y otros papeles policiales* apresenta 11 contos; decidimos falar somente do que faz parte do corpus deste trabalho, o conto “En defensa propia”, porque a partir dele é possível ilustrar a mudança ocorrida. Veremos mais detalhes sobre os contos no capítulo III.

³⁶ Combate, batalha.

¿*Quién mató a Rosendo?* (1959) e *El caso Satanowsky* (1973) que futuramente serão considerados seus romances de non-fiction.

As mudanças nas duplas de investigadores ao longo da literatura policial de Walsh sinalizam uma mudança na perspectiva do autor à propósito da história do país. Primeiro esboça-se uma quebra de confiança na aliança entre ciência e ofício para chegar à verdade, presente na colaboração entre Daniel Hernández e o delegado Jiménez, com ênfase no saber de ofício de Hernández, com recurso à investigação exaustiva que amarra todos os acontecimentos numa sequência causal. Então, o narrador onisciente é abandonado. Nos contos policiais da última safra, Hernández não dá palpite. A narrativa emoldurada do delegado aposentado Laurenzi, no passado, impede quaisquer correções no mundo das investigações. O fracasso já está consumado. Laurenzi fala e Hernández escreve, aproximando-se às formas da literatura testemunhal. (ADOUE, 2008, p. 48-49)

Walsh então começa a investigar o que aconteceu no lixão de José León Suárez e, em 1957, como resultado desse trabalho, publica o livro *Operación masacre*. Essa fase marca a transição do policial para o relato testemunhal, pois é um período em que o escritor faz vários experimentos, como a troca das duplas Hernández/ Jiménez por Hernández/ Laurenzi e acaba perdendo o referencial da estrutura tradicional do gênero e ficção policiais. A impossibilidade de narração de um fato nos moldes do policial, pois quando se trata de realidade é impossível prever o que vai acontecer, ocasionou a dificuldade de uma representativa linearidade no andamento das investigações. A partir disso verifica-se o malogro do detetive e a necessidade do apoio de testemunhas para se fazer justiça e obter uma possível resolução.

Então em *El caso Satanowsky* e *¿Quién mató a Rosendo?* a investigação é direcionada de outra forma; testemunhas observadoras e participantes sobreviventes é que auxiliavam Walsh a construir seus relatos. Em *El caso Satanowsky* acontece o assassinato de um advogado de renomada importância, por ocasião de uma luta entre setores das Forças Armadas, em razão do controle de um grande jornal. Rogelio García Lupo e mais uma Comissão Parlamentar de Inquérito ajudam Walsh em sua investigação.

Em *¿Quién mató a Rosendo?* Walsh trata da morte do sindicalista Rosendo García; para isso conta com a ajuda de seu amigo Rogelio García Lupo e dos demais trabalhadores, militantes do periódico *CGT*, o qual dirige. Ou seja, era apresentado por um Daniel (detetive) que não trabalhava mais sozinho, e sim ouvia uma equipe que colhia informações;

[...] por esse motivo, que para Walsh, *¿Quién mató a Rosendo?* já não podia ser lida como literatura policial. A passagem do detetive à ação policial o leva a procedimentos literários próprios da literatura de testemunho e da literatura militante. (ADOUE, 2008, p. 52)

Seus três livros, *Operación masacre*, *El caso Santanowsky* e *¿Quién mató a Rosendo?* marcam o fim de sua escrita policial e o início do que ficou conhecido como relato testemunhal ou literatura militante, sendo que o primeiro ainda é considerado um relato policial. Silvia Beatriz Adoue afirma que:

A literatura de testemunho surge da necessidade literária ou extraliterária de encontrar as formas adequadas para narrar a violência e remete-nos sempre a cruzamentos entre literatura e história, ou entre literatura e política. (ADOUE, 2008, p. 53)

Urge relemburar que o primeiro representante da literatura argentina a fazer a intersecção entre literatura e política, de acordo com a relação já explicitada proposta por Agamben, foi Horacio Quiroga³⁷. Ricardo Piglia em seu livro *Crítica y ficción* (2001) afirma que o tema da literatura de testemunho argentina é a violência. É aqui que se faz necessário relemburar o que já dissemos anteriormente, que Walsh vê a literatura como um contrarrelato que é construído a partir das narrativas do Estado e das vozes do povo. Por isso Walsh acreditou ser o gênero policial o melhor modelo para se concretizar essas narrativas.

O Walsh jornalista muito contribuiu para a escrita do livro *Operación masacre* e dos demais relatos investigativos citados, pois seus conhecimentos de investigação jornalística lhe proporcionavam o suporte necessário para a realização dos procedimentos. Essa mistura de relato policial com investigação jornalística fez Walsh se aproximar do chamado

³⁷ Denominado aqui como representante da literatura argentina, pois, apesar de ser uruguaio, é nesse país que consolidou sua literatura.

“New Journalism³⁸”. Assim, Operación masacre foi considerado um dos primeiros romances em língua castelhana de não-ficção e Walsh, por sua vez, foi o precursor desse momento na Argentina.

Walsh diz que seu último escrito literário foi em 1969, quando publica “Un oscuro día de justicia”, depois ele se dedicou, já no fim de sua vida, à escrita de cartas pessoais. As que mais se destacam são *Carta a Vicky*, *Carta a mis amigos* e *Carta abierta de un escritor a la junta militar*.

Carta a Vicky, de 1976, foi escrita quando do assassinato de sua filha María Victoria Walsh que, assim como o pai, era combatente Montonera. Deram cabo de sua vida numa emboscada, numa invasão a uma casa no centro da cidade durante uma frente de batalha. Walsh está no trem e a história é contada por um passageiro. Nessa carta, ele relata sua própria dor pela perda da filha.

Carta a mis amigos, escrita também em 1976, nada mais é que uma nova versão da *Carta a Vicky*, pois nela Walsh relata o episódio desde o ponto de vista de um soldado que participou do cerco à casa onde Victoria se encontrava. Nessas duas primeiras cartas, Walsh desvia o foco da narrativa em direção a uma terceira pessoa para conseguir falar de sua própria dor. Sobre esse fato, Piglia, em seu livro *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* afirma que,

Walsh realiza un pequeñísimo movimiento para lograr que alguien por él pueda decir lo que él quiere decir. Un desplazamiento, entonces, y ahí está todo, el dolor, la compasión, una lección de estilo. Un movimiento pronominal, casi una forma narrativa de hipálage, un intercambio que me parece muy importante para entender cómo se puede llegar a contar ese punto ciego de la experiencia, mostrar lo que no se puede decir³⁹. (PIGLIA, 2001, p. 33)

³⁸ O new journalism foi criado pelo escritor e jornalista norte-americano Truman Capote em 1956, quando da publicação da reportagem-perfil do ator Marlon Brando pela revista *New Yorker*, intitulada “O duque em seus domínios”. O objetivo era dar um enfoque mais imaginativo e lírico à reportagem, permitindo ao jornalista inserir-se na narrativa sem alterar a realidade da notícia sobre a qual trabalhava. Assim, saía de cena, ao menos momentaneamente, o reporter-técnico, que escrevia a notícia viciosamente, seguindo os padrões dos manuais de redação, dando lugar ao “repórter-escritor”, aquele que explora a sensibilidade do estilo próprio ao transmitir a notícia. (ABREU, 2009)

³⁹ Walsh realiza um pequeno movimento para conseguir que alguém possa dizer o que ele quer dizer. Um deslocamento, então, e aí está tudo, a dor, a compaixão, uma lição de estilo. Um movimento pronominal, quase uma forma narrativa da hipálage,

Ou seja, o escritor busca um subterfúgio para conseguir relatar um assunto delicado, o lamento por ter perdido sua filha. Ele redireciona o discurso para outra pessoa para alcançar seu objetivo: o de narrar o impossível, o delicado, a violência, a brutalidade com que sua filha foi morta.

Carta abierta de un escritor a la junta militar, escrita em 1977, sem dúvida, é a que mais teve repercussão, pois se trata de uma análise do que aconteceu em um ano de ditadura instaurada no país, em 1976. Walsh faz um balanço dos acontecimentos, evidencia as repressões, os crimes cometidos pelo governo, o poder da censura, expõe a situação econômica e social do povo e dos militares. Ele a escreve e a envia por correio aos meios de comunicação local e estrangeiros. É a carta que mais se destaca, porque na sua escrita foi como se Walsh arquitetasse sua própria morte, pois no dia seguinte à sua publicação ele foi capturado por um grupo de tarefas, assassinado e até hoje não se têm notícias de seu corpo.

Após acompanharmos a trajetória de Walsh desde seus primeiros contatos com o gênero policial, passando pela sua inserção enquanto escritor de contos desse gênero, identificando a localização espacial e tipológica dos contos objetos de estudo desse trabalho, evidenciando o amadurecimento de sua escrita e a transformação no tipo de literatura, passaremos agora para uma discussão acerca da abordagem teórica que calca nosso trabalho. Ou seja, como nos propusemos a fazer uma tradução cultural comentada dos contos que aqui retratamos, no capítulo precedente discutiremos o procedimento teórico de realização de uma tradução cultural comentada de contos policiais do referido escritor.

2 PROJETO TRADUTÓRIO: TRADUÇÃO CULTURAL COMENTADA

Atribuo uma importância básica ao fenômeno da linguagem. Pois falar é existir absolutamente para o outro. (F. Fanon)

Existem várias linhas de pesquisa, desde as que defendem que a tradução é somente a transposição linear de um texto de uma língua a outra, até as que entendem que tradução é criação, portanto, um texto traduzido seria um novo texto. A partir dessa ideia podemos pensar no processo de criação desse novo texto. Geralmente as traduções são publicadas, mas o leitor desconhece os procedimentos adotados pelo tradutor para dar vida àquele texto. O narrar e tecer comentários acerca do processo tradutório é conhecido como o recurso da tradução comentada, em que o tradutor-autor informa ao seu leitor sobre sua caminhada diante da tradução de determinado texto. Paulo Rónai e José Paulo Paes foram dois pioneiros nessa área no Brasil, com os livros *A tradução vivida* (1976) e *Tradução: a ponte necessária* (1990), respectivamente, em que discorrem sobre o ato tradutório; porém não há a apresentação de uma corrente teórica que permeie o ato.

A tradução comentada também pode ser nomeada como um elemento paratextual, segundo a nomenclatura utilizada por Genette em seu livro *Paratextos Editoriais* (2009). Isso ocorre, por exemplo, com a tradução de poesia de alguns poetas como Haroldo de Campos, em que apresentam, nos pós-fácios ou prefácios de suas traduções, considerações acerca da realização da tradução, expondo teorias, propondo métodos, etc. Tendo em vista que, em se tratando de tradução, estão envolvidos sistemas linguísticos e culturais distintos, logo, as dificuldades entre a língua-fonte e a língua-alvo são desafios frequentes a serem superados pelos tradutores. Nesse contexto se faz importante o tradutor ser visível na tradução, ou seja, expondo, conforme supracitado, suas estratégias, seu percurso diante daquela tradução.

No nosso trabalho nos propusemos a fazer uma tradução cultural comentada, levando em conta que nosso corpus se trata de contos do gênero policial de um escritor argentino. Ou seja, a partir da análise das relações de receptividade (cultural) do gênero entre um país e outro, levar à língua fonte as características do gênero policial - selecionadas e expostas no primeiro capítulo - na língua alvo; acompanhadas de nossos comentários explicando o percurso.

Para realizar esse trabalho foi necessário um estudo do gênero policial, tanto no Brasil quanto na Argentina. Conforme expusemos no primeiro capítulo, esse confronto nos parece necessário para que possamos identificar a situação do gênero policial nesses países, principalmente no Brasil. A partir disso, para pensarmos a viabilidade da nossa tradução, verificamos a situação e o desenvolvimento do gênero. Assim, para nos auxiliar no nosso trabalho, não só da tradução como da avaliação de nossa dela, utilizaremos as informações que aqui obtivermos, do modo de funcionamento do policial nos países, para aferir se ela se enquadra nos pressupostos do gênero. A finalidade desse caminho seguido é para que as nossas escolhas condigam com o estilo, características e forma em ambos idiomas. Não podemos nos esquecer de que o policial apresenta seus desdobramentos em clássico e negro (*noir*) e que tanto no Brasil como na Argentina tivemos ocorrências desses escritos.

Com relação à escrita walshiana, recuperamos o que defendemos no capítulo 1 e reafirmamos que os contos em questão não estão enquadrados em nenhum desses momentos do gênero e sim no que reconhecemos como sendo uma junção das duas situações, somado à influência que a escrita jornalística teve na vida de Walsh. Portanto, o escopo de nossa tradução é verificar como trazer para o português essa relação estabelecida no policial argentino, sempre atentando para o fato de que os textos em questão foram escritos no século XX e estão sendo traduzidos no XXI, por isso também fomos buscar a receptividade do gênero nos dois países. Para isso vamos nos basear nas características de cada um, cientes dos desdobramentos do gênero (vide tabela IV, p.22 - 23), na forma de apresentação e desfecho da ação, nos elementos apresentados e envolvidos, no entorno.

Retomando o que apresentamos no primeiro capítulo, quando em consonância com Viviana Paleta (2007), dissemos que na obra walshiana vimos presente uma valorização do cenário argentino, da fala coloquial e da forma com a qual ele relata a problemática de seu país. O cenário dos dois primeiros contos walshianos, “En defensa propia” e “Los nutrieros” é a Argentina (paisagem, natureza), já que os dois últimos, “Los ojos del traidor” e “El viaje circular” acontecem em Budapeste e Hamburgo, respectivamente. O interessante de se destacar em nossa trajetória de tradução é que fizemos o caminho inverso, fizemos a tradução sem ter em mente que ao fazer os comentários acerca do processo nos debruçaríamos na questão do policial e de seus elementos constitutivos; assim, no capítulo III, com as descrições do nosso passo a passo, será também o momento em que nós, tradutoras, vamos nos avaliar e ver até que ponto ele se encaixa no gênero em questão e com as intenções do autor.

O conto “En defensa propia”, traz uma parte importante sobre o aspecto linguístico, já que este se faz primordial para entendermos o policial, pois apresenta um vocabulário peculiar. Quando cruzamos o par linguístico português-espanhol, sendo um pouco mais específicos, o espanhol argentino, variante “rioplatense”, deparamo-nos com uma similitude que requer atenção, já que as línguas possuem traços característicos comuns. Porém, a estrutura, o cerne desses dois idiomas é diferente, pois, como a língua está atrelada à cultura (costumes, tradições, identidade), estamos diante de povos diferentes, espaço geográfico distinto. A língua é viva e depende de todo esse universo citado para se desenvolver.

Como amparo teórico para consolidação de nosso trabalho, utilizaremos alguns autores que serão nomeados em seguida. Antoine Berman, em seu livro *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2007), propõe que o tradutor, diante de um texto, deve se preocupar não em traduzir literalmente, mas em dar sentido à letra, ou seja, referindo-se à tradução das ideias, da mensagem que aquele texto nos emite e transmiti-la no idioma alvo. Diante de um aspecto, de uma estrutura da língua-fonte (LF) que não exista na língua-alvo (LA), o tradutor deve levar aquele “estrangeiro” ao seu texto, através de decalques, ou mesmo utilizando estruturas da LA que o auxiliem na expressão do sentido desejado. Portanto, Berman assegura que existem questões que são complexas de serem traduzidas, mas que elas não são intraduzíveis.

De encontro com a proposta supracitada temos o teórico Friedrich Schleiermacher (2002) que no século XIX propõe dois métodos: “a estrangeirização”, em que “traduzir consiste em levar o leitor até o autor”, priorizando a LF, suas marcas e cultura; e a “domesticação”, em que se “leva o autor até o leitor”, sendo esta uma tradução mais voltada para a LA. Dessa forma, a “domesticação” e a “estrangeirização” seriam estratégias para se traduzir, cada uma remetendo a um objetivo. Nessa mesma linha, temos nos dias de hoje Laurence Venutti (2002) e Berman (2007) que defendem a “estrangeirização”, pois acreditam que esse é um caminho menos violento de tradução, uma vez que a proposta de desviar os valores da cultura-alvo para os registros linguísticos e culturais do texto original, coloca o leitor no ambiente do estrangeiro; logo, é possível alcançar um discurso mais “variado e heterogêneo” através da tradução.

Walter Benjamin, no ensaio *A tarefa do tradutor* (1994), diz que “tradução é forma” e, portanto, não é recepção, não é comunicação, não é imitação. A tarefa do tradutor é “trans-pôr, trans-formar, logo, formar em outra língua, “re-formar” na LA a arte da LF. André Lefevere (2007), em seu livro *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária* entende que toda tradução é uma recriação do texto “original”. Nosso objetivo quando

da realização da tradução foi fazer com que o leitor do texto percebesse que se tratava de uma tradução, que é um novo texto. Porém, que ele encontrasse os elementos estrangeirizantes em nosso texto⁴⁰, pois, nas palavras de Berman (2002, p. 27), “a boa tradução é desmitificadora: manifesta em sua própria língua a estrangeiridade do texto estrangeiro”. Então, queremos, na medida do possível, trazer Walsh ao português, mas mantendo sua essência, não “aportuguesando” o texto da LF. Um aspecto importante para exemplificar essa citação em nossa tradução é a atenção que tivemos com o gênero a que os contos pertencem, policial, para que ao revisarmos nossa tradução não pecássemos e utilizássemos palavras que comprometessem suas características já mencionadas. Exemplificaremos isso no capítulo III, no qual demonstraremos que ao decidir ancorar nossa tradução com o policial, tivemos que alterar algumas escolhas que tínhamos feito inicialmente para que conseguíssemos alcançar nosso objetivo tradutório.

Esse projeto tradutório acima delineado vai de encontro com uma de nossas propostas para essa pesquisa. Dentre outros, o objetivo desse trabalho é difundir Walsh e seus contos no Brasil, visto que ele é um autor que não alcançou totalmente o cenário literário brasileiro apesar de sua renomada importância para a história da literatura de seu país e, podemos dizer também, mundial.

A restrita divulgação da produção de Walsh no Brasil pode ser pensada a partir de alguns fatores. Raquel Paz dos Santos, em seu artigo “Relações Brasil-Argentina: a cooperação cultural como um novo elemento de reflexão historiográfica (1930-1954)”, realiza uma análise entre as relações culturais entre estes países no período demarcado:

[...] apresenta uma nova reflexão sobre as relações Brasil-Argentina a partir da análise das relações culturais entre os anos de 1930-1954, numa tentativa de promover uma aproximação cultural entre os dois países através de projetos de cooperação intelectual, científica e artística, visando desfazer imagens negativas e criar um sentimento de fraternidade entre brasileiros e argentinos.

A análise das relações culturais reforça a revisão do paradigma realista, uma vez que torna evidente não ser o Estado o ator exclusivo nas relações internacionais, o que permite identificar o complexo trânsito simbólico entre duas sociedades. Nesse

⁴⁰ No capítulo III deste trabalho essas afirmações serão evidenciadas.

contexto, ganha destaque o papel desenvolvido pela sociedade civil que, ora participou dos projetos culturais desenvolvidos pela diplomacia argentina e brasileira, atendendo assim aos interesses dos respectivos Estados, ora exerceu sua ação cultural de forma espontânea no país vizinho, de acordo com seus objetivos, coincidentes ou não com os de seus governos. (SANTOS, 2008, p. 1)

Com isso não podemos dizer que não há um elo entre as duas culturas, pois como vimos na citação acima, houve uma integração em diversos âmbitos, cultural, econômico, entre esses países, tendo como auge os anos 30-50, período este em que Walsh já escrevia. A causa principal pela não circulação de determinados escritores pode ser entendida por:

[...] o grande e contínuo fluxo de intercâmbios entre Brasil e Argentina no decorrer dos anos de 30 e 50, com alguns períodos de refluxo - em decorrência das tensões e conflitos devido às divergências ideológicas e disputas políticas e econômicas entre os dois países -, promoveu uma grande mobilização de atores estatais, não-estatais com uma ativa e expressiva participação de vários grupos da sociedade civil. Tal fato revela que esses processos de cooperação cultural contribuíram para a desmistificação do “outro” – o argentino ou o brasileiro – que passaram a compreender melhor seus valores, crenças e tradições, o que os levaram a questionar o imaginário da rivalidade entre os dois países. (SANTOS, 2008, p. 8-9)

Fatos como esses apresentados é que nos levaram à escolha desse autor, para usar a nomenclatura de Venutti (2002), por ele pertencer a uma “literatura menor”⁴¹, mas que nem por isso deixa de ser de qualidade e ter importância. É interessante pensarmos numa relação entre Walsh e Borges, já que o último “chegou” ao Brasil primeiramente e de forma canonizada e legitimada. Se compararmos suas literaturas, por exemplo, encontramos vários traços característicos, como registros da fala, cenário argentino e a escrita de contos no gênero policial. No entanto, em se tratando de ideologias, discurso e poder, podemos pensar no fato de que Walsh era um

⁴¹ Venutti usa a nomenclatura menor ou marginal para se referir à literatura que não pertence ao cânone mundial ou de um país.

escritor “perigoso” para a sua época, pois ele tratava a literatura como forma de denúncia e, mesmo nos seus contos que são considerados a primeira fase de sua escrita, já havia indícios de declarações que remetiam ao governo ou ao sistema em vigor. Como sabemos, quem determina um cânone são pessoas ou grupos de pessoas com interesses em comum; logo, dificilmente um escritor com as características de Walsh entraria num cenário desse, pois nessa época vários países estavam passando por uma ditadura, inclusive o Brasil.

Nos anos 70, assim como a Argentina, o Brasil vivia num regime político que instaura uma situação delicada, a ditadura, o que implicava: censura, desaparecimento de pessoas, exílio, massacre de pessoas que iam contra o governo em exercício, entre outros. Se pensarmos na entrada de livros brasileiros na Argentina e vice-versa, temos que levar em conta alguns fatores. Livros de escritores argentinos chegaram, sim, ao Brasil, porém, como era um período ditatorial, tudo passava pelo crivo da censura. Dessa forma, tudo o que era considerado ofensivo ao governo era barrado, assim como o Brasil fazia com os seus cantores e escritores que tinham suas obras proibidas.

Jorge Hernán Yerro, em sua dissertação de mestrado intitulada *Estratégias de importação literária: o Brasil traduz a ficção argentina dos anos 70* (2006), realiza um trabalho muito interessante, pois evidencia quais autores foram traduzidos ao português na década de 70, e o porquê disso. Ele apresenta um quadro onde coloca o que os escritores publicaram na Argentina de 70 e qual era a relação deste com o sistema literário vigente na época. Não podemos esquecer do cânone e das relações de importância, renome, popularidade que cada autor possui. Dessa forma, podemos perceber que no Brasil chegaram obras de Julio Cortázar, Ricardo Piglia, Jorge Luis Borges, entre outros, que passaram pela censura e que também eram escritores pertencentes ao cânone argentino da época, e que atualmente ainda permanecem nele, nas universidades argentinas e nas aulas de literatura latinoamericana. Aliás, atualmente, estes são os escritores mais estudados.

Yerro (2006) coloca Walsh no quadro dos autores que tiveram obras proibidas. E explica que isso se deu pelo fato dele ser um escritor militante, considerado supostamente com ideias perigosas, por encarar a literatura como uma forma de denúncia, e também porque só obteve seu verdadeiro reconhecimento após a sua morte. Mas, ainda hoje é mais estudado na Argentina que no Brasil.

Não excluimos aqui o fato de que Cortázar, Piglia e Borges escrevessem relatos refutando os ideais do governo em exercício, porém não se ocupavam só disso. E foram as obras que não apresentavam riscos ao

governo militar que foram liberadas. Por isso, traduzir Walsh é mais que trazer suas obras ao Brasil, é proporcionar um estreitamento dessas culturas e proporcionar aos leitores brasileiros que adentrem na cultura argentina, já que em suas obras encontramos muito dela⁴².

Esse tipo de tradução ao qual nos propusemos – a comentada – é um assunto que acompanha os Estudos da Tradução desde que surgiu a necessidade de criação de um campo disciplinar e teórico específico. Toda tradução é uma espécie de intercâmbio entre um universo textual e um discursivo, já que as atividades textual-discursivas de uma determinada sociedade não podem ser desvinculadas de seu conjunto de práticas sócio-culturais. Sabemos que na tradução os conceitos de língua e cultura vivem lado a lado, como assinala Witherspoon (1980, p. 2): “If we look at culture from a linguistic point of view, we get a one-sided view of culture. If we look at language from a cultural point of view, we get a onesided view of language⁴³”. Susan Bassnett, em seu livro *Translation Studies* (1991), vai ao encontro dessa opinião dizendo o seguinte:

Language, then, is the heart within the body of culture, and it is the interaction between the two results in the continuation of life-energy. In the same way that the surgeon, operating on the heart, cannot neglect the body that surrounds it, so the translator treats the text in isolation from the culture at his peril⁴⁴. (BASSNETT, 1991, p. 14)

A cultura é um fator fundamental para a existência de uma tradução, de uma interação entre as línguas. Com a globalização o processo de contato entre as culturas se intensificou, pois surgiram novas possibilidades tecnológicas, intensas migrações. Vivemos um tempo em que as fronteiras do conhecimento e das nações possuem mais mobilidade. Assim, a ligação entre as culturas está ocorrendo de forma nunca antes vista. Ana Isabel Borges e Marildo José Nercolini (2002), no artigo “A (im) possibilidade da tradução cultural”, falam que:

⁴² Isso será tratado no capítulo III.

⁴³“Se nos deparamos com a cultura do ponto de vista linguístico, obtemos uma perspectiva unilateral da cultura. Se nos deparamos com a língua do ponto de vista cultural, obteremos uma visão unilateral da língua.

⁴⁴ A língua, então, é o coração dentro do corpo da cultura, e é da interação entre as duas que resulta a continuação da energiavital. Do mesmo modo que o cirurgião, operando o coração, não pode negligenciar o corpo que o envolve, o tradutor que lê o texto deixando de lado a cultura, está com seu texto em perigo.

Traduzir é abordar o Outro. Essa abordagem começa com uma leitura, movimento só aparentemente passivo, no qual o Um já transforma o Outro radicalmente ao aplicar a ele seus parâmetros na tentativa de entendê-lo. Logo a abordagem passa a uma fase mais francamente ativa e começa também a se desdobrar.

Como nos lembra muito bem Carlos Rincón (1999), tradução cultural tem dupla ascendência teórica. Por um lado a Antropologia Social Britânica, começando com Godfrey Lienhardt até Ernest Gellner, que a coloca como prática de significação central para a Antropologia; por outro, a reflexão anti-hermenêutica surgida com Walter Benjamin sobre a tarefa do tradutor. A partir de Benjamin, ocorre um reenquadramento conceitual da tradução na sua relação com língua, texto e cultura, assumida como metáfora que designa o problema central da condição pós-colonial. Nessa concepção a cultura passa a ser vista como um lugar ou um espaço instável de passagem entre as línguas, de travessia de identidades, de desestabilização das referências culturais, um espaço intersticial de negociação, não uma totalidade fechada. Os próprios sistemas culturais se constituiriam mediante processos contínuos de tradução entre culturas, sendo insustentável a defesa de uma pureza cultural. (BORGES; NERCOLINI, 2002, s/p)

Pensar um projeto tradutório hoje e um antes do século XX é completamente diferente. A tradução é uma arte que vem sendo praticada desde a Antiguidade. Há todo um processo evolutivo acerca desse assunto que se divide em dois grandes momentos, pré e pós – estruturalistas. O primeiro movimento de tradução, caracterizado pela quase ausência de teóricos e presença de escritores – tradutores que por serem alfabetizados tinham acesso a outras leituras e muitos eram autodidatas para outros idiomas, iniciado no ano de 300 a.C., com a tradução dos targumim, em que o ideal era ser o mais fiel possível ao texto original. Temos, em seguida, Cícero e Horácio (106 -108 a.C.) que preconizavam a naturalidade e fluidez do texto; e então, por último, os autores neoclássicos, remetendo ao ideal dos targumin, no séc. XV, começaram a traduzir tradição literária da Grécia e de Roma para as línguas vernáculas européias. A partir de suas

experiências no ofício, esses últimos produzem uma série de ensaios, métodos e conselhos para os que desejam traduzir.

Entre 1907 e 1910, Saussure ministrou seus cursos sobre linguística na Universidade de Genebra, lançando as bases do que seria então o Estruturalismo. Assim, como ainda no início do século XX Humboldt escreve ensaios sobre a natureza das línguas e suas relações com a cultura e é a partir destes que se chega à segunda, vigente, etapa da tradução da qual se tem um esfacelamento, pois a temática se expande e se iniciam muitas pesquisas e desenvolvimento de teorias e, conseqüentemente o surgimento de novos prismas. Ao contrário do citado anteriormente, nesta linha não há apenas uma tendência vigorando. O que ocorre é a presença de vertentes de teóricos em que os estudantes-tradutores e/ou tradutores elegem os que mais lhes satisfazem, adotando uma ou variados aspectos dentre todas. É nessa época que muitas controvérsias a respeito da veracidade da tradução e possibilidade também são questionadas.

No Brasil, ouviu-se falar em tradução escrita em 1618, com a publicação em Portugal de um *Catecismo na língua brasílica*, preparado pelo Pe. Antônio de Araújo. Essa prática era voltada para versões de cunho religioso em função da situação vivida pelo país, a saber, a catequização dos índios pelos padres jesuítas. Só a partir da metade do séc. XVII e, principalmente séc. XVIII que se viram versões de literatura, sobretudo entre os poetas do Arcadismo mineiro. Verifica-se semelhante tendência aos primórdios da tradução escrita, em que quem exerce a prática está ligado à literatura, é escritor.

Portanto, vemos que o cenário que temos hoje no Brasil é completamente diferente do que tínhamos quando do início do feito tradutório. Pois é possível escolher dentre várias teorias existentes, um aspecto de cada que auxilie, e montar um “plano de trabalho”, conforme elaboramos nosso projeto tradutório. Não foi preciso que utilizássemos apenas uma linha teórica, valemo-nos de autores de teorias que se completavam para nosso objetivo. Lembrando ainda que é em função da tradução que chegamos a uma realidade em que o globo está interconectado, as pessoas têm acesso a viagens internacionais mais facilmente, vemos vínculos sendo criados entre sociedades, fatos que não eram habituais antes do século XX. As fronteiras ainda existem, mas está mais fácil transpassá-las, elas ocupam a função de estabelecer o limite físico entre um território e outro.

Um exemplo disso é quando destacamos, no primeiro capítulo, que foi via tradução que o policial chegou tanto no Brasil como na Argentina e que seus desdobramentos também vieram via obras traduzidas; através

dessas informações foi possível sabermos a relação de cada país com o gênero.

Quando pensamos em Argentina e Brasil, há muito desse último que é desconhecido pela primeira e vice-versa. No entanto, já é concreta a reabertura para a conexão dessas culturas, pois, recentemente, o Ministério das Relações Exteriores, Comércio Internacional e Culto da República Argentina ofereceu um programa de apoio econômico à tradução de obras de autores argentinos para sua posterior publicação por editoras estrangeiras, com o objetivo de divulgar e incentivar a leitura da literatura argentina pelo mundo, “PROSUR-Programa Sur de Apoyo a las Traducciones”. É nesse contexto que no ano de 2010, para a participação do país na feira do livro de Frankfurt, o governo argentino financiou a tradução de alguns de seus escritores para diversos idiomas, como inglês, alemão, francês e português. Os escritores escolhidos foram Jorge Luis Borges, Manuel Puig, Julio Cortázar e ninguém menos que Rodolfo Jorge Walsh, que neste momento entrou para o cânone das editoras internacionais; sua obra escolhida para a tradução foi o livro *Operación Masacre*.

Podemos situar Walsh no contexto da pesquisa acadêmica também e percebemos que ele ainda é pouco conhecido; de acordo com a Plataforma Lattes, os pesquisadores que estudam sua obra no Brasil são: Graciela Alicia Foglia, Silvia Beatriz Adoue e Viviana Paletta.

A tradução pode ser entendida como uma tensão entre possibilidade e impossibilidade, o que leva o tradutor a estar ciente de que seu texto nunca estará terminado ou será perfeito e que esta não é a única tradução possível. A tradução é uma ferramenta própria de fronteiras, de lugares ou espaços instáveis, aqueles em que há passagem entre culturas, travessia de identidades, desestabilização de referências culturais. É esse o espaço em que as formas e códigos criados por um grupo são desafiados e modificados, contrariando a pretensão de uma pureza cultural.

Traduzir é colocar povos em contato, é abordar o outro. O papel da tradução e do tradutor nesse ponto é não desaparecer com a cultura do outro, negando-se a apropriá-la e sintetizá-la de modo que seus próprios vestígios se extingam e desapareçam as diferenças. O tradutor funciona como mediador entre culturas nessa relação que propomos, pois ele deverá ser um grande conhecedor da cultura da LF ou, então, possuir meios, ferramentas, para adentrá-la e conseguir transmiti-la a seu público-leitor. Esses subterfúgios podem ser a vivência no país da LF, o contato com pessoas estudiosas da LF e que saibam ou entendam sobre a LA; enfim, as estratégias adotadas por esse profissional se tornam peças fundamentais para a realização do trabalho.

Toda língua é viva e sofre constantes transformações e mudanças; por exemplo, se pensamos no português do Brasil da década de 80 e o de hoje, notamos diferenças entre o vocabulário usado na época e o atual; lembrando que os contos traduzidos foram escritos entre 1950 e 1952. Venutti (2002) fala em “heterogeneidade” das línguas, ou seja, o português possui sua variante dominante no texto escrito, a linguagem dita padrão que se sobrepõe às demais formas de escrita, e no espanhol acontece o mesmo. Porém, vemos que, em se tratando de literatura, sobretudo nos contos que trabalhamos de Walsh, essas hierarquias não funcionam. Ele faz um cruzamento entre a escrita jornalística, a de revisor e tradutor e, ainda, acolhe traços da fala argentina em suas obras literárias. Venutti entende que,

[...] embora a literatura possa ser definida como a escritura criada especialmente para liberar o resíduo, é o texto estilisticamente inovador que faz a intervenção mais notável numa conjuntura linguística, ao expor as condições contraditórias do dialeto-padrão do cânone literário, da cultura dominante, da língua maior. (VENUTTI, 2002, p. 25)

Venutti propõe a “liberação do resíduo” numa tradução, mas a escrita de Walsh já nos é apresentada dessa maneira. Como dissemos no primeiro capítulo, Walsh encontrava na literatura a manufatura para a confecção de seus textos, ou seja, ele punha em choque dois sistemas: a língua falada coloquial e a língua escrita⁴⁵, e ainda utilizava outros recursos literários em seus textos, fazendo uma mistura entre o jornalístico e o literário e, assim, ele exaltava de alguma forma os traços coloquiais e o cenário argentino, o “resíduo”.

Nossa tradução procura atender a essa proposta walshiana, mas é necessário ressaltar que os contos foram traduzidos pensando no português corrente de nossos dias, portanto, o vocabulário atual; outro ponto relevante é o de que nos momentos em que aparecem registros da fala do espanhol de Buenos Aires, na tradução foi utilizada a fala referente ao Sudeste do Brasil, sobretudo ao estado de São Paulo, haja vista a tradutora tê-la como variante. Fizemos essas escolhas, pensando nos seguintes pressupostos de Venutti,

[...] minha teoria e prática de tradução estão estabelecidas na heterogeneidade irreduzível das

⁴⁵ Veremos esses detalhes com exemplos no capítulo III.

situações linguísticas e culturais [...] (VENUTTI, 2002, p. 24)

Nosso objetivo deve ser a pesquisa e o treinamento que produzam leitores de traduções e tradutores que sejam criticamente conscientes não predispostos a normas que excluam a heterogeneidade da língua. (VENUTTI, 2002, p. 63)

Venutti chama a atenção para a questão de que conhecer uma língua estrangeira significa adentrar em suas idiossincrasias, saber suas variantes, idioletos, dialetos, registros, estilos e modos que definem seus traços em diferentes contextos ou situações e identificar as semelhanças com a língua materna. Chegamos ao ponto em que vemos a árdua tarefa de traduzir literatura, pois ela não possui uma forma pré-estabelecida, não há um modelo, ela é livre, é criação.

Procuramos realizar uma tradução que englobe todos os aspectos supracitados. Para isso seguimos o seguinte percurso, que foi inclusive a base para a estruturação deste trabalho. Primeiro fomos conhecer o escritor, sua vida, seus trabalhos, enfim sua trajetória, sobretudo o gênero policial na Argentina e no Brasil e para Walsh. Ao escolher as obras para trabalhar, fizemos leituras detalhadas e análise dos contos, fomos buscar informações a esse respeito com argentinos nativos e auxílio na bibliografia sobre Walsh, já que aqui no Brasil ainda há dificuldade ao acesso a essas obras. E, finalmente, realizamos a tradução.

3 ANÁLISE E COMENTÁRIOS SOBRE O PROJETO TRADUTÓRIO

No primeiro capítulo deste trabalho apresentamos a construção de Walsh como escritor, destacando sua relação com o gênero policial – o mote para nossa tradução – a receptividade do gênero no Brasil e na Argentina, países da língua alvo e fonte respectivamente. No segundo capítulo discorremos sobre a questão da tradução cultural comentada, ponto este que nos serve de suporte para a realização de nossa tradução. Entendemos que a tradução cultural comentada consiste numa análise experimental e descritiva em que o tradutor tem a oportunidade de se expressar e poder comentar sua experiência particular diante dos problemas enfrentados durante a realização da tradução. Para Williams & Chesterman:

A translation with commentary (or annotated translation) is a form of introspective and retrospective research where you yourself translate a text and, at the same time, write a commentary on your own process. This commentary will include some discussion of the translation assignment, an analysis of aspects of the source text, and a reasoned justification of the kinds of solutions you arrived at for particular kinds of translation problems⁴⁶. (WILLIAMS; CHESTERMAN, 2002, p.06)

Assim, entendemos que o tradutor que se dedique a esse tipo de trabalho deve, além de estar calcado nos pressupostos de uma tradução, ainda se preocupar em descrever e refletir sobre seu processo tradutório. Este é o nosso propósito neste capítulo; em consonância com nosso projeto tradutório já citado.

O corpus deste trabalho são quatro contos policiais, gênero no qual Walsh bebeu direto na fonte, pois traduziu grandes escritores como William Irish, Ellery Queen, Cornell Wolrich, Evelyn Piper, Victor Canning, Norman Berrow, Ambrose Bierce, John Dickson Carr, Adrian e Arthur

⁴⁶ Uma tradução comentada (ou tradução anotada) é uma forma de pesquisa introspectiva e retrospectiva na qual você mesmo traduz um texto e, ao mesmo tempo, escreve um comentário sobre o seu próprio processo. Tal comentário incluirá um pouco de discussão sobre a tarefa tradutória, uma análise dos aspectos do texto fonte, e uma justificativa fundamentada dos tipos de solução a que você chegou, em relação a tipos específicos de problemas tradutórios. (WILLIAM; CHESTERMAN)

Conan Doyle, George Simenon e Raymond Chandler. Assim esteve em contato direto com os autores do que podemos chamar de *boom* policial.

Apresentaremos nosso percurso por conto traduzido, seguindo a ordem de publicação. São eles: “Los nutrieros”, publicado em vinte de junho de 1951, na revista *Leoplán*, “En defensa propia”, no dia primeiro de julho de 1951 na revista *Vea y Lea*, “Los ojos del traidor”, em vinte de março de 1952 em *Leoplán* e “El viaje circular”, em dezoito de dezembro de 1952 em *Vea y Lea*. Todos esses contos, em 1987, integraram um volume e foram republicados na forma de conto no livro *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*. Para cada conto, destacaremos alguns aspectos (forma de apresentação e desfecho da ação, quais são os elementos apresentados e como estão envolvidos na trama, entorno e questão linguística) que para nós pareceram fundamentais para a construção do policial e exporemos exemplos a fim de ilustrar nossa argumentação. Fato é que, apesar de nossa opção, que impõe a leitura da cena sobre a qual ao discorrer pontualmente sobre um aspecto singular, implica que deixaremos outras características em suspenso, mas isto não quer dizer que não tenhamos atenção a elas, elas gravitam como coadjuvantes ampliando o sentido da característica então visada, haja vista que estão relacionadas, ou seja, um ponto se destacará em relação aos demais, mas é justamente esse, por sua singularidade que faz o elo que mantém as características formando um "sentido maior", num jogo de interdependência (impondo uma cadeia de influência mutua).

Conforme dissertamos no capítulo I, há 2 tipos de gênero policial: o clássico e o realista. E como dissemos, os contos em questão apresentam características dessas duas tendências concomitantemente. Em cada texto há certos aspectos que são mais explorados, que ocupam destaque ou que são diferenciados em relação aos momentos. No caso do clássico, aparece como principal elemento o enigma e sua resolução; já no segundo, é o crime e a não obrigatoriedade em desvendá-lo. Enfatizaremos, pois, a questão da construção, ou seja, de como o narrador vai “despejando” na história, fatos/informações sobre o enigma e/ou assassinato, quais suas possíveis intenções, quais foram suas escolhas lexicais e como nós, tradutoras, nos comportamos diante de tal situação. É importante destacar que fizemos a tradução sem ter em mente que ao fazer os comentários acerca de nosso processo nos debruçaríamos sobre a questão do policial e de seus elementos constitutivos; assim, esse é o momento também em que nós, tradutoras, vamos avaliar nosso feito e ver até que ponto ele se encaixa no gênero em questão e com as possíveis intenções do autor.

3.1. “Los nutrieros”: uma emboscada?

No conto “Los nutrieros” temos dois assassinatos, um que ocorre de forma misteriosa (a morte do filho do capataz) e outro que ocorre em forma de emboscada (a possível morte de Renato), porém em nenhum momento do conto há confissão para eles, cabe ao leitor saber se eles de fato acontecem. O narrador apenas apresenta fatos e permite que através deles se levante uma hipótese para a narração. A história do conto é apresentada como uma espécie de quebra-cabeças; ficando na responsabilidade de quem lê juntar as peças e interpretá-lo. O uso da palavra “emboscada” foi atribuído por nós para ir ao encontro da ambiguidade presente no conto: pode ser tanto a possível emboscada que Chino arma para matar o filho do capataz, como a que Chino arma para que Renato fique como culpado, quanto a possibilidade de Renato ter caído em uma, sendo capturado e morto pelos capangas do capataz ou pelo próprio Chino; vingando assim a morte do filho do capataz. Dessa forma, nesse ambiente de (im)possibilidades, ambíguo e de incertezas, como pontos cruciais destacamos os seguintes aspectos: a significação das Cores + o uso dos Adjetivos e as dicotomias Dia X Noite, Silêncio X Grito em consonância com a natureza como cenário.

Antoine Berman, em seu livro *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2007), propõe que o tradutor, diante de um texto, deve se preocupar não em traduzir literalmente, mas dar sentido à letra, ou seja, referindo-se à tradução das ideias, da mensagem que captamos daquele texto e transmiti-la no idioma alvo. Foi a partir dessa proposta de Berman que pensamos no nosso movimento nesse conto. Como fizemos um trabalho incessante de leituras e releituras não só desse, mas dos demais de nosso corpus, nesse em especial, despertou-nos curiosidade em relação à presença repetida de determinadas cores, dos adjetivos e também das dicotomias que mencionamos. Ao longo das leituras conseguimos atribuir um sentido a essas “repetições” e um possível significado. Fomos então pesquisar os significados tanto em português como em espanhol para estabelecermos uma relação de aproximação, e descobrimos que tudo estava interligado, cores+adjetivos+dicotomias. Nosso entendimento foi que essa junção de significados é que era o ponto crucial do policial nesse conto, portanto, foi a parte que mais exploramos. Exporemos aqui nossa interpretação para esses aspectos que consideramos fundamentais para o entendimento da história e, sobretudo, para o fazer tradutório.

I - Cores⁴⁷ + adjetivos

Espanhol	Português (tradução)
a. Traía a remolque un bote pintado de rojo , con las letras blancas en el costado de babor: "San Felipe".	Tinha rebocado um bote pintado de vermelho , com as letras brancas no lado do bombordo: "San Felipe".
b. Sus ojos azules tenían una fijeza de alucinado , que desmentía el diseño casi pueril de la boca.	Seus olhos azuis tinham a fixação do olhar de alucinado , que desmentia o desenho infantil da boca.
c. Renato lo observaba con sus ojos azules e impávidos .	Renato o observava com seus olhos azuis e impávidos .
d. Luna llena: pila de monedas amarillas y temblonas sobre el paño gris del agua.	Lua cheia: pilha de moedas amareladas e temerosas sobre o pano cinza da água.
e. Brillaban en la boca del pescado los dientes amarillos y fuertes , y sus ojos tenían una fijeza azulina y viscosa .	Brilhavam na boca do peixe os dentes amarelos e fortes , e seus olhos tinham uma fixação azulada e viscosa .
f. La rueda dio media vuelta más y se detuvo chirriando, dejando a Renato vertical, de pie en lo alto, suspendido y solo, con los ojos azules extraviados .	A roda deu mais meia volta e parou chiando, deixando Renato vertical, de pé no alto, suspenso e sozinho, com os olhos azuis perdidos .

Em “Ia” temos a seguinte construção: “Tinha rebocado um bote pintado de vermelho, com as letras brancas no lado do bombordo: "San Felipe".” A cor vermelha significa nesse caso o sangue e a branca a morte de um ente querido por assassinato. Ou seja, exatamente a temática central que permeará a obra, o assassinato do filho do capataz. O narrador já inicia o texto preparando o seu interlocutor para a trama que envolverá a história.

Sabemos que a relação que estabelecemos com as cores pode não ser percebida apenas numa primeira leitura do conto, mas reconhecemos a

⁴⁷Significado das Cores - Cores e seus significados psicológicos

<http://www.grito.com.br/artigos/fabricio002.shtml> Acesso em 20/11/2012. Todos os exemplos utilizados neste capítulo encontram-se no Apêndice deste trabalho, p.86.

importância desse aspecto no conjunto da produção, inclusive, porque o que nos chamou a atenção e fez com que nos aprofundássemos nisso, foi algumas cores aparecerem mais de uma vez, como o caso do azul que veremos. Para tal análise foi necessária não só uma leitura aprofundada do conto, como também a busca por referências que nos explicassem a significação das cores, para então adequarmos tudo às situações que nos deparamos.

Em “Ib” e “Ic” temos a presença da cor azul que significa credibilidade. Na primeira vez ela vem seguida do adjetivo alucinado que pode ser entendido como alienado. Renato ou não percebia ou fingia não perceber as atitudes de seu parceiro, pois, como descobriremos com o desenrolar da história, sua única obsessão era vingar o acontecido ao pai; com isso ele não se preocupava com o resto e demonstrava que estava tudo bem, perfeito. A credibilidade que ele tenta passar é a seriedade; contudo, a palavra firmeza corrobora o que já dissemos ser uma seriedade de alienado. Na segunda, o significado da cor azul vem de encontro com o proposto na primeira. É notória a superioridade de Chino em relação a seu parceiro. A junção de azul (credibilidade) + impávidos (destemido) nos leva ao sentido de que Renato “pintava” uma postura de homem forte; todavia, era passivo em relação ao seu companheiro. Essas afirmações ficam claras através de duas passagens no texto: “- Ouvi os tiros - disse Renato. Chino Pérez não respondeu. Ensimesmado e distante se sentou à beira da ilhota; tirou as alpargatas e pôs os pés na água fria com o olhar distante” e “Renato não respondeu. Deixou que o silêncio reinasse entre eles, separando e restituindo eles a seus mundos distintos, suavemente, sem violências.” Renato tenta cobrar Chino por seus atos, mas este mostra sua superioridade calando-se, enquanto que o primeiro exalta sua fraqueza não insistindo, evitando confronto ou mal-estar, como também ocorre no segundo exemplo.

Em “Id” e “Ie”, temos o uso do amarelo. Nos dois casos significa chamar a atenção, iluminar. No primeiro, é para chamar a atenção do leitor e/ou reiterar os acontecimentos subsequentes. Se partimos da análise de que Renato é capturado pelo capataz quando Chino vai embora e o deixa com as provas do crime, esse é um dos avisos que o narrador poderia dar ao leitor. Temos ainda a cor cinza que indica suspense; assim podemos entender um clima de mistério, além de exigir nossa atenção para o que virá a seguir. No segundo caso há uma ênfase na questão de atrair a atenção, porque além da palavra *amarelo* aparece também “brilhavam” para reverberar a mensagem que se quer passar. “Brilhavam na boca do peixe os dentes amarelos e fortes, e seus olhos tinham uma fixação azulada e viscosa.”, antecipa o acontecimento em seqüência; é como se a traíra representasse Renato.

Logo, é como se fosse uma alegoria da relação entre Renato e Chino que é evidenciado com mais uma aparição de azul e do adjetivo “firmeza”, deixando subentendida a comparação com Renato. Encontramos ainda a palavra “viscosa”, aderência fácil a outra substância, representando aqui a passividade de Renato em aceitar o que vê, sem se preocupar em mudar sua realidade. Mais uma vez, há um adiantamento do que vai acontecer, pois, em seguida, Renato é capturado. Por fim, em “If”, temos de novo a palavra *azul*, dessa vez acompanhada do adjetivo extraviado. É uma das últimas frases do conto e é posto como que numa tentativa de invocar e reafirmar o que já vinha sendo dito, nos quadros “Id” e “Ie”, sobre a postura de Renato. Diante da atitude de passividade de Renato ante os feitos de Chino, aquele estava perdido (extraviado), sem credibilidade (azul), acabou caindo numa cilada e pagou por um crime que não cometeu.

Feitas as análises sobre a presença e uso das cores + adjetivos para a formação do sentido do conto policial, passaremos agora para a exposição do segundo aspecto que mencionamos.

II- Dia x noite, silêncio x grito em consonância com a natureza como cenário

Espanhol	Português (tradução)
a. Volaron patos y garzas, y en la lejanía una nubecilla de humo azul se desguedejó lentamente en la quietud infinita de la tarde.	Patos e garças voaram, e ao longe uma nuvenzinha de fumaça azul desapareceu lentamente no silêncio infinito da tarde.
b. Al filo de la noche volvió Chino Pérez, ceñudo y silencioso.	Na penumbra do anoitecer Chino Pérez voltou carrancudo e silencioso.
c. Aquella noche hubo desvelo de perros en la costa de la laguna ; pisadas y linternas; voces apagadas, que el viento traía y llevaba. Renato dormía. Chino Pérez estuvo fumando, absorto y lejano, hasta que el cielo empezó a clarear.	Aquela noite, na costa da lagoa , não foi possível dormir por causa dos cachorros; pegadas e lanternas; voces apagadas que o vento trazia e levava. Renato dormia. Chino Pérez ficou fumando, pasmado e longe, até que o dia começou a clarear.
d. Por los confines de la laguna , ensimismada en la quietud vespéral , entre las últimas barreras de juncos, flotaban a ras del agua	Pelos confins da lagoa , ensimesmada na quietude vespéral , entre as últimas barreiras de juncos, flutuavam sob a água nuvenzinhas

nubecillas de vapor.	de vapor.
e. - Está bien, hermanito; esta noche es la vencida - dijo Chino Pérez sin volverse.	-Está bem, irmãozinho; esta noite eu consigo o que quero - disse Chino Pérez sem se virar.
f. En el fondo del juncal gritó la nutria; era un grito quejumbroso, como el gemido de un ser humano.	No fundo do juncal gritou a lontra; era um grito lamuriante, como o gemido de um ser humano.
g. Renato apagó la pipa y se puso en pie. - Voy a recorrer las trampas - dijo. - Dejá; voy yo - replicó Chino Pérez. Su acento se dulcificó -. Mejor que duermas un poco, hermano. Mañana hay que caminar mucho. Renato obedeció. Acostóse sobre unas lonas, con la ropa puesta; y antes de quedarse dormido, vio por última vez la silueta de su compañero, erguido sobre el bote, remando a la luz de la luna.	Renato apagou o cachimbo e ficou em pé. - Vou recolher as armadilhas - disse. -Deixa que eu vou - replicou Chino Pérez com voz suave -. Oh irmão, melhor dormir um pouco. Amanhã você vai andar muito. Renato obedeceu. Deitou-se sobre umas lonas, de roupa; e antes de dormir, viu pela última vez a silueta de seu companheiro, erguido sobre o bote, remando sob a luz da lua.
h. Dormía la laguna profunda de ecos y rumores. Las cejas de los juncales se destacaban nítidas y oscuras.	A lagoa profunda de ecos e rumores dormía. As pontas dos juncais, nítidas e escuras, se destacavam.
i. Y se hizo de pronto, a lo lejos, la noche de los perros, de los tiros, del odio desatado como una llamarada. Chino Pérez oyó las voces sordas que el encono aceraba. Se las traía el viento, acres y feroces como mordeduras. Después fue el silencio, más súbito, más grande y terrible que antes. El silencio de la laguna, preñado de misterio.	E se fez logo, ao longe, a noite dos cachorros, dos tiros, do ódio desatado como uma labareda. Chino Pérez ouviu as vozes surdas que o ódio aguçava. O vento as trazia, azedas e ferozes como mordidas. Depois foi o silêncio, mais súbito, maior e mais terrível que antes. O silêncio da lagoa, empenhado de mistério.

<p>j. A su cárdeno resplandor se destacaba en silueta la figura del mayordomo, sombrío como la noche, los brazos cruzados, separadas las piernas, desafiando a la noche a que le quitara su venganza.</p>	<p>A figura do capataz se destacava pela silhueta em seu azul-violeta fosforescente, sombrio como a noite, os braços cruzados, as pernas separadas, desafiando a noite que adiara sua vingança.</p>
<p>k. A la luz de la luna giraba la rueda del Molino Grande, como una enorme flor blanca. El viento traía y llevaba sus gemidos, y la rueda giraba lentamente bajo el cielo tachonado de estrellas.</p>	<p>À luz da lua, a roda do Moinho Grande girava, como uma enorme flor branca. O vento trazia e levava seus gemidos, e a roda girava lentamente sob o céu repleto de estrelas.</p>

A partir dos trechos que destacamos acima, podemos compreender a relação que o Dia X Noite, Silêncio X Grito em consonância com a natureza como cenário exerce na formação e desenvolvimento dos aspectos relacionados ao crime.

Na questão da tradução, concentramo-nos nos casos em que tivemos dificuldades ou outro contratempo durante o processo, ou seja, as situações em que não encontramos uma correspondência direta e tivemos que buscar uma maneira de dizer o mesmo em português, com o auxílio do contexto; explicaremos como o processo ocorreu. Logo em seguida, colocaremos em forma de tabela todas as expressões destacadas relacionadas às palavras Dia, Noite, Silêncio, Grito e Natureza e explanaremos a relação com a tradução e a contribuição para a formação da cena do assassinato.

Em “Ile” há a construção: “*esta noche es la vencida*”. A palavra “*vencida*” é relativa à vitória. Mas no contexto em que foi inserida e também a forma como ela é usada em espanhol, conforme pesquisamos, vai além de ser uma vitória, remete a algo que é desejado, que finalmente será conquistado. Assim, preferimos colocar “esta noite eu consigo o que tanto quero”, pois julgamos expressar melhor a intenção de Chino ao pronunciar tal vocábulo. A presença da palavra “noite” será explicada mais adiante.

No quadro “Ik” aparece “*bajo el cielo tachonado de estrellas.*” *Tachonar* significa adornar com tachão, rebite, rabisco. Escolhemos colocar “cheio de estrelas”, com a ajuda do contexto e a partir da definição “adornar” que geralmente implica em situação de muitos enfeites. Pensamos que a palavra “cheio” pode dar conta de tal intenção.

Aclarados os impasses ocorridos durante o processo tradutório, partiremos agora para a segunda etapa a que nos propusemos: colocar em forma de tabela todas as expressões destacadas relacionadas à Dia, Noite, Silêncio, Grito e Natureza, explicando as possíveis intenções, a relação com a tradução e a contribuição para a formação da cena do assassinato.

Ao longo de nossas leituras e análises do conto percebemos que a relação implícita ou explícita entre os termos que já destacamos é a seguinte: DIA + SILÊNCIO= NATUREZA AMENA e NOITE + GRITO =NATUREZA SELVAGEM; podemos pensar numa antítese ou até mesmo num paradoxo, isso ficará claro com nossa exposição. Dessa forma, faremos a divisão das tabelas com os assuntos supracitados para que, então, comecemos a explicação, análise e comentários.

III - Dia + silêncio = natureza amena

Espanhol	Português (tradução)
a. Volaron patos y garzas, y en la lejanía una nubecilla de humo azul se desguedejó lentamente en la quietud infinita de la tarde.	Patos e garças voaram, e ao longe uma nuvenzinha de fumaça azul desapareceu lentamente no silêncio infinito da tarde.
b. Renato dormía. Chino Pérez estuvo fumando, absorto y lejano, hasta que el cielo empezó a clarear.	Renato dormia. Chino Pérez ficou fumando, pasmado e longe, até que o dia começou a clarear.
c. Por los confines de la laguna , ensimismada en la quietud vespéral , entre las últimas barreras de juncos, flotaban a ras del agua nubecillas de vapor.	Pelos confins da lagoa , ensimesmada na quietude vespéral , entre as últimas barreiras de juncos, flutuavam sob a água nuvenzinhas de vapor.

Nos trechos destacados conseguimos estabelecer a seguinte semelhança: a construção da frase quando é dia implica em calma, tranquilidade, natureza amena, silêncio, visão (luz).

No conto a rotação *Dia X Noite* descreve diferentes acontecimentos, assim como interfere no comportamento dos personagens, como vemos no quadro “IIIb”. De dia as pessoas trabalham, a natureza é agradável e há um silêncio que denota paz, tranquilidade. As denominações Dia e Noite podem ser entendidas como uma tentativa do narrador de situar mundos diferentes, o primeiro é um mundo de paz e o segundo de guerra, violência, crime. O dia cala aquilo que a noite presenciou, vivenciou. A natureza coage com essa determinação e é decisiva para esses

acontecimentos, funciona como formadora dos cenários. Destaquemos, para corroborar o que afirmamos acima, as palavras utilizadas pelo narrador evocando dia: “no silêncio infinito da tarde”, “[...] até que o dia começou a clarear.”, “na quietude vespéral”, são vocábulos que passam a ideia de sossego, serenidade e, ainda, há um reforço na intenção com “infinito”. Há uma noção de que os fatos são mais lentos, como em “[...] começou a clarear” em que percebemos que é de forma desacelerada que tudo acontece; além de reafirmar a questão que mencionamos da relação que fica subentendida entre claro e escuro (noite e dia).

Em “IIIb” aparece “[...] *el cielo empezó a clarear*”; numa primeira tradução colocamos “até o raiar do dia”, depois, pensando no contexto que assinalamos anteriormente, optamos por deixar “até que o dia começou a clarear”, levando em conta o jogo de significações que existe no texto entre as palavras dia e noite e suas relações com claro e escuro. Se deixássemos “até o raiar” do dia, talvez pecaríamos na tradução por mais que no campo semântico tenha a mesma referência, porém no lexical, perderíamos o sentido.

Resolvido esse entrave, ao verificar a tradução em nossa análise, não encontramos mais desvios em relação à presença de tais léxicos em referência a dia, nem para descrever a natureza nem o silêncio. Acreditamos que conseguimos manter o propósito inicial do texto.

Vejamos agora a construção que é feita com o sentido NOITE + GRITO = NATUREZA SELVAGEM.

IV- Noite + grito = natureza selvagem

Espanhol	Português (tradução)
a. Al filo de la noche volvió Chino Pérez, ceñudo y silencioso.	Na penumbra da noite Chino Pérez voltou carrancudo e silencioso.
b. Aquella noche hubo desvelo de perros en la costa de la laguna ; pisadas y linternas; voces apagadas, que el viento traía y llevaba.	Aquela noite, na costa da lagoa, não foi possível dormir por causa dos cachorros; pegadas e lanternas; vozes apagadas que o vento trazia e levava.
c. - Está bien, hermanito; esta noche es la vencida - dijo Chino Pérez sin volverse.	-Está bem, irmãozinho; esta noite eu consigo o que quero - disse Chino Pérez sem se virar.
d. En el fondo del juncal gritó la nutria; era un grito que jumbroso, como el gemido de un ser humano.	No fundo do juncal gritou a lontra; era um grito lamuriante, como o gemido de um ser

<p>e. Renato apagó la pipa y se puso en pie. - Voy a recorrer las trampas - dijo. - Dejá; voy yo - replicó Chino Pérez. Su acento se dulcificó -. Mejor que duermas un poco, hermano. Mañana hay que caminar mucho. Renato obedeció. Acstóse sobre unas lonas, con la ropa puesta; y antes de quedarse dormido, vio por última vez la silueta de su compañero, erguido sobre el bote, remando a la luz de la luna.</p>	<p>humano. Renato apagou o cachimbo e ficou em pé. - Vou recolher as armadilhas - disse. -Deixa que eu vou - replicou Chino Pérez, com voz suave -. Oh irmão, melhor dormir um pouco. Amanhã você vai andar muito. Renato obedeceu. Deitou-se sobre umas lonas, de roupa; e antes de dormir, viu pela última vez a silhueta de seu companheiro, erguido sobre o bote, remando sob a luz da lua.</p>
<p>f. Dormía la laguna profunda de ecos y rumores. Las cejas de los juncales se destacaban nítidas y oscuras.</p>	<p>A lagoa profunda de ecos e rumores dormia. As pontas dos juncais, nítidas e escuras, se destacavam.</p>
<p>g. Y se hizo de pronto, a lo lejos, la noche de los perros, de los tiros, del odio desatado como una llamarada. Chino Pérez oyó las voces sordas que el encono aceraba. Se las traía el viento, acres y feroces como mordeduras. Después fue el silencio, más súbito, más grande y terrible que antes. El silencio de la laguna, preñado de misterio.</p>	<p>E se fez logo, ao longe, a noite dos cachorros, dos tiros, o ódio desatado como uma labareda. Chino Pérez ouviu as vozes surdas que o ódio aguçava. O vento as trazia, azedas e ferozes como mordidas. Depois foi o silêncio, mais súbito, maior e mais terrível que antes. O silêncio da lagoa, empenhado de mistério.</p>
<p>h. A su cárdeno resplandor se destacaba en silueta la figura del mayordomo, sombrío como la noche, los brazos cruzados, separadas las piernas, desafiando a la noche a que le quitara su venganza.</p>	<p>A figura do capataz se destacava pela silueta em seu azul-violeta fosforescente, sombrio como a noite, os braços cruzados, as pernas separadas, desafiando a noite que adiara sua vingança.</p>
<p>i. A la luz de la luna giraba la rueda del Molino Grande, como</p>	<p>À luz da lua, a roda do Moinho Grande girava, como uma enorme</p>

<p>una enorme flor blanca. El viento traía y llevaba sus gemidos, y la rueda giraba lentamente bajo el cielo tachonado de estrellas.</p>	<p>flor branca. O vento trazia e levava seus gemidos, e a roda girava lentamente sob o céu repleto de estrelas.</p>
---	--

Conforme anunciamos, a noite é vista no conto com toda a superstição que a envolve, é a parte do dia conhecida como perigosa, ausência de luz, ações feitas às escondidas, é nela que está presente o mistério, o suspense, o terror. Ela é utilizada, lembrando Poe, como o cenário de tudo o que de ruim pode acontecer na trama. Vemos nos exemplos citados que é durante esse período que ocorrem os assassinatos (vide “IVa”, onde está subentendido que Chino Pérez está chegando depois de ter matado o filho do capataz, se for essa a análise que levamos em conta), as fugas (em “IVe”), e a preparação para elas (em “IVc”), as capturas (em “IVe”), o despertar do sentimento de vingança (em “IVi”). Como se no conto existisse uma dualidade BEM (dia) X MAL (noite), é aqui que consolidamos nossa tese inicial de que as relações estabelecidas podem ser entendidas como além de uma antítese, ou melhor, um paradoxo. As ideias, a constituição semântica e lexical das palavras nos faz chegar a essa conclusão.

A noite interfere, bem como o dia, no comportamento dos personagens, mas desta vez de maneira negativa, vide “IVa”, no qual tivemos um contratempo. A expressão “*Al filo de la noche*”, primeiramente, tinha sido vertida como “à noitinha”, pois “*filo*” faz referência a algo que recém começou, porém dadas as circunstâncias e a significação que noite tem no texto, decidimos que nossa primeira opção, “à noitinha”, diminutivo, dá uma incumbência de delicadeza e esse não é o objetivo do conto. Logo, mudamos para “ao anoitecer” que quebra o sentido inicial que colocamos e não foge à proposta do texto, mas ainda não nos satisfizemos. Numa busca mais aprofundada, encontramos o vocábulo penumbra, com ele a significação vai ao encontro da de “*filo de la noche*”, pois se trata da transição da tarde para noite, assim, deixamos a última opção e escolhemos “Na penumbra da noite”.

Novamente a natureza se adequa aos acontecimentos narrados conforme quadro “IVb” “vozes apagadas que o vento trazia e levava”, o “IVd”-comparação da lontra com o ser humano, ela grita para avisar que há alguma ocorrência, indício de algo, como se fosse para abafar e denunciar o barulho de alguém, o “IVf”-descrição da natureza selvagem e misteriosa, adiantando, indicando os próximos acontecimentos, o “IVg”-barulho ensurdecedor como o sinal de uma confusão e, em seguida, um silêncio, a

amenização, o suspense e o “IVi”-a natureza como grande protagonista da cena, primeiro com a lua, que ilumina o acontecimento, depois com o vento que o propaga e o céu que serve como detalhe, ornamento.

Durante nossa análise da tradução, ativemo-nos nos aspectos do policial elencados inicialmente: na forma como o narrador foi “despejando” na história, fatos/ informações sobre o enigma e/ou assassinato, quais suas possíveis intenções, quais foram suas escolhas lexicais e procuramos verificar se nossa tradução estava calcada nesses detalhes, sem deixarmos de lado, a teoria de Berman sobre focarmos na letra, no sentido, contexto e não palavra por palavra. A partir disso, conforme dissemos, escolhemos um ponto que nos pareceu fundamental na história para representar o policial, o cenário e seus componentes, como apresentamos; e voltamos a atenção de nosso trabalho para ele. Pudemos perceber sobre os componentes, como a presença das cores, que completam o sentido dos adjetivos na caracterização dos personagens, uma espécie de ênfase para expressar a superioridade de Chino em relação a Renato e que também auxiliam na significação dos acontecimentos do conto ou na antecipação dos mesmos como demonstrado. A respeito do ambiente, a natureza tem um papel primordial na “construção” dos assassinatos no conto, ao mesmo tempo em que é espectadora, é quem encobre os fatos e contribui para toda a ambiguidade que é construída em cima da existência ou não dos assassinatos e de quem os cometeu, representada pelas palavras DIA e NOITE, GRITO e SILÊNCIO, respectivamente. Esse movimento faz com que o final da história fique a cargo do leitor, ou seja, várias leituras são possíveis.

Por último, com relação à tipologia do policial presente, retomando o que dissemos, não classificáramos os contos nem como policial nem como negro e sim como apresentando características dos dois. Após toda a explanação, interpretação e análise que apresentamos nesse conto, chegamos à conclusão de que tende mais para o negro, apesar de apresentar traços do clássico. A exploração da natureza como cenário lembra o policial de enigma e o fato de tratar de uma problemática econômica atual para a época da escrita do conto – a prática de invasão de propriedades para caçar lontras, abundantes na Argentina, era lucrativa, pois o couro de sua pele era comercializado para a confecção de casacos – remete ao negro, onde a proposta era demonstrar o cotidiano da sociedade e suas práticas, organizações, sobrevivência. Ainda sobre o *noir*, temos a inexistência de um detetive e também de um desfecho para a história.

3.1.1. "En defensa propia": a confissão

Sobre o conto “En defensa propia”, podemos dizer que tem um cunho autobiográfico, um tom confessional, pois sua ação central é Laurenzi, o narrador-protagonista. Em um café, relatando ao seu amigo Daniel Hernández – personagem que aparece em outros textos de Walsh como delegado - sua frustração com a carreira de delegado, resolve contar uma das besteiras que fez durante a carreira: a ida à casa do juiz Reynal, o qual assassinou Luzati.

A história possui dois focos principais: a descrição da cena do crime e as conclusões/observações/interferências que Laurenzi faz sobre o crime. Como no conto “Los nutrieros”, em que escolhemos um foco principal para analisar, aqui, nosso centro foi a questão da formação/construção do assassinato. Venutti (2002) e Berman (2007) defendem a “estrangeirização”, pois acreditam que esse é um caminho menos violento de tradução, uma vez que a proposta de desviar os valores da cultura-alvo para os registros linguísticos e culturais do texto original coloca o leitor no ambiente do estrangeiro; logo, é possível alcançar um discurso mais “variado e heterogêneo” através da tradução.

Logo, no conto, nosso ponto de assistência será as descrições que o delegado faz acerca do acontecimento, o vocabulário policial presente, sem perder de vista que se trata de um caso particular, pois o crime já aconteceu, ou seja, é uma reconstrução da cena do episódio a partir dos olhos de Laurenzi. Nosso objetivo foi manter no português as peculiaridades de uma investigação policial argentina, sob a ótica de um delegado já aposentado, amargurado, e também aprender/descobrir mais sobre o funcionamento da justiça, da polícia do país da língua fonte, como são os procedimentos.

V- Construção do crime aos olhos de Laurenzi

Espanhol	Português (tradução)
a. Serían las diez de la noche cuando sonó el teléfono. Era una voz tranquila, la voz del juez Reynal, diciendo que acababa de matar un ladrón en su casa, y que si yo podía ir a ver. Así que me puse el perramus y fui a ver.	Eram 10 da noite quando o telefone tocou. Era uma voz tranquila, a voz do juiz Reynal, dizendo que acabara de matar um ladrão na sua casa, e se eu podia ir ver. Assim, coloquei o casaco e fui ver.
b. Entré por un portoncito de fierro, atravesé el jardín	Entrei por um portãozinho de ferro, atravessei o jardim

<p>mojado, recuerdo que había unas azaleas que empezaban a florecer y unos pinos que chorreaban agua en la sombra. La cancel estaba abierta, pero había luz en una ventana y seguí sin tocar el timbre.</p>	<p>molhado, lembro que tinha umas azaleias que começavam a florescer e uns pinhos que pingavam água na sombra. A porta estava aberta, e como havia uma luz na janela entrei sem tocar a campainha.</p>
<p>c. - Bueno, ahí estaba, sentado ante su escritorio, como si nada hubiera pasado, absorto en uno de esos libracos de filosofía, o vaya a saber qué, pero en todo caso algo importante, porque apenas alzó la cabeza al verme en la puerta, y siguió leyendo hasta que llegó al final de un párrafo que marcó con una uña afilada y como de vidrio.</p>	<p>- Bom, ali estava, sentado diante de sua escrivaninha, como se nada tivesse acontecido, absorto em um desses "livrecos" de filosofia, ou sei lá o que, mas em todo caso algo importante, porque mal levantou a cabeça ao me ver na porta, e continuou lendo até que chegou ao final de um parágrafo que marcou com uma unha afiada, parecida com um vidro.</p>
<p>d. Moví con el pie la cara del muerto, que estaba boca abajo frente al escritorio, y me encontré con un antiguo conocido, Justo Luzati, por mal nombre "El Jilguero", y también "El Alcahuete", con fama de cantor y de otras cosas que en su ambiente nadie apreciaba. Supe tratarlo bastante en un tiempo, hasta que lo perdí de vista en un hospital, pobre tipo.</p>	<p>Mexi com o pé o rosto do morto que estava com a boca para baixo em frente à escrivaninha, e me deparei com um antigo conhecido, Justo Luzati, por mau nome "o pintassilgo", e também "o X-9", com fama de cantor e de outras coisas que no seu meio ninguém gostava. Cuidei dele um tempo atrás, até que o perdi de vista em um hospital, pobre cara.</p>
<p>e. Pero ese viejo, era cosa de ver, o de imaginar, la sangre fría de ese viejo. Dejó el 38 sobre la mesa, con cuidado, porque era una prueba. Me llamó por teléfono, sin levantarse siquiera, porque no había que tocar nada. Y siguió leyendo el libro que leía cuando entró Luzati.</p>	<p>Mas esse velho era coisa de ver ou de imaginar o sangue frio desse velho. Deixou o 38 sobre a mesa, com cuidado, porque era uma prova. Ligou pra mim, sem nem levantar, porque não tinha que tocar nada. E continuou lendo o livro que lia quando entrou Luzati.</p>

<p>f. - Quédese quieto, doctor, no se mueva - le previne y di la vuelta al escritorio, me paré donde se había parado Luzati, donde todavía estaba el agua de sus zapatos, y desde allí miré al viejo, y luego detrás del viejo, y nuevamente esa cara cadavérica y severa. Pero él me corrigió: "Un poquito más a la izquierda", dijo.</p>	<p>Fique quieto, doutor, não se mexa - adverti e dei a volta na escrivaninha, parei onde Luzati tinha parado, onde ainda estava a água de seus sapatos, e dali olhei para o velho, e então, atrás do velho, novamente esse rosto cadavérico e severo. Mas ele me corrigiu: "Um pouquinho mais à esquerda", disse.</p>
<p>g. Entonces me agaché, saqué el 32 de entre los dedos de Luzati, abrí el tambor y allí estaba la cápsula picada y el resto de la carga completa, y hasta el olor de la pólvora fresca. Todo listo y empaquetado para el gabinete Vucetich, donde seguramente iban a encontrar que el plomo de la biblioteca correspondía al 32, y que el ángulo de tiro estaba bien, y todo estaba bien, y se lo iban a ilustrar con dibujitos y rayas coloradas, verdes y amarillas para probar no más que el doctor había matado en defensa propia.</p>	<p>Então me agachei, tirei o 32 que estava entre os dedos de Luzati, abri o tambor e ali estava a cápsula utilizada e o resto da carga completa, até o cheiro de pólvora fresca. Tudo pronto e empacotado para o gabinete Vucetich, onde certamente perceberiam que o projétil da biblioteca era do 32, que o ângulo de tiro estava certo, tudo estava certo. Iam ilustrá-lo com desenhinhos e listras vermelha, verdes e amarelas para provar simplesmente que o doutor matou em legítima defesa.</p>
<p>h. Estaba viendo cómo el viejo lo esperó con el escenario listo, el tiro que él mismo disparó - un petardo más en esa noche de petardos - contra la biblioteca y contra aquel fantasma del retrato. Estaba viendo el 32 descargado sobre el escritorio, para que Luzati lo manoteara a último momento y hasta apretara el gatillo cuando el viejo le apuntó.</p>	<p>Via como o velho o esperou com o cenário pronto, o tiro que ele mesmo disparou - mais uma bomba nessa noite de bombas - contra a biblioteca e contra aquele fantasma da fotografia. Via o 32 descarregado sobre a escrivaninha, Luzati tentava pegar num último momento e até apertar o gatilho quando o velho lhe apontou.</p>

i. Y lo fácil que fue después abrir el tambor y volver a cargarlo, sin sacarlo de la mano del muerto, que era donde debía estar.	E depois, vi como foi fácil abrir o tambor e carregá-lo novamente, sem tirá-lo da mão do morto, que era onde deveria estar.
--	---

Nesse conto, além da presença de um vocabulário específico, há ainda nossa preocupação em manter a minúcia, a riqueza de detalhes com a qual Laurenzi narra o crime. O narrador é detalhista desde o recebimento do telefonema do juiz Reynal, sua saída para a casa onde ocorreu o crime, sua entrada no lugar, o modo como o assassino o esperava até chegar ao corpo do cadáver, vide quadros “Va” “Vb”, “Vc” e “Vd” respectivamente. Nesses quadros temos algumas palavras-chave como, por exemplo, no “Va”, a palavra *tranquila*, referindo-se à voz do juiz ao ligar para Laurenzi. Nesse momento já sentimos que há algo de errado, pois uma pessoa que acabou de matar um ladrão, no mínimo está abalada. Em correlação com a palavra mencionada, no mesmo quadro, temos a atitude do delegado, “[...] coloquei o casaco e fui ver.” Em “Vb”, há uma rica descrição de todo o trajeto de Laurenzi até chegar no lugar do crime. Em “Vc”, as palavras *sentado* e *absorto* são fundamentais, pois revelam que o juiz nem se importou com a chegada do delegado, continuou lendo seu livro, e no “Vd”, a posição do cadáver e o reconhecimento do assassino pelo delegado nos dão alguns indícios sobre o que está por vir.

Talvez a intenção em se detiver tanto nos pormenores dos fatos seja para fazer juz ao nome do conto, “Em legítima defesa”. Por isso, assim como o juiz Reynal deixou o cenário do crime pronto para quando seu “inimigo” chegasse, a fim de que tudo parecesse que tinha sido em sua defesa que praticara o ato, Laurenzi tinha que narrar para Hernández de tal forma que ele também acreditasse nisso. A grande frustração de Laurenzi era ter que encarar os fatos tais quais eles lhe eram apresentados, sem poder julgar pelos seus conhecimentos anteriores acerca do assunto, conforme ele próprio mencionou enquanto analisava a cena do crime, haja vista que as evidências das quais ele estava diante não lhe permitiam uma interpretação como queria. Essa era a principal causa de sua insatisfação como delegado e, deve ser ainda, a consequência dele se referir ao caso como uma besteira.

O que queremos dizer é que não consideramos Luzati inocente, mas a razão da sua morte não foi aquela apresentada pelo juiz Reynal considerando o cenário que ele montou a fim de provar que o assassino chegou em sua casa com o intuito de matá-lo e, sim, o fato de o juiz estar sendo chantageado por ele, bem como o envolvimento de sua filha no caso. Porém, podemos ressaltar que há contradições na narração de Laurenzi,

talvez propositais que vão ao encontro de seu aborrecimento enquanto delegado. O que acontece é que ele nos leva a crer que sabe que o crime não foi em legítima defesa e vai nos dando pistas sobre isso. Por exemplo, conforme já mencionamos, em “Va”, Laurenzi fala que o juiz telefona para ele e enfatiza a questão da “voz tranquila” com que Reynal fala com ele no telefone. Talvez até uma ironia do narrador, pois para quem acabou de cometer um crime, para salvar sua vida, com certeza deve ter passado por momentos difíceis, não deveria estar com a calma com que se apresentava. O mais interessante é que, mesmo após ver que o delegado já chegou, “Vc”, o juiz segue sentado, tranquilamente, em sua leitura, até o ponto desejado e só depois é que vai ter com Laurenzi. E em “Ve”, é enfatizada a questão do sangue frio de Reynal e o fato dele também estar lendo quando Luzati chegou. É como se ele não esboçasse nenhuma reação. Quando Luzati chegou, ele já estava com tudo armado, provavelmente, pois teria sido ele quem o convidou já com o crime premeditado. Esse indício temos quando Laurenzi diz que chegou na casa e o portão estava aberto, em “Vb”, como também o deveria quando da chegada do assassinado. Então, Reynal apenas levantou, fez seu serviço e voltou para sua leitura. Tal como foi com a chegada do delegado; podemos até fazer uma referência da narração da chegada de Luzati com a de Laurenzi como sendo iguais.

Esse clima inicialmente conferido ao conto, de leveza, naturalidade, foi expresso através das palavras e trechos que destacamos, e foi nosso norte na hora de pensarmos nossa tradução. Isso nos causou estranhamento, principalmente pela normalidade como tratam o acontecimento, não existe pressa na movimentação das cenas, nem na apuração dos fatos. Laurenzi narra tudo com muita riqueza de detalhes, mas há contradições em seu discurso, enfim, completamente alheio ao que esperávamos como relato da averiguação de um crime. O cuidado nas escolhas para preservar esse ambiente foi essencial em nosso trabalho, além de termos nos deparado com alguns termos do jargão policial argentino, vide “Vd”, “Jilguero” e “Alcahuete” que tivemos que consultar e trazê-los para o português.

Nos quadros “Vf”, “Vg”, “Vh”, “Vi” e “Vj”, teremos a descrição da construção do cenário do crime. Laurenzi narra o desenrolar do crime como se ele tivesse estado ali no momento do acontecido. A maneira como o “velho” armou/arrumou era muito óbvia para o delegado. A narração é feita de modo a nos passar a ideia de que fato e descrição ocorrem simultaneamente, o que é corroborado pelo exagero de detalhes. Nesses quadros mencionados, nosso trabalho foi diferente; como era a descrição da construção do cenário do crime, não soubemos elencar palavras e/ou frases que fossem pontuais, à luz das teorias de Venutti (2002) e Berman (2007)

sobre a questão da estrangeirização. Dessa forma, a partir delas, analisamos os trechos como um todo e nosso grande empecilho foi escrever de tal forma que a partir de nossas escolhas, da versão que imaginamos para o português, ao ler a história, o leitor se desse conta/lembrasse de que se trata da narração de uma morte que já aconteceu, ao mesmo tempo que Luzati reconstrói para Hernández a mesma cena que ele produziu em sua cabeça ao chegar à casa do juiz. Em outras palavras, levar o leitor até o ambiente estrangeiro. Vale ressaltar que a interpretação citada é nossa; podem existir outras, mas posto que foi o que compreendemos da escrita em espanhol, buscamos fazer o mesmo na do português.

O nosso papel enquanto tradutoras foi o comprometimento em manter a riqueza da descrição apresentada no conto original e ainda todo o clima de suspense misturado com certa obviedade que o narrador nos passa. Como já relatamos, aferimos se nossa tradução condizia com os pressupostos do conto policial de Walsh após fazê-la, visto que se trata de um conto mais direcionado ao *noir*, que desconstrói toda a ideia e a fórmula que é preconizada pelo clássico. Não há um detetive, o caso já foi desvendado, existe a instituição *polícia* não como uma autoridade, mas delegando frustração na profissão e, ainda faz uma espécie de denúncia às imperfeições do sistema judiciário do país. No momento em que para Luzati está óbvio que o crime foi arquitetado, mas a forma como Reynal o “apresenta”, leva a crer que foi em legítima defesa, vide “Vg”.

Repensando na palavra com a qual caracterizamos o conto no título, “confissão”, entendemos que se trata de um ato confessional de Laurenzi para Hernández, dizendo que sua grande frustração na profissão de delegado era a de que tinha que se deparar com situações como a citada e abaixar a cabeça, fingir que não entendeu, ter que encarar os fatos tal qual eles lhe são apresentados, sem poder julgar pelos seus conhecimentos anteriores acerca do assunto, pois as provas eram legítimas e ele não tinha como contestá-las; uma forma de crítica também ao modelo de justiça, no qual as provas concretas estão acima de qualquer suspeita. Quanto ao gênero policial clássico, podemos considerar o exagero nas descrições do delegado ao contar a besteira cometida quando ainda era delegado.

3.1.2. "Los ojos del traidor": imagem distorcida ou real?

O conto é considerado, conforme consta no livro *El caso Rodolfo Walsh: un clandestino*, de influência borgeana e há uma introdução nos moldes da escrita fantástica. Todorov entende como fantástico:

Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra.

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural.

O conceito de fantástico se define pois com relação ao real e imaginário, e estes últimos merecem algo mais que uma simples menção. (TODOROV, 2008, p. 15-16)

Lendo o conto percebemos que não há um delegado, nem detetive, nem crime a ser desvendado, mas há um enigma na história. É a partir do enigma que encontramos o fantástico no conto, pois, como veremos, há um exagero, um trabalho entre a realidade e a imaginação do leitor, o possível e o impossível.

A história ocorre em Budapeste, 1945, Segunda Guerra Mundial. O mote norteador do conto é que Josef Pongracz recebe, através de um transplante, uma nova córnea, fato que o proporcionou enxergar pela primeira vez, já que o mesmo era cego de nascimento. A mesma pertencia a Alajos Endrey, sobre o qual sabemos que fora condenado à morte e, por isso, decidira fazer a doação, conforme segue no texto, “sentimentalismo de última hora”. Josef, tempos depois do transplante, começa a ter comportamentos estranhos e juntamente com o Dr. Vendel Groesz, um psiquiatra, o narrador passará a acompanhar a evolução desse quadro. O enigma do conto é que, para a surpresa do médico que realizou o transplante, misteriosamente, Josef começa dia após dia a reconstruir a imagem da cena da morte de Alajos Endrey, já que estava com sua córnea.

Sob os fatos apresentados, Schleiermacher (2002) propõe o método da “estrangeirização” que consiste em levar o leitor até o autor, priorizando as marcas e culturas da língua fonte. É interessante pensar essa teoria para esse conto, pois na história em espanhol já há um choque entre culturas, pois é Walsh, no caso o escritor, que está escrevendo através de um narrador, o médico oftalmologista, um acontecido durante a Segunda Guerra Mundial. Logo podemos pensar que já há uma leitura de Walsh, um argentino, da cultura alemã que será vertida para o português e mais uma vez haverá uma compreensão acerca do fato narrado; a segunda que já passou pelo filtro argentino. Ou seja, da mesma forma que nós tradutoras realizaremos um trabalho que acontece a partir de nosso entendimento do tema, dessa vez ele já terá uma elucidação anterior, como se nós estivéssemos fazendo uma segunda tradução a partir do espanhol. Explicado o contexto de acontecimento do conto, definimos como nosso objeto de análise e reflexão do nosso processo tradutório a construção e desvendamento ou não do enigma sob a influência dos elementos fantásticos, a partir dos relatos do narrador, do Dr. Vendel Groesz e do próprio Josef Pongracz.

VI- Construção do enigma e sua resolução ou não sob a influência do fantástico

Espanhol	Português (tradução)
a. Dos meses más tarde tuve en mis manos una solicitud firmada por Alajos Endrey, condenado a muerte, que aguardaba el cumplimiento de la sentencia. Ofrecía donar sus ojos al Instituto de Recuperación de la Vista, fundado por mí a comienzos de la guerra, y en el cual realicé - aunque ahora lo nieguen Istvan Vezer y la camarilla de advenedizos que me han difamado y obligado a expatriarme - dieciocho injertos de córnea en pacientes ciegos.	Dois meses mais tarde tive nas minhas mãos uma solicitação assinada por Alajos Endrey, condenado à morte, que aguardava a execução da sentença. Queria doar seus olhos ao Instituto de Recuperação da Vista, fundado por mim no começo da guerra, e no qual realizei – mesmo que agora Istvan Vezer e sua trupe de adventícios que me difamaram e obrigaram ao exílio o neguem – dezoito enxertos de córnea em pacientes cegos.
b. El caso número dieciocho es el tema de este relato, que escribo para distraer las horas de mi solitario destierro, a millares de kilómetros de mi Hungría natal.	O caso número dezoito é o tema deste relato que escrevo para distrair as horas do meu desterro solitário, a milhares de quilômetros da minha Hungria natal.

<p>c. Preparé cuidadosamente al paciente. Era ciego de nacimiento, por deformación en el cono de la córnea, y se llamaba Josef Pongracz. Pasé por los párpados los hilos destinados a mantenerlos abiertos. En aquel trámite me sorprendió la fatal descarga.</p>	<p>Preparei cuidadosamente o paciente. Era cego de nascimento, por deformação no cone da córnea, e se chamava Josef Pongracz. Passei fios nas pálpebras para que elas ficassem abertas. Naquele trâmite me surpreendeu a descarga fatal.</p>
<p>d. Diez días más tarde retiré los vendajes. Josef se incorporó y dio un par de pasos indecisos. Observé sus reacciones. Su cara adquirió una expresión de indecible temor. <i>Veía</i>. Estaba perdido.</p>	<p>Dez dias mais tarde retirei as bandagens. Josef se levantou e deu um par de passos indecisos. Observei suas reações. Seu rosto adquiriu uma expressão de indizível temor. <i>Via</i>. Estava perdido.</p>
<p>e. Dos días después de la operación (me dijo el Dr. Groesz) Josef había soñado con un vago panorama, casi desnudo de detalles: un cerro, un camino, una luz gris y espectral. El sueño se había repetido siete noches seguidas. A pesar del carácter inofensivo de esas representaciones, Josef se había despertado siempre dominado por un oscuro e injustificable terror.</p>	<p>Dois dias depois da operação (me disse o Dr. Groesz), Josef sonhou com um vago panorama, quase sem detalhes: uma serra, um caminho, uma luz cinza e espectral. O sonho se repetiu sete noites seguidas. Apesar do caráter inofensivo dessas representações, Josef acordava sempre dominado por um escuro e injustificável terror.</p>
<p>f. -El sueño – dijo el Dr. Groesz-, por muy alejado que parezca de la experiencia, se basa siempre en ella. Donde no hay experiencia previa, no puede haber sueños correspondientes a esa experiencia. Por eso los ciegos no sueñan, o al menos sus sueños no están constituidos por representaciones de orden visual, sino táctil o auditivo. En este caso, sin embargo, había un sueño de carácter visual (cuya repetición indicaba su importancia), anterior a toda experiencia visual del mismo orden.</p>	<p>- O sonho - disse o Dr. Groesz -, por mais distante que pareça da experiência, é baseado sempre nela. Onde não há experiência prévia, não tem sonho correspondente. Por isso os cegos não sonham, ou ao menos seus sonhos não estão constituídos por representações de ordem visual, senão tátil ou auditiva. Neste caso, porém, tinha um sonho de caráter visual (cuja repetição indicava sua importância), anterior a toda experiência visual da mesma ordem.</p>

<p>g. “Una semana después, el panorama escueto y desnudo de los primeros sueños empezó a completarse, como una fotografía que se revelara lentamente. Una noche fue una piedra de forma peculiar; la noche siguiente, una cabaña de techo de zinc, bajo el abrigo de dos árboles adustos e idénticos; después un amanecer sin sol; un perro que vagaba entre los árboles... Noche a noche, detalle por detalle, el cuadro se va completando. Ha llegado a describirme, en media hora de prolijas disquisiciones, la forma exacta de un árbol, la forma exacta de algunas ramas de ese árbol, y hasta la forma de algunas hojas. El cuadro se perfecciona siempre. Ningún detalle previo desaparece. Lo he probado. Todos los días le hago repetir el sueño de la noche anterior. Siempre es el mismo, exactamente, <i>pero con algún detalle más.</i></p>	<p>Uma semana depois, o panorama sucinto e sintético dos primeiros sonhos começou a se completar, como uma fotografia que se revelara lentamente. Uma noite foi uma pedra de forma peculiar; a noite seguinte, uma cabana de teto de zinco, sob o abrigo de duas árvores austeras e idênticas; depois um amanecer sem sol; um cachorro que vagava entre as árvores... Noite a noite, detalhe por detalhe, o quadro vai se completando. Chegou a descrever, em meia hora de prolixas disquisições, a forma exata de uma árvore, de alguns galhos dessa árvore e até de suas folhas. O quadro progredia sempre. Nenhum detalhe prévio desaparece. Provei. Todos os dias o faço repetir o sonho da noite anterior. Sempre é o mesmo, exatamente, <i>com algum detalhe a mais.</i></p>
<p>h. “Lo internamos inmediatamente. Se resiste a dormir, porque teme soñar que está ante un piquete de fusilamiento, teme sentir ese horror inmediato e inaudito de la muerte. Pero el cuadro, que antes sólo aparecía en sueños, ahora lo persigue también cuando está despierto. Le basta con cerrar los ojos, aun en el fugaz instante del parpadeo, para verlo: el oficial con la espada desvainada, los cuatro soldados alineados en posición de hacer fuego, los cuatro fusiles apuntados al corazón.</p>	<p>Internamos ele imediatamente. Resiste a dormir porque teme sonhar que está diante de um pelotão de fuzilamento, teme sentir esse horror imediato e inaudito da morte. Mas o quadro, que antes só aparecia em sonhos, agora o persegue também quando está acordado. Basta fechar os olhos, mesmo num fugaz instante de pestanejo, para vê-lo: o oficial com a espada desembainhada, os quatro soldados alinhados em posição de ataque, os quatro fuzis apontados para o coração.</p>

<p>i. Mediante la recomendación de un jefe militar – cuyo nombre, por razones obvias, no menciono – logré entrevistar al oficial que había dirigido la ejecución de Alajos Endrey. No me recordaba. Yo, por mí parte, apenas lo había mirado en nuestro fugaz encuentro anterior. Accedió, con fría cortesía militar, a mi descabellado pedido.</p>	<p>Mediante a recomendação do chefe militar - cujo nome, por razões óbvias, não menciono - consegui entrevistar o oficial que dirigiu a execução de Alajos Endrey. Não me lembrava. Eu, de minha parte, apenas o vi em nosso fugaz encontro anterior. Concordou, com fria cortesia militar, ao meu pedido disparatado.</p>
<p>j. Un par de minutos más tarde, los cuatro soldados que habían integrado el piquete de fusilamiento aquella gris y casi olvidada mañana estaban formados ante mí. <i>Entonces vi el cuadro que había visto el desventurado Josef con los ojos del traidor Alajos Endrey:</i> El primer soldado de la izquierda era bajo y gordo, y el uniforme le quedaba chico; en el segundo creí percibir una vaga semejanza con el propio Endrey; el tercero tenía un bigote negro y ojos que evitaban mirar de frente; su uniforme estaba muy gastado. El cuarto era un hombre gigantesco, con una cicatriz que le cruzaba el costado izquierdo de la cara, como un río tortuoso y violáceo...</p>	<p>Um par de minutos mais tarde, os quatro soldados que integraram o pelotão de fusilamento naquela cinza e quase esquecida manhã estavam formados diante de mim. <i>Então vi o quadro que tinha visto o desventurado Josef com os olhos do traidor Alajos Endrey:</i> O primeiro soldado da esquerda era baixo e gordo, o seu uniforme estava pequeno; nele percebi uma vaga semelhança com o próprio Endrey; o terceiro tinha bigode preto e olhos que evitavam olhar de frente; seu uniforme estava muito gasto. O quarto era um homem gigantesco, com uma cicatriz que ocupava o canto esquerdo do rosto, como um rio tortuoso e violáceo...</p>

O estranhamento presente no nome do conto “Os olhos do traidor” pode ser entendido como um indício sobre o enigma que será tratado na história. Nos quadros “VIa”, “VIb”, “VIc” e “VI d” o narrador já nos diz que algo de estranho vai acontecer com o transplante de córnea do caso 18. A primeira informação é de que a córnea que será recebida pertence a um condenado à morte que será/ foi fuzilado, e esta é a chave mestra para o entendimento do fantástico no conto, seguida da informação de que Josef era cego de nascimento. Por último, o narrador faz uma observação e adianta mais um elemento a respeito da bomba que vai estourar. Em “VIc”

e VIId” ele diz ter achado estranho a descarga fatal no momento da transferência da parte danificada do olho e o fato de Josef estar enxergando, após dez dias da cirurgia, e ainda sua reação de temor ao ver que enxergava.

Esses fatos remetem à nossa pergunta no título, “imagem real ou distorcida?” Como isso é possível? Por que uma pessoa que não enxergava, ao perceber que pode ver, esboça uma reação temerosa? Acreditamos ser estes os pontos chaves para a construção e desenrolar do enigma. É a partir daí que Josef começa a apresentar um estado de saúde preocupante (vide a partir de “VIe”). Ele começa a ter pesadelos e alucinações. Esses fatos, somados aos relatos que Josef faz para o Dr. Groesz, o deixam preocupado e abismado. Segundo ele, como o paciente era cego de nascimento e após o procedimento ainda não tinha saído da clínica, era estranho (fantástico) o fato de ele narrar ver formas e cores, visto que o sonho de um cego é marcado pela representação de ordem visual, táctil ou auditiva. Por isso, há um enfrentamento entre ciência e irrealidade/ sobrenatural, pois o Dr. Groesz irá buscar uma resposta para o fato na medicina (ciência) e não encontra; ele se frustra e começa a analisar de maneira mais cautelosa os relatos. É nesse momento da história que começamos a entender o porquê do nome “Os olhos do traidor”. A cada dia que passa Josef vai dando mais detalhes a respeito de seu sonho e da cena que ele vê. É importante destacar a riqueza da caracterização (vide quadro “VIg”) em comparação com o “VIh” e o “VIi” e “VIj”.

As minúcias com que Josef se preocupa ao relatar seu sonho são muito curiosos se pensarmos que ele nunca tinha visto aquelas imagens antes. Intrigado com os relatos feitos pelo paciente e por Groesz, o narrador resolve se encontrar com o pelotão que fuzilou Alajos, e para sua surpresa eles são taisquais o paciente os descreve e, ainda, um deles lembra o fuzilado. Um fato importante a ser destacado é que, ao se lembrar da manhã daquele dia fatídico, o narrador se refere à parte do dia como “aquella gris y casi olvidada mañana”; novamente temos a presença das cores, completando o sentido e remetendo a um cenário. A cor cinza, conforme relatamos no conto “Os caçadores de lontra”, implica em suspense, um estado de alma duvidosa, exatamente o que a cena quer nos passar.

Não há um desfecho para o desenlace, só a confirmação pelo narrador de que as descrições de Josef se referiam à cena da morte de Alajos. Era como se o paciente, além de herdar a córnea de Alajos, só conseguisse ver o que os olhos dele viam. Os “olhos do traidor” se referem aos olhos de Alajos, de modo que fica subentendido que ele era o traíra, já que foi condenado à morte, e a última cena que viu em vida, a da sua execução, é a que fica perturbando Josef. Chega um momento em que não só em seus sonhos, mas até mesmo durante o dia, entre um abrir e fechar de

olhos vema cena em sua mente. O enigma não é desvendado e a história acaba.

Nosso trabalho nesse conto se direcionou no sentido de manter o tom de ficção misturado com a realidade do autor, atentando para todas as informações relevantes que nos são dadas, dividimos o conto em temas (por isso não há grifos como no primeiro): 1º um cego receberá uma córnea, pertencente a um condenado à morte que foi fuzilado e 2º os elementos fantásticos (vide quadros “VIg”, “VIh”, “VIi” e “VIj”) – o relato do paciente de ver formas e cores como se estivesse no corpo de Endrey, vendo a última cena que ele presenciou antes de morrer – que é primordial para a construção do enigma, está embutido nele. A questão da tradução aqui se baseia mais em detectar os pontos a serem relevados – Josef ter recebido a córnea de um fusilado, sua mudança comportamental e a narração segmentada da cena do crime de Alajos, até a formação do quadro completo – para não pecar no sentido inicial do texto, deixá-los à mercê, ou até mesmo omiti-los; por isso nos pareceu necessária a exposição dessa análise mais aprofundada. É um conto à Walsh, pois aqui ele se utiliza de elementos ficcionais para relatar um fato. Apresenta aspectos tanto do clássico quanto do negro. Sobre o primeiro, destacamos a presença do enigma e a influência do fantástico; no segundo, a necessidade de tratar de um assunto político, um acontecimento de guerra, não há delegado, nem detetive, nem crime a ser desvendado e, sim um relato.

3.1.3. "El viaje circular": ser humano ou máquina?

No conto “A viagem circular” também está presente a questão de um enigma a ser desvendado. Conforme acontece no anterior, “Os olhos do traidor”, o enigma também não apresenta um desfecho. A construção e desenrolar desse mistério são marcados pelas falas ou referências aos seguintes personagens: o narrador – um engenheiro recém-formado, Von Braultitz, A Incansável e Albert Drappen. A história é ambientada no norte da Alemanha, em Bremen no ano de 1926, pós Primeira Guerra Mundial e Primeira Revolução Industrial.

O personagem central do conto é a máquina A Incansável, a qual promoverá todas as reviravoltas na história, além de controlar o destino de seu “dono” e dos seus funcionários. Ela pode ser comparada a uma personificação de seu genitor, Braultitz, ou mesmo uma forma de representar sua ânsia pelo lucro através da importância do uso que lhe é atribuído; a caracterização dedicada a ela é quase a feita a um ser humano. Uma curiosidade a respeito do conto é que Walsh usa Braultitz e o narrador para dar pistas ao seu leitor de que se trata de um conto policial com

elementos fantásticos; há uma espécie de metalinguagem, como veremos nos exemplos destacados. Mais uma vez o elemento fantástico no conto está diretamente ligado ao enigma.

Dessa forma, analisaremos nosso processo tradutório à luz desses elementos que destacamos como fundamentais para o entendimento e construção do enigma e sob a base teórica de Berman (2007) que propõe a tradução do sentido, da letra e não palavra por palavra. Como se trata de um conto como o anterior, nada melhor que apoiarmo-nos nessa teoria para nos auxiliar nos possíveis entraves que possamos ter ao tentarmos transmitir a cultura fonte na alvo. Assim, da mesma forma como fizemos no conto anterior, devemos voltar nossa atenção aos pontos cruciais que perfazem o sentido da história, no texto como um todo; para que não percamos a ideia inicial proposta pelo autor, são eles: NARRADOR + BRAULITZ + A INCANSÁVEL + ALBERT DRAPPEN + FANTÁSTICO = ENIGMA

VII - Narrador + descrição do ambiente + Braultitz + a incansável + Albert Drappen + fantástico = enigma

Espanhol	Português (tradução)
a. Recuerdo haber comprobado con asombro que mis estudios en la materia no me habían preparado para la visión casi fantástica que se me ofreció cuando franqueé la última puerta de acceso, para hacerme cargo de mis funciones: las grandes máquinas cuyos volantes giraban rápidamente, la blanquísima luz reflejada en los mosaicos y azulejos, la atmósfera cálida y el zumbido característico de las grandes centrales, todo me impresionó vivamente.	Lembro-me de ter comprovado com assombro que meus estudos no assunto não tinham me preparado para a visão quase fantástica que tive quando abri a última porta de acesso, para me encarregar de minhas funções: as grandes máquinas, cujos volantes giravam rapidamente, a branquíssima luz refletida nos mosaicos e azulejos, a atmosfera cálida e o zumbido característico das grandes centrais, tudo me impressionou vivamente.
b. Von Braultitz, el ingeniero, era un hombrequito amable, de ojos muy azules y cabellos muy blancos. Algunas de las máquinas habían sido construidas bajo su dirección. Las describía con orgullo casi infantil, mientras me acompañaba en mi primera visita a la sala. Por	Von Braultitz, o engenheiro, era um homenzinho amável, de olhos muito azuis e cabelos muito brancos. Algumas das máquinas foram construídas sob sua supervisão. Ele as descrevia com um orgulho quase infantil, enquanto me acompanhava em minha primeira visita à sala. Por

<p>una de ellas, sobre todo, profesaba un verdadero amor, una pasión casi enfermiza que sorprendía de momento en un hombre tan formal y aplomado.</p>	<p>uma delas, sobretudo, professava um verdadeiro amor, uma paixão quase doentia que era surpreendente para um homem tão formal e apumado.</p>
<p>c. Esta ha marchado sin detenerse noventa días con sus noches, en su prueba inicial, y ahora está funcionando desde el mes de enero y se detendrá sólo a fin de año, o aún más tarde. -Sonrió, palmeando la bruñida envoltura del más grande de sus cilindros, y agregó luego:- La llamamos "La Incansable".</p>	<p>- Esta trabalhou sem parar noventa dias com suas noites, na prova inicial, e agora está funcionando desde o mês de janeiro e só vai vai parar no fim do ano, ou ainda mais tarde. - Sorriu, apalpando o brilhante envoltório do maior de seus cilindros, e então acrescentou -:A chamamos de "A Incansável".</p>
<p>d. Más tarde supe por uno de los capataces que Drappen había sido despedido. Fue en ocasión de las revueltas socialistas de febrero, dos meses antes de mi entrada en la usina. Adalbert Drappen era militante fervoroso. Había exigido que la usina se plegara al movimiento. Braultitz no tuvo inconveniente en parar todas las máquinas, pero cuando se trató de detener "La Incansable", se negó. Hubo un altercado violento, que nadie presenció, pero que algunos oyeron en las inmediaciones de la sala de máquinas. Al día siguiente Braultitz anunció que había despedido a Drappen.</p>	<p>Mais tarde soube por um dos capatazes que Drappen tinha sido despedido. Foi na ocasião das revoltas socialistas de fevereiro, dois meses antes da minha entrada na usina. Adalbert Drappen era militante fervoroso. Exigiu que a usina aderisse ao movimento. Braultitz não teve inconveniente em parar as máquinas, mas em se tratando de "A Incansável", se negou. Houve uma disputa violenta, que ninguém viu, mas que alguns ouviram nas imediações da sala de máquinas. No dia seguinte Braultitz anunciou que tinha despedido Drappen.</p>
<p>e. [...] y recuerdo haberle oído más de una vez, con asombro, relatar fingidas aventuras y barajar fantásticas posibilidades entresacadas del sombrío mundo científico. Siempre sospeché que a hurtadillas leía novelas policiales. Una de aquellas fantasías, sobre</p>	<p>[...] e me lembro de tê-lo escutado mais de uma vez, com assombro, relatar aventuras fingidas e embaralhar fantásticas possibilidades retiradas do sombrio mundo científico. Sempre suspeitei que, às escondidas, lia romances policiais. Uma daquelas fantasias, sobretudo,</p>

<p>todo, me impresionó, quizá por la proximidad de los elementos que implicaba.</p>	<p>me impressionou, talvez pela proximidade dos elementos que implicava.</p>
<p>f. [...] imagínese usted, querido Cacciadenari, que alguno de nosotros, un capataz, un obrero, tuviese la mala fortuna de dar un traspíe y caer en el volante de "La Incansable". Tal vez se oiría un grito, pero pero nada más. El ruido de las máquinas lo tataría todo. Por unos instantes, una delgada franja oscura aumentaría el espesor de la corona. Después la franja disminuiría rápidamente y el volante retornaría a su aspecto anterior... ¿Me sigue usted?</p>	<p>[...] imagine, querido Cacciadenari, se algum de nós, um capataz, um operário, tivesse a má sorte de levar um tropeção e cair no volante de "A Incansável". Talvez se ouvisse um grito, nada mais. O barulho das máquinas encobriria tudo. Por uns instantes, uma faixa escura e fina aumentaria a espessura da coroa. Depois a faixa diminuiria rapidamente e o volante retornaria ao seu aspecto anterior... Você está me acompanhando?</p>
<p>g. Y mientras sucediera esto, <i>nadie lo vería, nadie sabría de ese vertiginoso viaje circular</i>, prolongado a lo largo de semanas y de meses. Adherido a la corona, invisible, muerto, polvo fino y blanco, acaso un hedor apenas perceptible... Sería una muerte prodigiosa, quizá única hasta ahora. Y cuando la máquina se detuviera, uno, dos años después, sólo quedarían en el interior de la corona el reloj, las monedas, una hebilla metálica, una cigarrera de plata, unos restos de huesos...</p>	<p>E enquanto isto sucedesse, <i>ninguém o veria, ninguém saberia dessa vertiginosa viagem circular</i>, prolongado por volta de semanas e meses. Aderido à coroa, invisível, morto, pó fino e branco, acaso um fedor perceptível... Seria uma morte prodigiosa, quizá única até agora. E, quando a máquina se detivesse, um, dois anos depois, só ficaríamos, no interior da coroa, o relógio, as moedas, uma fivela metálica, uma charuteira de prata, uns restos de ossos...</p>
<p>h. Braulitz encendió un cigarrillo y fumó pensativamente, con los ojos clavados en las sombras movedizas del río. Debí extrañarle mi silencio, porque al fin clavó en mí sus claras pupilas azules, y me dijo,</p>	<p>Braulitz acendeu um cigarro e fumou pensativamente, com os olhos cravados nas sombras movediças do rio. Estranhou meu silêncio, porque ao fim cravou em mim suas claras pupilas azuis e me disse, dando uma</p>

<p>palmeándome el brazo: - Parece que mi historia lo ha afectado, querido amigo. Vamos, no haga usted caso de las fantasías de un viejo.</p>	<p>batidinha em meu braço: - Parece que minha história o impressionou, querido amigo. Vamos, não faça caso das fantasias de um velho.</p>
<p>i.- Que siga andando..., hasta que yo me muera. - Y añadió con macabro humorismo-: No quiero que se pare antes que yo. Después pronunció palabras incomprensibles: -Ese hermoso viaje circular...</p>	<p>- Que siga andando..., até que eu morra. - E acrescentou com macabro humor-: Não quero que pare antes de mim. Depois pronunciou palavras incompreensíveis: - Essa maravilhosa viagem circular...</p>
<p>j. Entonces, con asombro, con miedo, con desolación, oímos un entrecortado estrépito y un cristalino tintineo. Y de la inmóvil corona de "La Incansable" rodaron al piso un puñado de huesos, un reloj, unas monedas, una hebilla metálica, una cigarrera de plata con dos iniciales grabadas: A.D.</p>	<p>Então, com assombro, com medo, com desolação, ouvimos um entrecortado estrépito e um cristalino tilintar. E da imóvel coroa de "A Incansável" rodaram ao chão um punhado de ossos, um relógio, umas moedas, uma cigarreira metálica e outra de prata com duas iniciais gravadas: A.D.</p>

Como dissemos acima, o conto apresenta alguns traços metalinguísticos para preparar e informar ao leitor de que a partir de um acontecimento que permeou a imaginação é que se construiu a cena principal do conto. A partir de uma brincadeira, uma situação hipotética, a alucinação de Braultitz (vide “VIIg”), é que se consolida a questão do enigma. Ainda no início do texto, o narrador já nos brinda com a palavra “fantástica”, “VIIa”, para já nos avisar como será o clima pretendido na história. Em seguida temos o trecho em que o narrador dá sua primeira impressão do lugar, “VIIa”, “[...] as grandes máquinas, cujos volantes giravam rapidamente, a branquíssima luz refletida nos mosaicos e azulejos, a atmosfera cálida e o zumbido característico das grandes centrais, tudo me impressionou vivamente”. A riqueza na caracterização para prender a atenção, para manter a ideia de movimento no conto, como algo que não para.

Em “VIIb” temos a caracterização do engenheiro que o narrador conhece em seu novo emprego, Braultitz. Novamente remetendo ao uso das cores do primeiro conto, neste o engenheiro também tem olhos azuis,

simbolizando a figura da pessoa destemida, fato que é comprovado no decorrer do conto. “[...] era um homenzinho amável, de olhos muito azuis e cabelos muito brancos.” A presença do advérbio “muito” juntamente com o adjetivo azuis já nos antecipa a ideia de que Braultitz era um engenheiro com muita credibilidade e os cabelos brancos, uma ideia de morte no ar; ele era um homem amável, porém, tinha um apreço especial por A Incansável.

Braultitz, no quadro “VIIc”, vai apresentar o lugar- e passar as coordenadas ao narrador, o novo engenheiro -e se demora, empolga-se na descrição do funcionamento de uma das máquinas, “A Incansável”. Temos um destaque para a seguinte frase: “- Sorriu, apalpando o brilhante envoltório do maior de seus cilindros, e então acrescentou: -A chamamos de “A Incansável”. É como se nesse ponto Braultitz já começasse a adiantar o que aconteceria naquele cilindro. São quase duas páginas da história só fazendo observações sobre a máquina, enfatizando todo seu êxito e sua importância. Após “conhecer” a máquina, o narrador é levado ao seu quarto e é a partir desse momento que a história de fato inicia. Braultitz menciona o nome de um certo Adalbert Drappen, mas não se sente à vontade em falar no assunto e logo desconversa. Ou seja, é quando começamos a ter a confirmação, através desse comportamento, que o grande enigma está relacionado a essa figura.

O empregado novato acaba descobrindo toda a história sobre o tal nome que causara desconforto em seu chefe. O grande impasse/ mal-estar era em função de sua máquina favorita e por causa dos ideais do empregado que eram divergentes em relação aos do patrão. Fatos estes que acabaram provocando uma “disputa violenta” e o mais importante, Drappen teria sido supostamente mandado embora ou sumira misteriosamente, porque a única informação que nos é dada sobre o ocorrido é a seguinte, em “VIIId”, “Houve uma disputa violenta, que ninguém viu, mas que alguns ouviram nas imediações da sala de máquinas.” Aqui o narrador nos diz que ouviram a disputa da sala de máquinas e mais adiante, em “VIIIf”, Braultitz diz que se alguém caísse na coroa da máquina, o mínimo que se poderia ouvir seria um grito e nada mais, pois o barulho das outras máquinas encobriria tudo. Depois dessa narração, nada mais é dito sobre o desaparecido, por isso nossa afirmação de seu sumiço misterioso.

Numa noite, durante uma saída após o expediente, entre uma bebida e outra, Braultitz começa a contar suas histórias da juventude e outras mais; ressaltemos o uso das palavras em espanhol “ingenio vivo e chispeante” para descrever o modo com o qual ele se portava em sua narração. Na nossa tradução utilizamos “engenho vivo e arrojado” a fim de manter a ideia inicial, o tom de que era humorista, sabia contar com desenvoltura, tinha senso de humor refinado. O narrador, em função disso,

faz até comentários sobre essa postura, “VIIe”, e como dissemos inicialmente, faz menções à escrita policial como uma espécie de metalinguagem para que o leitor entenda, ademais do fazer da escrita de Walsh, que o enigma que será mencionado em seguidamistura o policial com o fantástico, e ainda a questão do real e do imaginário que confirmaremos adiante. Em “VIIe” temos a aparição do fantástico, o narrador quer nos dizer como funciona o conto, uma mistura de realidade – mundo científico – com aventuras fantásticas, a mistura da possibilidade com a impossibilidade, o real com o imaginário do leitor. É a partir desse momento que Braultitz insinua e descreve como seria o deslize de uma pessoa perto de A Incansável e sua morte. Em “VIIg” temos a provisão do que acontecerá em “VIIj”, como uma espécie de premonição no conto, mais uma vez o fantástico.

Há uma riqueza de detalhes, pormenores – novamente uma página de descrição do acontecimento, que se repete no final da história, porém em um parágrafo. Essa passagem do texto nos remete ao conto “O Gato Preto” de Poe, na parte em que o assassino, após cometer o crime, no momento em que a polícia está em sua casa investigando, não acha nada e já está de saída, mas, como que num impulso, começa a bater com a bengala na parede onde estão “emparedados” sua mulher e o gato – que entrou por descuido. O animal começa a “uivar” fazendo com que a polícia estranhe o barulho e veja de onde vem, desvendando, assim, o acontecido. No caso desse conto, Braultitz, num momento de frenesi, acaba descrevendo o que aconteceu, como foi a cena da morte de Drappen, trabalha com suposições e aguça a imaginação de seus interlocutores, sobretudo a do narrador.

Em “VIIh”, após toda sua “transformação” e empolgação para a narração do fato, Braultitz percebe que o narrador fica surpreso e pensativo, então se retrai um pouco e, com o intuito de fazer com que ele se esqueça, solta a seguinte frase: “Vamos, não faça caso das fantasias de um velho.”

A reação do narrador pode ter surpreendido Braultitz; dias depois ele fica acamado e em seguida morre. Em “VIIh” e “VIIi” temos o desfalecimento e morte de Braultitz em consonância com a parada de sua máquina e a cena que ele já adiantara em “VIIg”. Antes da morte pronuncia algumas frases que, nesse momento da nossa análise, confirmam nossas previsões iniciais. Braultitz, no leito de morte, pede para que sua máquina só pare depois de ele morrer: “Não quero que pare antes de mim” e “- Essa maravilhosa viagem circular...” é um indício de que ele não quer ser descoberto (neste caso, interpretamos que foi Braultitz quem matou Drappen) enquanto estiver vivo; quanto à viagem circular a que ele se refere, podemos relacionar com o movimento circular da máquina em funcionamento, forma que Drappen assumira antes de morrer.

Nessa análise também pensamos na possibilidade do movimento circular que o conto toma, levando em conta o “suposto” relato de Braulitz para o narrador sobre a morte de Drappen e o fim da história que volta, é tal qual o primeiro relato. Finalmente, o narrador juntamente com Fischer decidem parar A Incansável para manutenção, e é quando se deparam com a descrição que Braulitz fizera naquele dia de exaltação, “VIIJ”.

Em consonância com o que fizemos no conto “Los ojos del traidor”, nesse também foi necessária atenção especial aos pontos que destacamos acima para que não perdêssemos de vista a essência da história, a divisão em temas: o entendimento da relação de Braulitz com A Incansável, a atuação de Albert Drappen e a curiosidade do empregado novato em juntar as peças do quebra-cabeça que pode ser entendido como a junção das informações que seu chefe vai fornecendo sobre o enigma. Conforme já dissemos em outros contos, nesse o narrador também vai nos dando pistas aos poucos do que está por vir, vai preparando o leitor para o grande cenário do conto, que na verdade ninguém vê, a morte de Drappen.

Novamente dizemos que é um conto tipicamente walshiano, pois apresenta a questão da mistura do imaginário com o real para tratar de um assunto polêmico. Nada mais são que a expansão do mercado industrial, a substituição do trabalho manual pelo maquinal; Drappen representa o proletariado e Braulitz o grande empresário que em busca de seu lucro não se importa com a perda de funcionário e sim com o bem-estar de suas máquinas, em especial d’A Incansável, que era superior dentre as demais.

O policial desse texto é parecido com o do anterior, lembra o clássico, pois apresenta um enigma, o fantástico, mas traz elementos do negro, pois não há um detetive, nem um delegado que investigue, o empregado novato apresenta características de investigador, pois descobre os fatos excusos, mas não assume esse papel. Por fim, trata de um tema que permeia a história universal, a Primeira Revolução Industrial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao terminar esse trabalho sobre a tradução cultural comentada de contos policiais de Rodolfo Jorge Walsh (1927-1977), discorreremos agora sobre o aprendizado que nos ficou, passando pelo estudo dos contos em si – o recorte que fizemos e a importância do (re)conhecimento do escritor no Brasil.

Ao nos depararmos com um escritor de renomada importância para a literatura argentina e mundial e percebermos o quanto ainda é desconhecido no Brasil, isso provocou tamanha inquietação e foi um dos motivos para a realização deste trabalho. Walsh é considerado um grande escritor, pois além de se destacar no campo da literatura, atrelado ao jornalismo, foi um cidadão exímio para os argentinos; como nas palavras de Piglia, não mediu esforços para cumprir seus deveres de cidadão, foi até as últimas consequências, mesmo que isso lhe custasse a vida, como aconteceu. Piglia se refere à Walsh como uma pessoa que sempre buscava uma forma de dizer o que tinha que ser dito e não se importava com o meio a ser buscado para conseguir seu objetivo; recorreu aos meios de comunicação clandestinos. Com tudo isso, Walsh deixou para o mundo uma importante herança: a consciência da força dos meios de comunicação, seja com uma rádio na vizinhança, uma rádio comunitária, uma publicação ou qualquer outra manifestação popular. Ele acreditava que usando o mínimo de recurso era possível diminuir/denunciar a falta de liberdade de expressão do país.

Foi um escritor admirado entre os seus conterrâneos, dentre eles escritores como Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia, Gabriel García Márquez; este último escreveu na orelha do livro de Walsh, *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*, que

[...] Rodolfo Walsh fue el autor de unas novelas policíacas deslumbrantes (...), “(...) En todas sus obras, aun en las que parecían de ficción simple, se distinguió por su compromiso con la realidad, por su talento analítico casi inverosímil, por su valentía personal y por su encarnizamiento político⁴⁸. (MARQUEZ, G. G. In: Walsh, R.J, 1953)

⁴⁸ [...] Rodolfo foi o autor de romances policiais deslumbrantes (...), “(...) Em todas as suas obras, mesmo as que pareciam ficção, distinguiu-se por seu compromisso com a realidade, por seu talento analítico quase inverossímil, por sua valentia pessoal e por seu engajamento político⁴⁸. Inclusive há um Prêmio Literário na Argentina com o seu nome.

Tamanha era sua importância que a Câmara Municipal Argentina criou um prêmio que levou seu nome; todo dia sete de junho, dia do jornalista, um prêmio é entregue a um jornalista de destaque.

A tradução dos contos é vista como de grande valia para a inserção do escritor no universo da literatura brasileira. Vem para nos acrescentar um diferente modo de escrita de um cidadão/ escritor que, com todas as suas peculiaridades, conseguiu deixar um grande legado ao seu país.

No que se refere às relações culturais entre Brasil e Argentina, este trabalho vem como uma tentativa de acabar com as barreiras existentes, principalmente por parte das editoras, e permitir que nos conheçamos de fato. A tradução cultural-comentada que aqui nos propusemos fazer vai ao encontro deste propósito. Ela nos mostra que, apesar da proximidade física, somos completamente diferentes, desde a língua (que possui mesma origem), até nos hábitos, na cultura e nos costumes de maneira geral, por mais que em algum momento tenha alguma identificação. Não basta sermos vizinhos, temos que nos conhecer efetivamente e, dessa forma, cada vez mais nos conheceremos também.

Os contos traduzidos são do gênero policial, o qual se subdivide em clássico e negro. Walsh também possui as particularidades de sua escrita, valeu-se das duas tendências, porém usava as duas concomitantemente, conforme vimos nos textos traduzidos. Por isso, a cada capítulo fomos apresentando elementos que fortaleceram nossa investigação e nos forneceram suporte para a realização de nosso trabalho.

No primeiro capítulo procuramos compreender como foi a vida literária de Walsh, sua construção como escritor, sua relação com o gênero policial presente nos contos, como o policial se desenvolveu no Brasil e na Argentina; no segundo capítulo buscamos um suporte teórico para o nosso projeto tradutório que consistiu em, através da relação de receptividade do policial nesses lugares, procuramos levar à língua fonte as características do gênero policial - selecionadas e expostas no primeiro capítulo – na língua alvo e os embates linguísticos que nos pareceram necessários. Por último, já amparados teoricamente, apresentamos nossos comentários explicando o percurso.

O que fica de aprendizado diante de um trabalho desses é a consciência da importância dos comentários na tradução, desse espaço de diálogo do tradutor com o leitor para que o segundo possa entender as escolhas que o primeiro fez e o porquê delas, além de explicitar qual foi a interpretação feita do conto para que a versão seguisse tal caminho; uma forma de esclarecer que a tradução é um novo texto escrito a partir da

leitura do original. Essa (re) leitura está imbricada com o entendimento que o tradutor terá do texto. Pode ser uma maneira de acabar com as dificuldades de entendimento de uma leitura traduzida da qual não sabemos o norte do tradutor. Por último, destacamos o fato de ser uma oportunidade do tradutor conversar consigo mesmo, refletir sobre seu fazer, dialogar com seu trabalho, uma revisão a mais de sua tarefa.

Estamos cientes de que este trabalho é apenas o ponto inicial dos muitos aspectos e assuntos que devem ser explorados na obra de Walsh. Nos próprios comentários que fizemos, realizamos um recorte, ativemo-nos apenas na questão do policial, porém outros enfoques poderiam ser dados; um viés mais político, linguístico. Com relação às obras de Walsh, há um campo vasto a ser descoberto. Aqui no Brasil há poucos estudos sobre elas; no entanto, outros poderiam surgir, um deles é a questão da Ditadura Militar Argentina que pode servir como forma de aguçar a curiosidade dos brasileiros a conhecer um pouco mais da própria história. Esperamos ter colaborado e de alguma forma instigado para que futuras pesquisas sobre este autor, incluindo traduções de suas obras—além de *Operación Masacre* (1957) e dos contos que aqui foram apresentados, sejam feitas.

APÊNDICE

Los nutrieros

Renato oyó los tiros. Volaron patos y garzas, y en la lejanía una nubecilla de humo azul se desguedejó lentamente en la quietud infinita de la tarde.

Al filo de la noche volvió Chino Pérez, ceñudo y silencioso. Traía a remolque un bote pintado de rojo, con las letras blancas en el costado de babor: "San Felipe".

- Lo encontré - explicó, sin mirar a Renato-. Creo que es de la estancia. - Y añadió al cabo de una pausa-: Se habrá cortado el amarre.

Renato se incorporó lentamente, fumando su pipa, y acercóse a la orilla. Renato era bajo y escuálido. Sus ojos azules tenían una fijeza de alucinado, que desmentía el diseño casi pueril de la boca.

La cadena del bote era nueva, Renato vio que estaba intacta, pero no dijo nada. En el fondo había

Os caçadores de lontra

Renato ouviu os tiros. Patos e garças voaram, e adiante uma nuvenzinha de fumaça azul desapareceu lentamente silêncio infinito da tarde.

Na penumbra da noite Chino Pérez voltou carrancudo e silencioso. Tinha rebocado um bote pintado de vermelho, com as letras brancas no lado do bombordo: "San Felipe".

- Encontrei - explicou, sem olhar pra Renato -. Acho que é da estância. - E acrescentou depois de uma pausa - : O cordão foi cortado.

Renato se aproximou lentamente até a margem, fumando seu cachimbo. Renato era baixo e magro. Seus olhos azuis tinham a fixação do olhar de alucinado, que desmentia o desenho infantil da boca.

A corrente do bote era nova, Renato viu que estava intacta, mas não disse nada. No fundo, tinha

flamantes aparejos de pesca y un rifle calibre 22; en uno de los bancos, un "sweater" de lana a rayas multicolores.

- ¿Cazaste algo? - preguntó Renato en voz baja.

- No - replicó su compañero. Y agregó con una sonrisa torva:- Gallaretas.

- Oí los tiros - dijo Renato. Chino Pérez no contestó. Ensimismado y remoto sentóse en la orilla de la isleta; se sacó las alpargatas y hundió los pies en el agua fría con la mirada clavada en la distancia.

Aquella noche hubo desvelo de perros en la costa de la laguna; pisadas y linternas; voces apagadas, que el viento traía y llevaba. Renato dormía. Chino Pérez estuvo fumando, absorto y lejano, hasta que el cielo empezó a clarear.

Chino Pérez terminó de cuerear las nutrias y estaqueó los cueros. Renato lo observaba con sus ojos azules e impávidos.

Chino Pérez tapó con tierra el fogón, y luego tendió la mirada a lo lejos. El agua había tomado un color plomizo, y en el oro verde de los juncos se alargaban las primeras sombras. Por los confines de la laguna, ensimismada en la quietud vespéral, entre las últimas barreras de juncos, flotaban a ras del agua nubecillas de vapor.

aparelhos de pesca novos e um rifle calibre 22; num dos bancos, um "sweater" de lã com listras coloridas.

- Caçou alguma coisa? - perguntou Renato em voz baixa,

- Não - respondeu o companheiro. E acrescentou um sorriso amarelo-Carqueja-de-bico-manchado.

- Ouvi os tiros - disse Renato. Chino Pérez não respondeu. Ensimismado e distante se sentou à beira da ilhota; tirou as alpargatas e pôs os pés na água fria com o olhar distante.

Aquela noite, na costa da lagoa, não foi possível dormir por causa dos cachorros; pegadas e lanternas; vozes apagadas que o vento trazia e levava. Renato dormia. Chino Pérez ficou fumando, pasmado e longe, até que o dia começou a clarear.

Chino Pérez terminou de açoitar as lontras e esticou os couros. Renato o observava com seus olhos azuis e impávidos.

Chino Pérez tapou o fogão com terra e então lançou o olhar para longe. A água ficou com uma cor plúmbea, e no ouro verde dos juncos apareciam as primeiras sombras. Pelos confins da lagoa, ensimesmada na quietude vespéral, entre as últimas barreiras de juncos, flutuavam sob a água nuvenzinhas de vapor.

- Está bien, hermanito; esta noche es la vencida - dijo Chino Pérez sin volverse.

Los dos botes balanceábanse en la orilla de la isleta. Las líneas de pesca se sacudían a intervalos con breves convulsiones eléctricas. "Dientudos", pensó Chino Pérez de malhumor. Todavía no era la hora de las tarariras. Las tarariras se llevaban la línea de un golpe, dejándola tensa y vibrante como una cuerda de violín.

- Ya sé que querés irte - dijo Chino Pérez.

Renato no contestó. Dejó que el silencio flotara entre ellos, separándolos, restituyéndolos a sus mundos distintos, suavemente, sin violencias.

Chino Pérez era de baja estatura, fornido, cetrina la faz, tallado a cuchillo el entrecejo, hirsuto el pelambre, pétrea y estólida la expresión.

A lo lejos, en el campo, encendióse una luz. Ladraron perros. Gorgoteaba el agua.

Ya sé que querés irte - pensó Chino Pérez -. Yo también quiero irme - meditó mirando el bote de la estancia. Las rayas coloridas del "sweater" se destacaban en la oscuridad. Chino Pérez no había querido tocar nada. Un temor recóndito le impedía poner la mano sobre cualquiera de esas cosas. Ya te

-Está bem, irmãozinho; esta noite eu consigo o que tanto quero - disse Chino Pérez sem se virar.

Os dois botes balançavam na margem da ilhota. As linhas de pesca sacudiam em intervalos com breves convulsões elétricas. "Casquidos", pensou Chino Pérez de mau humor. Agora não é hora das traíras. As traíras agarravam a linha rapidamente, deixando-a tensa e vibrante como uma corda de violino.

- Já sei que quer ir embora - disse Chino Pérez.

Renato não respondeu. Deixou que o silêncio reinasse entre eles, separando e restituindo eles a seus mundos distintos, suavemente, sem violências.

Chino Pérez era de baixa estatura, robusto, face azeitonada, cenho com marca de faca, cabelo encaracolado, expressão forte e estúpida.

Ao longe, no campo, uma luz foi acesa. Cachorros latiram. A água borbulhava.

Já sei que você quer ir embora - pensou Chino Pérez -. Eu também quero. - meditou olhando o bote da estância. As listras coloridas do "sweater" se destacavam na escuridão. Chino Pérez não quis tocar nada. Um temor recôndito o impedia de pôr a mão em qualquer coisa. Já virão

vendrán a buscar, pensó con saña.

Luna llena: pila de monedas amarillas y temblonas sobre el paño gris del agua.

En el fondo del juncal gritó la nutria; era un grito quejumbroso, como el gemido de un ser humano. Chino Pérez se levantó el cuello del saco, como si tuviera frío.

- Ya puse las trampas - dijo. Renato pensó que no hacía falta decirlo. Lo había visto salir temprano, en el bote, con las trampas, preparadas para ponerlas en los nidos y comederos.

Chino Pérez acercóse al fogón y se acuclilló, frotándose las manos. Entonces advirtió que él mismo había apagado el fuego y lamentó haberlo hecho. Mañana nos vamos - pensó-. "Para siempre". Tres meses durmiendo en cualquier parte, sobre la tierra húmeda y podrida, sin encender fuego de noche, sin mostrar el bulto de día. Tenía el gusto del pescado pegado a la garganta. Escupió con asco.

- ¿Y qué vas a hacer, gringo, con la plata?

- ¿La plata? - Renato parpadeó -. Volveré a la chacra - dijo a la vuelta de un largo rato. Su padre había querido tener un tractor. Toda su vida había querido eso. Ahora estaba muerto, en medio del campo, y los tractores pasaban por encima

virão buscá-lo, pensou com raiva.

Lua cheia: pilha de moedas amareladas e temerosas sobre o pano cinza da água.

No fundo do juncal gritou a lontra; era um grito lamuriante, como o gemido de um ser humano. Chino Pérez levantou o pescoço do casaco, como se tivesse frio.

- Já coloquei as armadilhas - disse. Renato pensou que não precisava ter dito. Tinha visto ele sair cedo, no bote, com as armadilhas, preparadas para colocar nos ninhos e comedouros.

Chino Pérez se aproximou do fogão e se agachou, esfregando as mãos. Então advertiu que ele mesmo tinha apagado o fogo e se lamentou por isso. Amanhã vamos embora - pensou -. "Pra sempre". Três meses dormindo em qualquer parte, sobre a terra úmida e podre, sem fazer fogo de noite, sem mostrar o vulto de dia. Tinha gosto de peixe engasgado na garganta. Cuspiu com nojo.

- O que vai fazer com a grana, gringo?

A grana? - Renato pestanejou -. Voltar pra chácara - disse depois de um pequeno silêncio. Seu pai quis ter um trator durante a vida inteira. Agora estava morto, no meio do campo, e os tratores passavam por cima

de sus huesos. Muerto, para siempre, y sin estrellas. El espejismo había renacido en el hijo, más torturado y violento: para hacerlo realidad a la fuerza, se había metido a nutriero. En la estancia vecina a la chacra de su padre había visto una vez un tractor de oruga, un Caterpillar pintado de rojo...

Renato, acaso sin saberlo, tenía la tierra metida en todo el cuerpo, como sus padres y sus abuelos. Salió de su ensoñación con algo parecido a un escalofrío. -Si la cobramos... - agregó en voz baja.

Chino Pérez, cabizbajo, pateó el suelo húmedo. Oyóse un chapoteo en el agua, y una de las líneas quedó bruscamente tirante. Empezó a retirarla, despacio, con acompasados movimientos de ambas manos. Cabresteaba la tararira, veloz y frenética al extremo de la línea, mordiendo el hilo reforzado con alambre. Con un último tirón la sacó a la orilla. Brillaban en la boca del pescado los dientes amarillos y fuertes, y sus ojos tenían una fijeza azulina y viscosa. Chino Pérez la sujetó con el pulgar y el índice por las agallas y la golpeó dos veces en la cabeza con el mango de un rebenque. Después le sacó el anzuelo. Silbó en el aire la plomada de tuercas y hundióse en el agua.

Renato apagó la pipa y se puso en pie.

de seus ossos. Morto, para sempre, e sem estrelas. A miragem renasceu no filho, mais torturado e violento: para fazer realidade à força, virou caçador de lontra. Na estância vizinha à chácara de seu pai viu uma vez um trator de esteira, um Caterpillar pintado de vermelho.. Renato, acaso sem saber, tinha terra espalhada por todo o corpo, como seus pais e avós. Voltou de seu sonho com algo parecido a um calafrio. - Se recebemos... - acrescentou em voz baixa.

Chino Pérez, cabisbaixo, chutou o chão úmido. Um chapinhar na água foi ouvido e uma das linhas ficou bruscamente estirada. Começou a retirá-la, devagar, com movimentos compassados de ambas mãos. Seguiu sem resistência a traíra, veloz e frenética ao extremo da linha, mordendo o fio reforçado com arame. Com um último puxão a trouxe à beira. Brillavam na boca do peixe os dentes amarelos e fortes, e seus olhos tinham uma fixação azulada e viscosa. Chino Pérez a segurou com o polegar, as guelras com o índice e bateu duas vezes em sua cabeça com a ponta de uma corda. Depois tirou o anzol. A sonda de porcas voou no ar e afundou na água.

Renato apagou o cachimbo e ficou em pé.

- Voy a recorrer las trampas - dijo.

- Dejá; voy yo - replicó Chino Pérez. Su acento se dulcificó -. Mejor que duermas un poco, hermano. Mañana hay que caminar mucho.

Renato obedeció.

Acostóse sobre unas lonas, con la ropa puesta; y antes de quedarse dormido, vio por última vez la silueta de su compañero, erguido sobre el bote, remando a la luz de la luna.

Chino Pérez hundía el remo silencioso y el bote quebraba el espejo terso y pulido del agua. Dormía la laguna profunda de ecos y rumores. Las cejas de los juncales se destacaban nítidas y oscuras.

Chino Pérez no siguió el camino de costumbre. Un miedo supersticioso y agudo le aleteaba en la sangre. Pugnaba por sacudírselo, como un perro a un tábano. Al llegar frente a la isleta de espadañas, dejó de remar.

En el recodo de la isleta, la tarde anterior se le había aparecido el hijo del mayordomo en el bote de la estancia. Chino Pérez lo había visto una sola vez, de lejos, recorriendo el campo, pero lo reconoció en seguida. Al ver al nutriero, un gesto de hombría le había curvado los dedos en torno al rifle. No mediaron palabras, ni hacían falta. Con ese mismo gesto viril en el rostro

- Vou recolher as armadilhas - disse.

-Deixa que eu vou - replicou Chino Pérez com voz suave -. Oh irmão, melhor dormir um pouco. Amanhã você vai andar muito.

Renato obedeceu.

Deitou-se sobre umas lonas, de roupa; e antes de dormir, viu pela última vez a silhueta de seu companheiro, erguido sobre o bote, remando sob a luz da lua.

Chino Pérez remava silenciosamente e o bote quebrava a imagem rija e polida da água. A lagoa profunda de ecos e rumores dormia. As pontas dos juncais, nítidas e escuras, se destacavam.

Chino Pérez não seguiu o caminho de costume. Um medo supersticioso e agudo perpassava seu sangue. Não estava acostumado ao medo. Coçava-se como um cachorro por uma mutuca de cavalo. Ao chegar em frente à ilhota de junco, deixou de remar.

Na parte curvada da ilhota, na tarde anterior, tinha visto o filho do capataz no bote da estância. Chino Pérez o tinha visto uma vez, de longe, percorrendo o campo, mas não o reconheceu de primeira. Assim que viu o caçador de lontra, num gesto de hombridade, curvou os dedos em volta do rifle. Não trocaram palavras, nem precisava. Com esse mesmo rosto

adolescente se había caído por la borda - un tiro en la garganta -, entre las ásperas ortigas de agua.

Chino Pérez no quiso pasar por allí. En la isleta dejaba dos buenas trampas. "Que se quede con ellas el mayordomo", pensó torvamente.

El viento soplaba de la costa, peinando los juncos. Un cencerro trasudaba gotas de sonido en las manos heladas del aire.

Y se hizo de pronto, a lo lejos, la noche de los perros, de los tiros, del odio desatado como una llamarada. Chino Pérez oyó las voces sordas que el encono aceraba. Se las traía el viento, acres y feroces como mordeduras.

Después fue el silencio, más súbito, más grande y terrible que antes. El silencio de la laguna, preñado de misterio.

De lejos lo ventearon los perros. Chino Pérez arrastrábase por el pajonal, sigiloso como un gato, en dirección al Molino Grande, en desuso desde que las aguas del cuadro se tornaron salobres.

Al pie del molino los peones de la estancia habían encendido una fogata. A su cárdeno resplandor se destacaba en silueta la figura del mayordomo, sombrío como la noche, los brazos cruzados, separadas las piernas, desafiando

adolescente, virou e caiu pela borda - um tiro na garganta-, entre as ásperas urtigas de água.

Chino Pérez não quis passar por ali. Na ilhota deixava duas boas armadilhas. "Que o capataz fique com elas", pensou estupidamente.

O vento soprava da costa, penteando os juncos. Um chocalho transluzia gotas de som nas mãos geladas do ar.

E se fez logo, ao longe, a noite dos cachorros, dos tiros, do ódio desatado como uma labareda. Chino Pérez ouviu as vozes surdas que o ódio aguçava. O vento as trazia, azedas e ferozes como mordidas.

Depois foi o silêncio, mais súbito, maior e mais terrível que antes. O silêncio da lagoa, emprenhado de mistério.

De longe farejavam os cachorros. Chino Pérez, monte de palhas, sigiloso como um gato, em direção ao Moinho Grande, em desuso desde que as águas do quadro ficaram salobras.

No pé do moinho os peões da estância fizeram uma fogueira. A figura do capataz se destacava pela silhueta em seu azul-violeta fosforescente, sombrio como a noite, os braços cruzados, as pernas separadas, desafiando

a la noche a que le quitara su venganza.

A la luz de la luna giraba la rueda del Molino Grande, como una enorme flor blanca. Giraba lentamente, deteniéndose a ratos; y amarrado a las aspas chorreando sangre, con los ojos vidriados de dolor y espanto, giraba el cuerpo torturado de Renato. El viento traía y llevaba sus gemidos, y la rueda giraba lentamente bajo el cielo tachonado de estrellas.

A doscientos pasos del molino se detuvo Chino Pérez para tomar aliento. Quemábanle en las manos las pinchaduras de los abrojos. Los perros se revolviéron, inquietos, recrudesciendo el coro exasperado de laridos. Siguió avanzando. A intervalos le llegaba el quejido estertoroso de Renato.

- Paciencia, hermanito.
Paciencia.

Se detuvo a cien pasos del molino.

Chino Pérez no erraba nunca un tiro. A veinte metros de distancia mataba una nutria con un tiro en el ojo, para no perforar el cuero.

- Paciencia, hermano.

Alzó el winchester, despacio, muy despacio. Las miras se clavaron en el semblante taciturno del mayordomo, vacilaron un instante, después siguieron subiendo por el bruñido

a noite que adiara sua vingança.

À luz da lua, a roda do Moinho Grande girava, como uma enorme flor branca. Girava lentamente, parando aos poucos; e amarrado às pás, jorrando sangue, com os olhos vidrados de dor e espanto, girava o corpo torturado de Renato. O vento trazia e levava seus gemidos, e a roda girava lentamente sob o céu repleto de estrelas.

A duzentos passos do moinho Chino Pérez parou para tomar fôlego. As espetadas dos abrolhos queimavam suas mãos. Os cachorros se revoltaram, inquietos, agravando o coro desesperado dos latidos. Continuou avançando. De tempos em tempos escutava a lamúria ofegante de Renato.

- Paciência, irmãozinho.
Paciência.

Parou a cem passos do moinho.

Chino Pérez nunca errava um tiro. A vinte metros de distância mataba uma lontra com um tiro no olho, para não perfurar o couro.

- Paciência, irmão.

Ergueu a winchester, devagar, bem devagar. Os olhares se fixaram no semblante taciturno do capataz, vacilaram um instante, depois seguiram subindo pelo grunhido

esqueleto del molino. La rueda dio media vuelta más y se detuvo chirriando, dejando a Renato vertical, de pie en lo alto, suspendido y solo, con los ojos azules extraviados.

Chino Pérez apretó el gatillo.

esqueleto do moinho. A roda deu mais meia volta e parou chiando, deixando Renato vertical, de pé no alto, suspenso e sozinho, com os olhos azuis perdidos.

Chino Pérez apertou o gatilho.

En defensa propia

- Yo, a lo último, no servía para comisario - dijo Laurenzi, tomando el café que se le había enfriado-. Estaba viendo las cosas, y no quería verlas. Los problemas en que se mete la gente, la manera que tiene de resolverlos, y la forma en que yo los habría resuelto. Eso, sobre todo. Vea, es mejor poner los zapatos sobre el escritorio, como en el biógrafo, que las propias ideas. Yo notaba que me iba poniendo flojo, y era porque quería pensar, ponerme en el lugar de los demás, hacerme cargo. Y así hice dos o tres macanas, hasta que me jubilé. Una de esas macanas es la que le voy a contar.

Fue allá por el cuarenta, y en La Plata. Eso le indica - murmuró con sarcasmo, mirando la plaza llena de sol a través de la ventana del café - que mi fortuna política estaba en ascenso, porque usted sabe cómo me han tenido a mí, rodando por todos los destacamentos y comisarías de la provincia.

La fecha justa también se la puedo decir. Era la noche de San Pedro y San Pablo, el 29 de junio. ¿No le hace gracia que aún hoy se prendan fogatas ese día?

- Es por el solsticio estival - expliqué modestamente.

Em legítima defesa

- Eu realmente não servia para delegado - disse Laurenzi, tomando o café que esfriou. Via as coisas e não queria vê-las. Os problemas em que as pessoas se metem, como os resolvem e como eu os resolveria. Isso, sobretudo. Veja, é melhor botar os sapatos na poltrona, como no cinema, que as próprias ideias. Eu notava que estava ficando fraco porque queria pensar, colocar-me no lugar dos outros, tomar partido. E assim fiz duas ou três besteiras até me aposentar. Vou contar uma dessas besteiras.

Foi por volta da década de quarenta, em La Plata. Isso indica - murmurou com sarcasmo, olhando pela janela do café a praça ensolarada - que minha carreira política estava em ascensão, porque você sabe como me trocavam de destacamentos e delegacias do estado.

A data exata também posso dizer. Era noite de São Pedro e São Paulo, 29 de junho. Não é engraçado que ainda hoje façam fogueiras nesse dia?

- É pelo solstício estival - expliquei modestamente.

- Usted quiere decir el verano. El verano de ellos, que trajeron de Europa la fiesta y el nombre de la fiesta.

- Desconfie también del nombre, comisario. Eran antiguos festivales celtas. Con el fuego ayudaban al sol a mantenerse en el camino más alto del cielo.

-Será. La cuestión es que hacía un frío que no le cuento. Yo tenía un despacho muy grande y una estufita de kerosén que daba risa. Fíjese, había momentos en que lo que más deseaba era ser de nuevo un simple vigilante, como cuando empecé, tomar mate o café con ellos en la cocina, donde seguramente hacía calor y no se pensaba en nada.

Serían las diez de la noche cuando sonó el teléfono. Era una voz tranquila, la voz del juez Reynal, diciendo que acababa de matar un ladrón en su casa, y que si yo podía ir a ver. Así que me puse el perramus y fui a ver.

Con los jueces, para qué lo voy a engañar, nunca me entendí. La ley de los jueces siempre termina por enfrentarlo a uno con un malandra que esa noche tiene más suerte, o mejor puntería, o un poco más de coraje que seis meses antes, o dos años antes, cuando uno lo vio por última vez con una vereda y una 45 de por medio.

- Quer dizer verão. O verão deles, que trouxeram da Europa a festa e seu nome.

- Desconfie também do nome, delegado. Eram antigos festivais celtas. Com o fogo ajudavam o sol a se manter mais forte no céu.

- Será? A questão é que fazia um frio que o senhor não faz ideia. Eu tinha um escritório muito grande, com um aquecedorzinho de querosene de dar pena. Olhe, tinha momentos que o que eu mais queria era ser de novo um simples vigilante, como quando comecei; tomar chimarrão ou café com eles na cozinha, onde seguramente era quente e não se pensava em nada.

Eram 10 da noite quando o telefone tocou. Era uma voz tranquila, a voz do juiz Reynal, dizendo que acabara de matar um ladrão na sua casa, e se eu podia ir ver. Assim, coloquei o casaco e fui ver.

Com os juízes, para que vou enganá-lo, nunca me entendi. A lei dos juízes sempre acaba por nos enfrentar com um malandro que tem mais sorte esta noite, ou melhor pontaria, ou um pouco mais de coragem que seis meses antes, ou dois anos antes, quando o viram pela última vez portando entre nós um passeio e uma 45.

Uno sabe cómo entran, cómo no va a saber, después de verlos llorando y, si se descuida, pidiendo por su madre. Lo que no sabe, es cómo salen. Después hasta le piden fuego por la calle, y usted se calla y se va a baraja porque se palpita que hay un chiste en alguna parte, y no vaya a resultar que el chiste es a costa suya.

Iba pensando en estas cosas, mientras caminaba entre las fogatas que la garúa no terminaba de apagar, esquivando los buscapíes de la juventud que también festejaba, como dice usted, lo alto que andaba el sol y, seguramente, la cosecha próxima, y los campos llenos de flores. Para distraerme, empecé a recordar lo que sabía del doctor Reynal. Era el juez de instrucción más viejo de La Plata, un caballero imaculado y todo eso, viudo, solo e inaccesible.

Entré por un portoncito de fierro, atravesé el jardín mojado, recuerdo que había unas azaleas que empezaban a florecer y unos pinos que chorreaban agua en la sombra. La cancel estaba abierta, pero había luz en una ventana y seguí sin tocar el timbre. Conocía la casa, porque el doctor solía llamarnos cada tanto, para ver cómo andaba un sumario o para darnos un sermón. Tenía ojos de lince para los

Nós sabemos como entram, como não vamos saber, depois de vê-los chorando e pedindo pela mãe. O que não sabemos é como saem. Depois até lhe pedem o isqueiro emprestado na rua e você fica quieto, sentindo-se derrotado, porque há rumores de piada em alguma parte e parece que ela foi feita às suas custas.

La pensando nestas coisas, enquanto caminhava entre as fogueiras que a garoa tentava apagar, e desviando-me dos busca-pés dos jovens que também festejavam, como o senhor disse, o alto que o sol estava, seguramente, a colheita próxima e os campos cheios de flores. Para me distrair, comecei a lembrar o que sabia do doutor Reynal. Era o juiz de instrução mais velho de La Plata, um cavalheiro imaculado e tudo mais, viúvo, sozinho e inacessível.

Entrei por um portãozinho de ferro, atravessei o jardim molhado, lembro que tinha umas azaleias que começavam a florescer e uns pinhos que pingavam água na sombra. A porta estava aberta, e como havia uma luz na janela entrei sem tocar a campainha. Conhecia a casa, porque o doutor tinha por costume nos chamar para ver como estava um sumário ou para nos dar um sermão. Tinha olhos de lince para os

vícios de procedimento, la sangre de sus venas pasaba por el código y no se cansaba de invocar la majestad de la justicia, *la de antes*. Y yo que hasta tengo que cuidar la ortografía, y no le hablo de los vicios de procedimiento, ya va a ver. Pero yo no era el único. Conozco algunos que pretendían tomarlo en farra, pero se les caían las medias cuando tenían que enfrentarlo.

Y es que era un viejo imponente, con una gran cabeza de cadáver porque año a año la cara se le iba chupando más y más, hasta que la piel parecía pegada a los huesos, como si no quisiera dejarle nada a la muerte. Así lo recuerdo esa noche, vestido de negro y con un pañuelo de seda al cuello.

Con este hombre yo me guardaba un viejo entripado, porque una vez, en la misma comisaría, adonde llegó como bala, me soltó al tuerto Landívar, que tenía dos muertes sin probar, y más tarde iba a tener otra. Nunca olvidé lo que me dijo: "Es mejor que ande suelto un asesino, y no una ruedita de la justicia". ¿Y el peligro?, le pregunté. El peligro lo corremos todos, dijo. Pero fui yo el que tuve que matarlo a Landívar, cuando al fin hizo la pata ancha en los galpones de Tolosa, y yo me acordé del doctor, del doctor y de su madre.

vícios de procedimento, o sangue de suas veias passava pelo código e não se cansava de invocar a majestade da justiça, "a de antes". Eu que tenho que prestar atenção na ortografia, nem comento os vícios de procedimento, já vai ver. Mas eu não era o único. Conheço alguns que pretendiam enganá-lo, mas tremiam na base quando tinham que enfrentá-lo.

Era um velho respeitado, com uma cabeça enorme de cadáver, porque cada ano o rosto ficava mais chupado, até que a pele parecia grudada nos ossos, como se não quisesse deixar nada para a morte. Assim que me lembro dele nessa noite, vestido de preto e com um lenço de seda no pescoço.

Guardava um certo rancor por este homem, porque uma vez, na mesma delegacia, onde chegou como bala, soltou o caolho Landívar, que tinha duas mortes sem provar e mais tarde teria outra. Nunca esqueci o que me disse: "É melhor que ande solto um assaltante e não uma rodinha da justiça." E o perigo? - perguntei. Perigo todos nós corremos, disse. Mas fui eu que tive que matar o Landívar, quando finalmente o enfrentei nos galpões de Tolosa, e me lembrei do doutor, do doutor e de sua mãe.

El comisario se agarró el mentón y meneó la cabeza, como si se riera de alguna ocurrencia secreta, y después soltó una verdadera carcajada, una risa asmática y un poco dolorosa.

- Bueno, ahí estaba, sentado ante su escritorio, como si nada hubiera pasado, absorto en uno de esos libracos de filosofía, o vaya a saber qué, pero en todo caso algo importante, porque apenas alzó la cabeza al verme en la puerta, y siguió leyendo hasta que llegó al final de un párrafo que marcó con una uña afilada y como de vidrio.

Tuve tiempo de sacarme el sombrero mojado, de pensar dónde lo pondría, de ver el bulto en el suelo, que era un hombre, de codearme con un jinete de bronce y, en general, de sentirme como un auxiliar tercero que lo van a amonestar. Recién entonces el viejo cerró el libro, cruzó los dedos y se quedó mirándome con esos ojos que siempre parecían estar haciendo la señal del as de espadas.

Le pregunté, de buen modo, qué quería que hiciera. Contestó que yo sabía cuál era mi deber, que yo conocía, o debía conocer, el Código de Procedimientos, que él, desde ya, se iba a excusar de entender en la causa, pero que su reemplazante de turno era el doctor Fulano, y que no lo tomara a mal si, ya que estaba, observaba con interés

O delegado pôs a mão no queixo e meneou a cabeça, como se risse de algum caso secreto, e depois soltou uma verdadeira gargalhada, um riso asmático e um pouco doloroso.

- Bom, ali estava, sentado diante de sua escrivania, como se nada tivesse acontecido, absorto em um desses "livrecos" de filosofia, ou sei lá o que, mas em todo caso algo importante, porque mal levantou a cabeça ao me ver na porta, e continuou lendo até que chegou ao final de um parágrafo que marcou com uma unha afiada, parecida com um vidro. Tive tempo de tirar o chapéu molhado, de pensar onde colocá-lo, de ver o vulto no chão, que era um homem, de dar uma cotovelada em um ginete de bronze e, em geral, de me sentir como um terceiro auxiliar que vão repreender. Foi então que o velho fechou o livro, cruzou os dedos e ficou me olhando com esses olhos que sempre pareciam fazer sinal de "as" de espadas.

Perguntei, com jeito, o que queria que eu fizesse. Respondeu que eu sabia meu dever, que o conhecia, ou deveria conhecer, o Código de Procedimentos, que ele, desde já, ia se eximir de entender a causa, mas que seu substituto de turno era o doutor Fulano, e que não o levasse a mal se, já que estava, observasse com interesse

profesional la forma en que yo encauzaba el sumario.

Le aseguré que no faltaba más. Le dije si estaba bien que hiciera una inspección ocular. Hizo que sí con la cabeza. ¿Y que le preguntara algunas cosas y lo tuviese demorado hasta que el doctor Fulano dispusiera lo contrario? Entonces se echó a reír y comentó: Muy bien, muy bien, eso me gusta.

Moví con el pie la cara del muerto, que estaba boca abajo frente al escritorio, y me encontré con un antiguo conocido, Justo Luzati, por mal nombre "El Jilguero", y también "El Alcahuete", con fama de cantor y de otras cosas que en su ambiente nadie apreciaba. Supe tratarlo bastante en un tiempo, hasta que lo perdí de vista en un hospital, pobre tipo.

Pero resultaba bueno verlo muerto así, al fin con un gesto de hombre en la cara flaca donde parecían faltarle unos huesos y sobrarle otros, y un 32 empuñado a lo hombre en la mano derecha, y todavía ese gesto bravío de apretar el gatillo a quemarropa, cuando ya le iban a tirar, o le estaban tirando, y le tiraron no más y el plomo del 38 que el doctor sacó de algún cajón lo sentó de traste, y entonces se acostó despacio a lagrimear un poco y a morir.

Pero ese viejo, era cosa de ver, o de imaginar, la sangre

profissional a forma como eu conduzia o sumário.

Assegurei que não faltaria mais. Perguntei se ele concordava com uma inspeção ocular. Acenou com a cabeça que sim. E se eu poderia fazer perguntas demoradas até que o doutor Fulano dispusesse o contrário. Então começou a rir e comentou: "Muito bem, muito bem, gosto disso."

Mexi com o pé o rosto do morto que estava com a boca para baixo em frente à escrivaninha, e me deparei com um antigo conhecido, Justo Luzati, por mau nome "o pintassilgo", e também "o X-9", com fama de cantor e de outras coisas que no seu meio ninguém gostava. Cuidei dele um tempo atrás, até que o perdi de vista em um hospital, pobre cara.

Era bom vê-lo morto assim, finalmente, com um gesto de homem no rosto magro, onde pareciam faltar uns ossos e sobrar outros, e um 32, empunhado como homem na mão direita. E ainda o gesto bravio de apertar o gatilho à queima roupa, quando já iam atirar nele ou estavam atirando e, finalmente, atiraram, e o chumbo do 38 que o doutor tirou da gaveta o sentou de bunda e, então, deitou devagar, agonizou um pouco e morreu. Mas esse velho, só vendo mesmo ou imaginando seu sangue

fría de ese viejo. Dejó el 38 sobre la mesa, con cuidado, porque era una prueba. Me llamó por teléfono, sin levantarse siquiera, porque no había que tocar nada. Y siguió leyendo el libro que leía cuando entró Luzati.

- ¿Lo conoce, doctor? - le pregunté.

Nunca lo había visto. Entonces, mientras lo estaba mirando, descubrí ese estropicio en la biblioteca que tenía detrás de él.

- ¿Y de eso - señalé -, no pensaba decirme nada?

- Usted tiene ojos - respondió.

Había una hilera de tomos encuadernados en azul, creo que eran la colección de *La Ley*, y uno estaba medio destripado, le salían serpentinas y plumitas de papel, y al lado había un marco de plata boca abajo, un retrato, con la foto y el vidrio perforados.

- Quédese quieto, doctor, no se mueva - le previne y di la vuelta al escritorio, me paré donde se había parado Luzati, donde todavía estaba el agua de sus zapatos, y desde allí miré al viejo, y luego detrás del viejo, y nuevamente esa cara cadavérica y severa. Pero él me corrigió: "Un poquito más a la izquierda", dijo.

- ¿Qué se siente, doctor, cuando a uno le erran por tan poco?

frio. Deixou o 38 sobre a mesa, com cuidado, porque era uma prova. Ligou pra mim, sem nem levantar, porque não tinha que tocar nada. E continuou lendo o livro que lia quando entrou Luzati.

- Conhece ele, doutor? - perguntei.

Nunca vi antes. Então, enquanto o olhava, descobri esse estrago que tinha na biblioteca atrás dele.

- E isso - apontei -, não pensava me dizer nada?

- Você tem olhos - respondeu.

Tinha uma fileira de livros encadernados em azul, acho que era a coleção "La ley", e um estava um pouco rasgado, dele saíam serpentinas e penas de papel, e ao lado havia uma moldura de prata virada para baixo, em porta-retrato, com a foto e o vidro perforados.

Fique quieto, doutor, não se mexa - adverti e dei a volta na escrivaninha, parei onde Luzati tinha parado, onde ainda estava a água de seus sapatos, e dali olhei para o velho, e então, atrás do velho, novamente esse rosto cadavérico e severo. Mas ele me corrigiu: "Um pouquinho mais à esquerda", disse.

O que se sente, doutor, quando lhe erram por pouco?

- No se siente nada - contestó - y usted lo sabe.

Entonces me agaché, saqué el 32 de entre los dedos de Luzati, abrí el tambor y allí estaba la cápsula picada y el resto de la carga completa, y hasta el olor de la pólvora fresca. Todo listo y empaquetado para el gabinete Vucetich, donde seguramente iban a encontrar que el plomo de la biblioteca correspondía al 32, y que el ángulo de tiro estaba bien, y todo estaba bien, y se lo iban a ilustrar con dibujitos y rayas coloradas, verdes y amarillas para probar no más que el doctor había matado en defensa propia.

Puse el 32 junto al otro, sobre el escritorio, y fue entonces cuando él me oyó decir "Qué raro", y me miró sin moverse.

- Qué raro, doctor - le dije caminando otra vez hacia la biblioteca -, que usted, que solía tener tan buena memoria, se haya olvidado de este pájaro cantor. Porque si a mí no me falla, hace cuatro años usted sentenció en una causa Vallejo contra Luzati, por tentativa de extorsión.

Él se echó a reír.

¿Y eso? - dijo -. Como si yo fuera a acordarme de todas las sentencias que dicto.

- Entonces tampoco recordará que en el treinta lo condenó por tráfico de drogas.

- Não se sente nada - respondeu - e você sabe disso.

Então me agachei, tirei o 32 que estava entre os dedos de Luzati, abri o tambor e ali estava a cápsula utilizada e o resto da carga completa, até o cheiro de pólvora fresca. Tudo pronto e empacotado para o gabinete Vucetich, onde certamente perceberiam que o projétil da biblioteca era do 32, que o ângulo de tiro estava certo, tudo estava certo. Iam ilustrá-lo com desenhinhos e listras vermelha, verdes e amarelas para provar simplesmente que o doutor matou em legítima defesa.

Pus o 32 junto ao outro, sobre a escrivaninha, e foi então quando ele me ouviu dizer "Que estranho", e me olhou sem se mexer.

- Que estranho, doutor - disse caminhando outra vez até a biblioteca -, que o senhor que costumava ter boa memória tenha se esquecido deste pássaro cantor. Porque se não me falha a memória, há quatro anos o senhor sentenciou numa causa Vallejo contra Luzati, por tentativa de extorsão.

Ele começou a rir.

- E daí? - disse -. Como se eu lembrasse de todas as sentenças que eu dicto.

- Então também não se lembrará que em 1930 o condenou por tráfico de drogas.

Me pareció que daba un brinco, que iba a pararse, pero se contuvo, porque era un viejo duro, y apenas se pasó una mano por la frente.

- En el treinta - murmuró-. Puede ser. Son muchos años. Pero usted quiere decir que no vino a robar, sino a vengarse.

- Todavía no sé lo que quiero decir. Pero qué raro, doctor. Qué raro que este infeliz, que nunca asaltó a nadie, porque era una rata, un pobre diablo que hoy se puso la mejor ropa para venir a verlo a usted - alguien que vivía de la pequeña delación, del pequeño chantaje, del pequeño contrabando de drogas; alguien que si llevaba un arma encima era para darse coraje -, que este tipo, de golpe, se convierta en asaltante y venga a asaltarlo a usted...

Entonces él cambió de postura por primera vez, giró con el sillón y me vio con el retrato entre las manos, ese retrato de una muchacha lejana, inocente y dulce, si no fuera por los ojos que eran ojos oscuros y un poco fanáticos del juez, esa cara de un tiro certero, porque el vencido amor y la sombra del odio que le sigue tienen una infalible puntería.

Le devolví el retrato, le dije: "Guardeló". Esto no tiene por qué figurar aquí, y me senté en cualquier parte sin pedirle

Me pareceu que daria um pulo, que ficaria de pé, mas se conteve, porque era um velho duro, e apenas passou a mão na testa.

- Em 1930 - murmurou -. Pode ser. São muitos anos. Mas o senhor quer dizer que não veio roubar, mas para se vingar.

- Ainda não sei o que quero dizer. Mas que estranho, doutor. Que estranho que este infeliz, que nunca assaltou ninguém, porque era um miserável, um pobre diabo que hoje vestiu a melhor roupa para vim vê-lo - alguém que vivia da pequena delação, da pequena chantagem, do pequeno contrabando de drogas; alguém que se carregava uma arma era para ter coragem -, que este cara prontamente se converta num assaltante e venha assaltá-lo...

Então ele mudou de postura pela primeira vez, virou a poltrona e me viu com o retrato nas mãos, esse retrato de uma jovem distante, inocente e doce, se não fosse pelos olhos que eram os olhos escuros e um pouco fanáticos do juiz, esse rosto que sorria de longe, mesmo que estivesse destroçado por um tiro certo, porque o vencido amor e a sombra do ódio que lhe segue tem infalível pontaria.

Devolvi o retrato e disse: Guarda. Isto não tem porque aparecer aqui, e me sentei em qualquer parte sem pedir

permiso, pero no porque le hubiera perdido el respeto, sino porque necesitaba pensar y hacerme cargo y estar solo. Pensar, por ejemplo, en esa cara que yo había visto dos años antes en una comisaría de Mar del Plata, esa cara devastada, ya no inocente, repetida en la foto de un prontuario donde decía simplemente "Alicia Reynal, toxicómana, etc.". Pero cuando pasó un rato muy largo, lo único que se me ocurrió decirle fue:

- Hace mucho que no la ve.

- Mucho - dijo, y ya no habló más, y se quedó mirando algo que no estaba.

Entonces volví a pensar, y ahí debió ser cuando descubrí que ya no servía para comisario. Porque estaba viendo todo, y no quería verlo. Estaba viendo como el "Alcahuete" había conocido a aquella mujer, y hasta le había vendido marihuana o lo que sea, y de golpe, figúrese usted, había averiguado quién era. Estaba viendo con qué facilidad se le ocurrió extorsionar al padre, que era un hombre imaculado, un pilar de la sociedad, y de paso cobrarse las dos temporadas que estuvo en Olmos. Estaba viendo cómo el viejo lo esperó con el escenario listo, el tiro que él mismo disparó - un petardo más en esa noche de petardos - contra la biblioteca y contra aquel fantasma del retrato.

licença, mas não porque tinha perdido o respeito e sim porque necessitava pensar e ficar sozinho. Pensar, por exemplo, nesse rosto que eu vi dois anos antes numa delegacia de *Mar del Plata*, esse rosto devastado, já não inocente, na foto de um prontuário onde dizia simplesmente "Alicia Reynal, toxicômana, etc." Mas, depois de um tempo pensando, a única coisa que eu disse foi:

- Faz muito tempo que não a vê.

- Muito - disse, e não falou mais, e ficou olhando para algo que não estava ali.

Então voltei a pensar, e foi então que eu descobri que já não servia para delegado. Porque via tudo e não queria ver. Via como o ator conheceu aquela mulher, e até lhe vendeu maconha ou coisa parecida, e de repente, imagine, me dei conta de quem era. Estava lembrando a facilidade com que chantageou pai dela, que era um homem imaculado, um pilar da sociedade, e aproveitar e se cobrar das duas temporadas que esteve preso em *Olmos*. Via como o velho o esperou com o cenário pronto, o tiro que ele mesmo disparou - mais uma bomba nessa noite de bombas - contra a biblioteca e contra aquele fantasma da fotografia.

Estaba viendo el 32 descargado sobre el escritorio, para que Luzati lo manoteara a último momento y hasta apretara el gatillo cuando el viejo le apuntó. Y lo fácil que fue después abrir el tambor y volver a cargarlo, sin sacarlo de la mano del muerto, que era donde debía estar.

Estaba viendo todo, pero si pasaba un rato más, ya no iba a ver nada, porque no quería ver nada. Así que al fin me paré y le dije:

- No sé lo que va a hacer usted, doctor, pero he estado pensando en lo difícil que es ser un comisario y lo difícil que es ser un juez. Usted dice que este hombre quiso asaltarlo, y que usted lo madrugó. Todo el mundo lo va a creer, y yo mismo, si mañana lo leo en el diario, es capaz que lo creo. Al fin y al cabo, es mejor que ande suelto un asesino, y no una ruedita de la compasión.

Era inútil. Ya no me escuchaba. Al salir me agaché por segunda vez junto al "Alcahuete", y de un bolsillo del impermeable saqué la pistola de pequeño calibre que sabía que iba a encontrar allí, y me la guardé. Todavía la tengo. Habría parecido raro, un muerto con dos armas encima.

El comisario bostezó y miró su reloj. Lo esperaban a almorzar.

Via o 32 descarregado sobre a escrivaninha, Luzati tentava pegar num último momento e até apertar o gatilho quando o velho lhe apontou. E depois, vi como foi fácil abrir o tambor e carregá-lo novamente, sem tirá-lo da mão do morto, que era onde deveria estar.

Via tudo, mas em pouco tempo não veria nada, porque não queria ver nada. Então, finalmente, fiquei em pé e disse:

- Não sei o que vai fazer, doutor, mas estive pensando em como é difícil ser delegado e como é difícil ser juiz. O senhor disse que este homem quis assaltá-lo e que o senhor se antecipou. Todo mundo acreditará no senhor, e eu mesmo, se amanhã ler isso no jornal, sou capaz de acreditar. Afinal de contas, é melhor que ande solto um assassino e não "uma rodinha da compaixão."

Era inútil. Já não me escutava. Ao sair, me agachei pela segunda vez junto ao "X-9" e de um bolso da capa de chuva tirei a pistola de calibre pequena que sabia que encontraria ali e a guardei. Ainda a tenho. Iria parecer estranho um morto com duas armas em cima.

O delegado bocejou e olhou seu relógio. Esperavam-lhe pra almoçar.

- ¿Y el juez? - le pregunté.

- Lo absolvieron. Quince días después renunció y al año se murió de una de esas enfermedades que tienen los viejos.

E o juiz? - perguntei.

Foi absolvido. Quinze dias depois renunciou e no mesmo ano morreu de uma dessas doenças que os velhos têm.

Los ojos del traidor

El 16 de febrero de 1945 tropas rusas completaron la ocupación de Budapest. El 18 fui arrestado. El 20 me pusieron en libertad y me restituí a mis funciones en el Departamento Oftalmológico del Hospital Central. Nunca he sabido la causa de mi detención. Tampoco supe por qué me pusieron en libertad.

Dos meses más tarde tuve en mis manos una solicitud firmada por Alajos Endrey, condenado a muerte, que aguardaba el cumplimiento de la sentencia. Ofrecía donar sus ojos al Instituto de Recuperación de la Vista, fundado por mí a comienzos de la guerra, y en el cual realicé - aunque ahora lo nieguen Istvan Vezer y la camarilla de advenedizos que me han difamado y obligado a expatriarme - dieciocho injertos de córnea en pacientes ciegos. De ellos, dieciséis, fueron coronados por el éxito. El paciente número diecisiete se negó tenazmente a recuperar la vista, aunque la operación fue técnicamente

Os olhos do traidor

No dia 16 de fevereiro de 1945 tropas russas completaram a ocupação de Budapeste. No dia 18 fui preso. No dia 20 estava em liberdade e minhas funções são restituídas no Departamento Oftalmológico do Hospital Central. Nunca soube por que me detiveram. Também não soube por que me puseram em liberdade.

Dois meses mais tarde tive nas minhas mãos uma solicitação assinada por Alajos Endrey, condenado à morte, que aguardava a execução da sentença. Queria doar seus olhos ao Instituto de Recuperação da Vista, fundado por mim no começo da guerra, e no qual realizei - mesmo que agora Istvan Vezer e sua trupe de adventícios que me difamaram e obrigaram ao exílio o neguem - dezoito enxertos de córnea em pacientes cegos. Deles, dezesseis foram coroados com êxito. O paciente número dezessete se negou tenazmente a recuperar a vista, embora a operação tenha sido tecnicamente

perfecta*.

El caso número dieciocho es el tema de este relato, que escribo para distraer las horas de mi solitario destierro, a millares de kilómetros de mi Hungría natal.

Fui a ver a Endrey. Estaba en una celda pequeña y limpia, que recorría incesantemente, como una fiera enjaulada. Ningún rasgo notable lo recomendaba a la atención de un hombre de ciencia. Era un sujeto pequeño, irritable, con una permanente expresión de acoso en la mirada. Presentaba huellas evidentes de desnutrición. Un examen sumario me reveló que tenía la córnea en buen estado. Le comuniqué que su ofrecimiento estaba aceptado. No indagué sus motivos. Los conocía de sobra: sentimentalismo de última hora, acaso un oscuro afán de persistir, aunque fuera en mínima parte, incorporado a la vida de otro hombre. Me alejé por los corredores de piedra gris,

* Creo que en ese caso el factor psicológico ha sido decisivo. El paciente ve, en realidad, pero no lo reconoce, porque tiene temor de ver, porque no quiere ver, porque está acostumbrado a no ver. No hay otra explicación.

perfeita.*

O caso número dezoito é o tema deste relato que escrevo para distrair as horas do meu desterro solitário, a milhares de quilômetros da minha Hungria natal.

Fui visitar Endrey. Estava numa cela pequena e limpa que percorria incessantemente como uma fera enjaulada. Não possuía nenhum traço notável que lhe recomendava a atenção de um homem da ciência. Era um sujeito pequeno, irritável, com um olhar angustiado permanente. Apresentava marcas evidentes de desnutrição. Um exame sumário me revelou que tinha a córnea em bom estado. Comuniquei-lhe que seu oferecimento estava aceito. Não indaguei seus motivos. Conhecia-os de sobra: sentimentalismo de última hora, acaso um escuro afã de persistir, mesmo que fosse uma parte mínima, incorporado à vida de outro homem. Afastei-me pelos corredores de pedra cinza,

* Acho que nesse caso o fator psicológico foi decisivo. O paciente vê, na realidade, mas não reconhece, porque tem temor de ver, porque não quer ver, porque está acostumado a não ver. Não há outra explicação.

flanqueado por la mirada indiferente u hostil del guardia.

La ejecución se realizó el 20 de septiembre de 1945. Recuerdo vagamente una procesión de hombres silenciosos y semidormidos, un camino polvoriento que ascendía entre matorrales, un amanecer intrascendente. Improvisé una mesa de operaciones en una choza con techo de zinc, a cincuenta pasos del sitio de la ejecución. Pensé, ociosamente, que el ejecutado podía ser yo, que el destino era absurdo, que la muerte era una costumbre trivial.

Preparé cuidadosamente al paciente. Era ciego de nacimiento, por deformación en el cono de la córnea, y se llamaba Josef Pongracz. Pasé por los párpados los hilos destinados a mantenerlos abiertos. En aquel trámite me sorprendió la fatal descarga.

Dos soldados trajeron al muerto en unas angarillas. Una cuádruple estrella de sangre le condecoraba el pecho. Tenía las pupilas dilatadas en un vago asombro.

Extraje el ojo y recorté el trozo de córnea destinado al injerto. Luego extraje la zona enferma de la córnea del paciente y la reemplacé por el injerto.

Diez días más tarde retiré los vendajes. Josef se

ladeado pelo olhar indiferente ou hostil do guarda.

A execução foi realizada no dia 20 de setembro de 1945. Lembro vagamente de uma procissão de homens silenciosos e semi-dormentes, um caminho empoeirado que ascendia sobre os matagais, um amanhecer intrascendente. Improvisei uma mesa de operações numa choça com teto de zinco, a cinquenta passos do lugar da execução. Pensei, ociosamente, que o executado podia ser eu, que o destino era absurdo, que a morte era um costume trivial.

Preparei cuidadosamente o paciente. Era cego de nascimento, por deformação no cone da córnea, e se chamava Josef Pongracz. Passei fios nas pálpebras para que elas ficassem abertas. Naquele trâmite me surpreendeu a descarga fatal.

Dois soldados trouxeram o morto numa maca. Uma estrela quádrupla de sangue condecorava seu peito. Tinha as pupilas dilatadas num vago assombro.

Extraí o olho e cortei o pedaço de córnea destinado ao enxerto. Depois extraí a zona doente da córnea do paciente e a substituí pelo enxerto.

Dez dias mais tarde retirei as bandagens. Josef se

incorporó y dio un par de pasos indecisos. Observé sus reacciones. Su cara adquirió una expresión de indecible temor. *Veía*. Estaba perdido.

Miró en torno, buscándome entre los objetos que componían la sala de operaciones. Cuando le hablé, me reconoció; quiso sonreír. Le ordené que se dirigiera a la ventana. Vaciló, y entonces yo lo tomé del brazo y lo guié, como si fuera un niño. Cuando lo puse frente a la ventana, cerró los ojos, tocó la solera, el marco, los vidrios, una y otra vez, infinitamente. Después abrió los ojos y miró a lo lejos.

- Atardece - dijo, y empezó a llorar silenciosamente.

Dos meses más tarde recibí la visita del Dr. Vendel Groesz, del Instituto de Psiquiatría. Había ido a verlo Josef. Hallábase, según me dijo, en un estado desastroso, en una honda depresión mental, agravada por pesadillas y alucinaciones; lo amenazaba la esquizofrenia.

Dos días después de la operación (me dijo el Dr. Groesz) Josef había soñado con un vago panorama, casi desnudo de detalles: un cerro, un camino, una luz gris y espectral. El sueño se había repetido siete noches seguidas. A pesar del carácter inofensivo de esas

levantou e deu um par de passos indecisos. Observei suas reações. Seu rosto adquiriu uma expressão de indizível temor. *Via*. Estava perdido.

Olhou em volta, estava me procurando entre os objetos que compunham a sala de operações. Quando falei com ele, me reconheceu; quis sorrir. Ordenei que se dirigisse à janela. Vacilou, então eu lhe dei a mão e o guiei, como se fosse uma criança. Quando chegamos em frente à janela, fechou os olhos, tocou a soleira, o batente, os vidros, uma e outra vez, infinitamente. Depois abriu os olhos e olhou pra longe.

- Anoitece - disse, e começou a chorar silenciosamente.

Dois meses mais tarde recebi a visita do Dr. Vendel Groesz, do Instituto de Psiquiatria. Josef tinha ido vê-lo. Encontrava-se, segundo me disse, num estado deplorável, numa profunda depressão mental, agravada por pesadelos e alucinações; ameaçado pela esquizofrenia.

Dois dias depois da operação (me disse o Dr. Groesz), Josef sonhou com um vago panorama, quase sem detalhes: uma serra, um caminho, uma luz cinza e espectral. O sonho se repetiu sete noites seguidas. Apesar do carácter inofensivo dessas

representaciones, Josef se había despertado siempre dominado por un oscuro e injustificable terror.

El Dr. Groesz consultó sus notas.

“-Era como si yo hubiera estado ahí antes, y fuera a suceder algo terrible”. Son sus propias palabras.

El Dr. Groesz confesó que en este caso habían fracasado todos los procedimientos usuales. Cualesquiera fuesen los complejos de Josef, no podían estar relacionados con sensaciones o recuerdos visuales, pues era ciego de nacimiento. Desde que recuperara la vista, no había salido de la ciudad. Ignoraba pues, en rigor, lo que era una colina, lo que era un camino polvoriento de montaña, a menos que se pudiera llamar conocimiento al concepto impreciso, adimensional, propio del ciego. El panorama que inquietaba los sueños de Josef no era, pues, un recuerdo visual; tampoco un recuerdo visual modificado por la peculiar simbología onírica, sino un producto inexplicable, arbitrario, del subconsciente.

-El sueño – dijo el Dr. Groesz-, por muy alejado que parezca de la experiencia, se basa siempre en ella. Donde no hay experiencia previa, no puede haber sueños correspondientes a esa experiencia. Por eso los

representações, Josef acordava sempre dominado por um escuro e injustificável terror.

O Dr. Groesz consultou suas notas.

- Era como se eu já tivesse estado ali antes, e fosse acontecer algo terrível. São suas próprias palavras.

O Dr. Groesz confessou que neste caso todos os procedimentos usuais fracassaram. Quaisquer que fossem os complexos de Josef, não podiam estar relacionados com sensações ou lembranças visuais, pois era cego de nascença. Desde que recuperara a visão, não tinha saído da cidade. Ignorava, pois, o que era uma colina, o que era um caminho empoeirado de montanha, a menos que se pudesse chamar conhecimento ao conceito impreciso, adimensional, próprio do cego. O panorama que inquietava os sonhos de Josef não era, pois, uma lembrança visual; também não era uma lembrança visual modificada pela peculiar simbologia onírica, senão um produto inexplicável, arbitrário, do subconsciente.

- O sonho - disse o Dr. Groesz -, por mais distante que pareça da experiência, é baseado nela. Onde não há experiência prévia, não tem sonho correspondente. Por isso os

cegos no sueñan, o al menos sus sueños no están constituidos por representaciones de orden visual, sino táctil o auditivo.

En este caso, sin embargo, había un sueño de carácter visual (cuya repetición indicaba su importancia), anterior a toda experiencia visual del mismo orden.

Forzado a buscar una explicación, el Dr. Groesz había recurrido a los arquetipos o imágenes primordiales de Jung – cuyas teorías rechazaba por fantásticas-, especie de herencia onírica que recibimos de nuestros antepasados, y que pueden irrumpir intempestivamente en nuestros sueños y aun en nuestra vida consciente.

- Yo soy un hombre de ciencia- me aclaró, innecesariamente, el Dr. Groesz-, pero no puedo prescindir de ninguna hipótesis de trabajo, por opuesta que sea a mi experiencia y a mi peculiar modo de ver las cosas. Pero también hube de desechar esa hipótesis. Ya verá usted por qué.

“Una semana después, el panorama escueto y desnudo de los primeros sueños empezó a completarse, como una fotografía que se revelara lentamente. Una noche fue una piedra de forma peculiar; la noche siguiente, una cabaña de techo de zinc, bajo el abrigo de dos árboles adustos e

cegos não sonham, ou ao menos seus sonhos não estão constituídos por representações de ordem visual, senão tátil ou auditiva.

Neste caso, porém, tinha um sonho de caráter visual (cuja repetição indicava sua importância), anterior a toda experiência visual da mesma ordem.

Forçado a buscar uma explicação, o Dr. Groesz recorreu os arquetipos ou imagens primordiais de Jung - cujas teorías rejeitava por fantásticas -, espécie de herança onírica que recebemos de nossos antepassados e que podem irromper intempestivamente em nossos sonhos e ainda em nossa vida consciente.

- Eu sou um homem de ciência - aclarou, desnecessariamente, o Dr. Groesz -, mas não posso prescindir de nenhuma hipótese de trabalho, por oposta que seja a minha experiência e meu peculiar modo de ver as coisas. Mas também tive que descartar essa hipótese. Você já verá o porquê.

Uma semana depois, o panorama sucinto e sintético dos primeiros sonhos começou a se completar, como uma fotografia que se revelara lentamente. Uma noite foi uma pedra de forma peculiar; a noite seguinte, uma cabana de teto de zinco, sob o abrigo de duas árvores austeras e

idénticos; después un amanecer sin sol; un perro que vagaba entre los árboles... Noche a noche, detalle por detalle, el cuadro se va completando. Ha llegado a describirme, en media hora de prolijas disquisiciones, la forma exacta de un árbol, la forma exacta de algunas ramas de ese árbol, y hasta la forma de algunas hojas. El cuadro se perfecciona siempre. Ningún detalle previo desaparece. Lo he probado. Todos los días le hago repetir el sueño de la noche anterior. Siempre es el mismo, exactamente, *pero con algún detalle más*.

“Hace una semana me mencionó por primera vez cinco figuras que habían aparecido en el cuadro. Cinco contornos, cinco siluetas oscuras, recortadas contra el amanecer grisáceo. Cuatro de ellas están en una misma línea, de frente; la quinta, a un costado, está de perfil. La noche siguiente las cinco figuras estaban uniformadas; la figura del costado empuñaba una espada. Al principio las caras eran borrosas, casi inexistentes; después se fueron precisando.”

El Dr. Groesz consultó una vez más sus notas.

idênticas; depois um amanhecer sem sol; um cachorro que vagava entre as árvores... Noite a noite, detalhe por detalhe, o quadro vai se completando. Chegou a descrever, em meia hora de prolixas indagações, a forma exata de uma árvore, de alguns galhos dessa árvore e até de suas folhas. O quadro progredia sempre. Nenhum detalhe prévio desaparece. Provei. Todos os dias o faço repetir o sonho da noite anterior. Sempre é o mesmo, exatamente, *com algum detalhe a mais*.

Faz uma semana que me disse pela primeira vez cinco figuras que desapareceram do quadro. Cinco contornos, cinco siluetas escuras, recortadas contra o amanhecer cinzento. Quatro delas estão numa mesma linha, de frente; a quinta, do canto, está de perfil. Na noite seguinte as cinco figuras estavam uniformes; a figura do canto empunhava uma espada. No princípio os rostos eram manchados, quase inexistentes; depois ficaram nítidos.

O Dr. Groesz consultou suas notas mais uma vez.

- La figura del costado, que empuña la espada, es un oficial joven y rubio. El primer soldado de la izquierda es bajo, gordo, y el uniforme le queda chico. El segundo le hace *recordar* (fíjese usted bien: *recordar*) a su hermano menor; *Josef me ha dicho, casi llorando, que él no tiene hermanos, nunca los tuvo, pero ese soldado le hace recordar a su hermano menor*. El tercero tiene bigote negro y uniforme muy raído; evita mirarlo; tiene la mirada a un costado... El cuarto es un hombre gigantesco, con una cicatriz que le cruza el costado izquierdo de la cara, desde la oreja a la comisura de la boca, como un río tortuoso y violáceo; un paquete de cigarrillos asoma por el bolsillo de su guerrera.

El Dr. Groesz sacó un pañuelo de su bolsillo y se enjugó la frente.

- Ayer – dijo, y por la forma en que dijo “ayer” comprendí que se avecinaba algo terrible -, *¡ayer, Josef vio el cuadro completo!* ¡Díos mío! ¡Díos mío!

“Los soldados tenían fusiles y le apuntaban, con el dedo en el gatillo, listos para hacer fuego.

“Lo internamos inmediatamente. Se resiste a dormir, porque teme soñar que está ante un piquete de fusilamiento, teme sentir ese horror inmediato e inaudito de la

- A figura do canto, que empunha a espada, é um oficial jovem e loiro. O primeiro soldado da esquerda é baixo, gordo, e seu uniforme está pequeno. O segundo o faz *lembrar* (preste bastante atenção: *lembrar*) seu irmão mais novo; *Josef me disse, quase chorando, que ele não tem irmãos, nunca teve, mas esse soldado o faz lembrar seu irmão mais novo*. O terceiro tem bigode preto e uniforme surrado; evita olhá-lo; tem o olhar de canto... O quarto é um homem gigantesco, com uma cicatriz situada em todo o lado esquerdo do rosto, desde a orelha até a comisura da boca, como um rio tortuoso e violáceo; um maço de cigarros assoma pelo bolso de seu guerreiro.

O Dr. Groesz tirou um lenço do bolso e enxugou a testa.

- Ontem - disse, e pela forma com que disse "ontem" compreendi que algo terrível estava por vir -, *ontem Josef viu o quadro completo!* Meu Deus! Meu Deus!

Os soldados tinham fuzis e lhe apontavam, com o dedo no gatilho, prontos para atirar.

Nós o internamos imediatamente.

Resiste a dormir porque teme sonhar que está diante de um pelotão de fuzilamento, teme sentir esse horror imediato e inaudito da

muerte. Pero el cuadro, que antes sólo aparecía en sueños, ahora lo persigue también cuando está despierto. Le basta con cerrar los ojos, aun en el fugaz instante del parpadeo, para verlo: el oficial con la espada desvainada, los cuatro soldados alineados en posición de hacer fuego, los cuatro fusiles apuntados al corazón.

“Esta mañana ha pronunciado un nombre extraño. Le pregunté quién era, y *dijo que era él*. Cree ser otra persona. Un caso evidente de esquizofrenia.”

- ¿Cuál es el nombre? – pregunté.

- Alajos Endrey – repuso el Dr. Groesz.

Mediante la recomendación de un jefe militar – cuyo nombre, por razones obvias, no menciono – logré entrevistar al oficial que había dirigido la ejecución de Alajos Endrey. No me recordaba. Yo, por mí parte, apenas lo había mirado en nuestro fugaz encuentro anterior. Accedió, con fría cortesía militar, a mi descabellado pedido.

Un par de minutos más tarde, los cuatro soldados que habían integrado el piquete de fusilamiento aquella gris y casi olvidada mañana estaban formados ante mí. *Entonces vi el cuadro que había visto el desventurado Josef con los ojos del traidor Alajos Endrey:*

da morte. Mas o quadro, que antes só aparecia em sonhos, agora o persegue também quando está acordado. Basta fechar os olhos, mesmo num fugaz instante de pestanejo, para vê-lo: o oficial com a espada desembainhada, os quatro soldados alinhados em posição de ataque, os quatro fuzis apontados para o coração.

Esta manhã pronunciou um nome estranho. Perguntei quem era, e *disse que era ele*. Acha que é outra pessoa. Um caso evidente de esquizofrenia.

- Qual é esse nome? – perguntei.

- Alajos Endrey – respondeu o Dr. Groesz.

Mediante a recomendação do chefe militar – cujo nome, por razões óbvias, não menciono – consegui entrevistar o oficial que dirigiu a execução de Alajos Endrey. Não me lembrava. Eu, de minha parte, apenas o vi em nosso fugaz encontro anterior. Concordou, com fria cortesia militar, ao meu pedido disparatado.

Um par de minutos mais tarde, os quatro soldados que integraram o pelotão de fusilamento naquela cinza e quase esquecida manhã estavam formados diante de mim. *Então vi o quadro que tinha visto o desventurado Josef com os olhos do traidor Alajos Endrey:*

El primer soldado de la izquierda era bajo y gordo, y el uniforme le quedaba chico; en el segundo creí percibir una vaga semejanza con el propio Endrey; el tercero tenía un bigote negro y ojos que evitaban mirar de frente; su uniforme estaba muy gastado. El cuarto era un hombre gigantesco, con una cicatriz que le cruzaba el costado izquierdo de la cara, como un río tortuoso y violáceo...

O primeiro soldado da esquerda era baixo e gordo, o seu uniforme estava pequeno; nele percebi uma vaga semelhança com o próprio Endrey; o terceiro tinha bigode preto e olhos que evitavam olhar de frente; seu uniforme estava muito gasto. O quarto era um homem gigantesco, com uma cicatriz que ocupava o canto esquerdo do rosto, como um rio tortuoso e violáceo...

El viaje circular

Debo la idea central de este cuento al ingeniero Emilio Mallol, fallecido en Buenos Aires, en marzo de 1950, a cuya memoria lo dedico.

R.J.W

En diciembre de 1926 egresé del Politécnico de Mecánica de Hamburgo y cuatro meses más tarde entré como asistente del ingeniero jefe en las grandes usinas que proveen de energía eléctrica a la ciudad de Bremen. Recuerdo haber comprobado con asombro que mis estudios en la materia no me habían preparado para la visión casi fantástica que se me ofreció cuando franquéé la última puerta de acceso, para hacerme cargo de mis funciones: las grandes máquinas cuyos volantes giraban rápidamente, la blanquísima luz reflejada en los mosaicos y azulejos, la atmósfera cálida y el zumbido característico de las grandes centrales, todo me impresionó vivamente.

Von Braulitz, el ingeniero, era un hombrecito amable, de ojos muy azules y cabellos muy blancos. Algunas de las máquinas habían sido construidas bajo su dirección. Las describía con orgullo casi infantil mientras me acompañaba en mi primera visita a la sala. Por una de ellas, sobre todo, profesaba

A viagem circular

Devo a ideia central deste conto ao engenheiro Emilio Mallol, falecido em Buenos Aires, em março de 1950, dedico à sua memória.

R. J. W.

Em dezembro de 1926 me formei em Mecânica na Politécnica de Hamburgo e quatro meses depois entrei nas grandes usinas fornecedoras de energia elétrica da cidade de Bremen como assistente do engenheiro chefe. Lembro-me de ter comprovado com assombro que meus estudos no assunto não tinham me preparado para a visão quase fantástica que tive quando abri a última porta de acesso, para me encarregar de minhas funções: as grandes máquinas, cujos volantes giravam rapidamente, a branquíssima luz refletida nos mosaicos e azulejos, a atmosfera cálida e o zumbido característico das grandes centrais, tudo me impressionou vivamente.

Von Braulitz, o engenheiro, era um homenzinho amável, de olhos muito azuis e cabelos muito brancos. Algumas das máquinas foram construídas sob sua supervisão. Ele as descrevia com um orgulho infantil, enquanto me acompanhava em minha primeira visita à sala. Por uma delas, sobretudo, professava

un verdadero amor, una pasión casi enfermiza que sorprendía de momento en un hombre tan formal y aplomado.

Después he comprendido que ese sentimiento estaba justificado. Yo también he llegado a quererla, a venerar su funcionamiento perfecto, su armonía ciclópea, la auténtica poesía de sus líneas. Era una unidad enorme y reluciente.

- Extraña, ¿verdad? - dijo Braulitz deteniéndose ante la máquina, y un fugaz centelleo iluminó sus ojos transparentes -. ¿Ha observado que todas las partes que juegan tienen superficies de apoyo tan grandes que el desgaste es casi nulo? Le será fácil comprender que una máquina así dispuesta es...

- Sí, sí - dije, interrumpiéndole-, comprendo perfectamente que sea capaz de funcionar mucho tiempo sin parar; quizá veinte días o más...

- Eso lo hace cualquier máquina - me replicó con un gesto de desdén que, una vez más, me extrañó; pero enseguida volvió a hablar pausado y casi dulce-. Esta ha marchado sin detenerse noventa días con sus noches, en su prueba inicial, y ahora está funcionando desde el mes de enero y se detendrá sólo a fin de año, o aún más tarde. - Sonrió, palmeando la bruñida envoltura del más grande de sus

um verdadeiro amor, uma paixão quase doentia que era surpreendente para um homem tão formal e apumado.

Depois compreendi que este sentimento estava justificado. Eu também cheguei a querê-la, a venerar seu funcionamento perfeito, sua harmonia ciclópica, a autêntica poesia de suas linhas. Era uma unidade enorme e reluzente.

- Estranha, verdade? - disse Braulitz parando em frente à máquina, e uma fugaz cintilação iluminou seus olhos transparentes -. Observou que todas as partes que se combinam têm superfícies de apoio tão grandes que o desgaste é quase nulo? Vai ser fácil de entender que uma máquina disposta assim é...

-Sim, sim - disse, interrompendo-o -, compreendo perfeitamente que seja capaz de funcionar muito tempo sem parar; talvez vinte dias ou mais...

- Isso qualquer máquina faz - me respondeu com um gesto de desdém que mais uma vez me pareceu estranho; mas, em seguida voltou a falar pausado e suave -. Esta trabalhou sem parar noventa dias com suas noites, na prova inicial, e agora está funcionando desde o mês de janeiro e vai parar somente no fim do ano, ou ainda mais tarde. - Sorriu, apalpando o brilhante envoltório do maior de seus

cilindros, y agregó luego -: La llamamos "La Incansable".

Después me llevó al costado del volante. Yo nunca había visto una pieza tan grande. La parte que emergía del piso tenía más de seis metros, y el aire desplazado silbaba a su alrededor. Los brazos, en su incesante rotar, parecían empuñados en vertiginosa carrera, reapareciendo con nuevo impulso después de perderse en el extremo opuesto. La voz del ingeniero sorprendió mis pensamientos:

- ¿Está observando el volante? ¿Vio alguna vez algo parecido? ¿Se da cuenta del tamaño de su corona?

Debí admitir que, en efecto, nunca había visto nada semejante. La máquina, orgullo de la industria alemana, era semejante a un dios de acero.

Después de recorrer conmigo la sala y ponerme al tanto de mis tareas, Braultitz me mostró mi cuarto. La usina estaba en las afueras de la ciudad, y para evitar las molestias del transporte, los altos empleados que así lo desearan se alojaban en la misma. La habitación, aunque pequeña, estaba provista de todas las comodidades. En una de las blancas paredes vi la fotografía de un hombre joven y alto, con pantalones blancos y camisa de sport, Braultitz siguió la dirección de mi mirada y murmuró:

cilindros, e então acrescentou -: A chamamos de " Incansável".

Depois me levou no canto do volante. Eu nunca tinha visto uma peça tão grande. A parte que emergia do chão tinha mais de seis metros e o ar deslocado assobiava ao redor. Os braços, em seu incessante rotar, pareciam emplumar uma vertiginosa corrida, reaparecendo com novo impulso depois de se perder no extremo oposto. A voz do engenheiro surpreendeu meus pensamentos:

- Está observando o volante? Viu alguma vez algo parecido? Percebeu o tamanho da coroa?

Tive que admitir que, de fato, nunca tinha visto nada parecido. A máquina, orgulho da indústria alemã, era semelhante a um deus de aço.

Depois de percorrer comigo a sala e me colocar a par de minhas tarefas, Braultitz me levou ao meu quarto. A usina ficava no subúrbio da cidade e, para evitar os incômodos do transporte, os empregados de cargos importantes se alojavam na mesma. O quarto, mesmo que pequeno, tinha todas as comodidades. Numa das brancas paredes vi a fotografia de um homem jovem e alto, com calças brancas e camisa. Braultitz acompanhou meu olhar e disse:

-Adalbert Drappen. Su antecesor. Era un muchacho muy capaz, pero tenía ideas algo anárquicas. - Sonrió con paternal condescendencia, como hombre habituado a comprender los impulsos y las pasiones de la juventud-. El ordenanza se ha olvidado de sacar la fotografía. Mañana se lo recordaré.

Quise averiguar algo más acerca de Drappen, pero Braultitz se evadió. Me dio las buenas noches, me estrechó la mano deseándome suerte en el desempeño de mis funciones y se retiró.

Más tarde supe por uno de los capataces que Drappen había sido despedido. Fue en ocasión de las revueltas socialistas de febrero, dos meses antes de mi entrada en la usina. Adalbert Drappen era militante fervoroso. Había exigido que la usina se plegara al movimiento. Braultitz no tuvo inconveniente en parar todas las máquinas, pero cuando se trató de detener "La Incansable", se negó. Hubo un altercado violento, que nadie presenció, pero que algunos oyeron en las inmediaciones de la sala de máquinas. Al día siguiente Braultitz anunció que había despedido a Drappen. Los huelguistas, que ocupaban pacíficamente la fábrica, oyeron la noticia con una sonrisa: sabían que si el movimiento triunfaba, Braultitz tendría que reincorporar

- Adalbert Drappen. Seu antecesor. Era um rapaz muito capaz, mas tinha ideias anárquicas. - Sorriu com paternal condescendência, como homem habituado a compreender os impulsos e as paixões da juventude -. A ordenança esqueceu de tirar a fotografia. Amanhã os lembrarei.

Quis averiguar algo mais sobre Drappen, mas Braultitz se foi. Me deu boa noite, apertou minha mão, me desejando sorte no desempenho de minhas funções, e saiu.

Mais tarde soube por um dos capatazes que Drappen tinha sido despedido. Foi na ocasião das revoltas socialistas de fevereiro, dois meses antes da minha entrada na usina. Adalbert Drappen era militante fervoroso. Exigiu que a usina aderisse ao movimento. Braultitz não teve problema em parar as máquinas, mas em se tratando de "A Incansável", se negou. Houve uma disputa violenta, que ninguém viu, mas que alguns ouviram nas imediações da sala de máquinas. No dia seguinte Braultitz anunciou que tinha despedido Drappen. Os grevistas, que ocupavam pacíficamente a fábrica, ouviram a notícia com um sorriso; sabiam que se o movimento triunfasse, Braultitz teria que readmitir

a Drappen. En el fondo apreciaban al viejo - a quien tenían por un testarudo -, y por eso nadie se molestó en parar "La Incansable". Noche tras noche Braultitz montó guardia junto a su amada máquina, hasta que finalizó el conflicto y los huelguistas debieron ser reincorporados. Pero Drappen no se presentó. Seguramente la disputa con Braultitz lo había afectado profundamente. Quería mucho al viejo, y éste también lo apreciaba, y decía siempre que Adalbert era su mano derecha. Durante algunas semanas todos lo notaron muy decaído y sombrío, y lo atribuyeron al disgusto experimentado.

Por la noche, finalizada nuestra tarea, solíamos reunirnos con Braultitz y Fischer, el subjefe, en el casino de la usina. Fischer era un alemán corpulento, gran bebedor de cerveza, bebida que para mí, hombre del sur, nunca ha tenido gran atractivo. Fischer y yo jugábamos al billar, mientras Braultitz leía en un sillón, levantando de tanto en tanto la cabeza para mirarnos sonriendo, con aquella expresión apacible y paternal. Fischer medía sus carambolas con toda la precisión de un ingeniero; lo único que

Drappen. No fundo apreciavam o velho - a quem tinham por teimoso -, e por isso ninguém se incomodou em parar "A Incansável". Noite após noite Braultitz montou guarda junto a sua amada máquina, até que acabou o conflito e os grevistas tiveram que ser reincorporados. Mas Drappen não se apresentou. Seguramente a disputa com Braultitz o afetara profundamente. Gostava muito do velho, e este também o apreciava, e sempre dizia que Adalbert era seu braço direito. Durante algumas semanas todos o notaram decaído e sombrio, e pensaram que fosse por causa do desgosto que teve.

À noite, finalizado nosso serviço, costumávamos nos reunir com Braultitz e Fischer, o subchefe, no cassino da usina. Fischer era um alemão corpulento, grande bebedor de cerveja, bebida que para mim, homem do sul, nunca foi um grande atrativo. Fischer e eu jogávamos bilhar, enquanto Braultitz lia numa poltrona, levantando sempre a cabeça para ver a gente sorrindo, com aquela expressão aprazível e paternal. Fischer media suas carambolas⁴⁹ com toda a precisão de um engenheiro; a única coisa que

⁴⁹ "Carambolas" significa fazer com que uma das bolas de bilhar acerte outras duas com apenas uma tacada.

le faltaba para dar a su actitud el distinguido toque grotesco era instalar un teodolito sobre la mesa. Y cuando erraba un sencillo pase de bola, contemplaba primero el paño y después el taco con cómica perplejidad.

Una vez por semana, los jueves, Braulitz me invitaba a cenar en un restaurante de las cercanías, a orillas del Weser, que fluía oscuramente entre las luces de la ribera. De sobremesa me contaba la historia de su juventud e infinidad de anécdotas en las que ponía lo mejor de su ingenio vivo y chispeante. Por ser un hombre de ciencia, tenía una extraordinaria imaginación de tipo literario, y recuerdo haberle oído más de una vez, con asombro, relatar fingidas aventuras y barajar fantásticas posibilidades entresacadas del sombrío mundo científico. Siempre sospeché que a hurtadillas leía novelas policiales. Una de aquellas fantasías, sobre todo, me impresionó, quizá por la proximidad de los elementos que implicaba.

- Imagínese usted - me dijo con aquella sonrisa bonachona y un brillo malicioso en la mirada -, imagínese usted, querido Cacciadenari, que alguno de nosotros, un capataz, un obrero, tuviese la mala fortuna de dar un traspie y caer en el volante de

faltava para dar a sua atitude o diferente toque grotesco era instalar um teodolito sobre a mesa. E quando errava um simples passe de bola, contemplava primeiro o pano e depois o taco com cômica perplexidade.

Uma vez por semana, às quintas, Braulitz me convidava pra jantar num restaurante da redondeza, à beira do Weser, que fluía escuramente entre as luzes da ribeira. Nas conversas, após a refeição, me contava a história de sua juventude e uma infinidade de anedotas nas quais punha o melhor de seu engenho vivo e arrojado. Por ser um homem da ciência, tinha uma extraordinária imaginação do tipo literário, e me lembro de tê-lo escutado mais de uma vez, com assombro, relatar aventuras fingidas e embaralhar fantásticas possibilidades retiradas do sombrio mundo científico. Sempre suspeitei que, às escondidas, lia romances policiais. Uma daquelas fantasias, sobretudo, me impressionou, talvez pela proximidade dos elementos que implicava.

- Imagine, disse com aquele sorriso simples e um brilho malicioso no olhar -, imagine, querido Cacciadenari, se algum de nós, um capataz, um operário, tivesse a má sorte de levar um tropeção e cair no volante de

"La Incansable". Tal vez se oiría un grito, pero nada más. El ruido de las máquinas lo tataría todo. Por unos instantes, una delgada franja oscura aumentaría el espesor de la corona. Después la franja disminuiría rápidamente y el volante retornaría a su aspecto anterior... ¿Me sigue usted?

Yo asentí con la mirada, suspenso de sus palabras.

- La fuerza que oprimiría el cuerpo contra el metal de la corona sería superior a la que experimentaría estando a quince metros bajo tierra. Si cayera de espaldas, después de dar una vuelta sobre sí mismo, y en su desesperación se aferrara a un brazo del volante, esa fuerza centrífuga, como si tuviera algo de diabólico y viviente, lo obligaría a desasirse y distendería su cuerpo en toda su longitud. Cada partícula de su cuerpo cedería bajo la acción de una energía sutil e inexorable. Pronto cesaría de respirar, el corazón se incrustaría en los pulmones. Las ropas y las carnes se convertirían poco a poco en polvo impalpable y se perderían en la atmósfera; los mismos huesos empezarían a desgastarse. Y mientras sucediera esto, *nadie lo vería, nadie sabría de ese vertiginoso viaje circular*, prolongado a lo largo de semanas y de meses. Adherido a la corona,

"A Incansável". Talvez se ouvisse um grito, nada mais. O barulho das máquinas encobriria tudo. Por uns instantes, uma faixa escura e fina aumentaria a espessura da coroa. Depois a faixa diminuiria rapidamente e o volante retornaria ao seu aspecto anterior... Você está me acompanhando? Eu assenti com o olhar preso em suas palavras

- A força que oprimiria o corpo contra o metal da coroa seria superior à que experimentaria estando a quinze metros debaixo da terra. Se caísse de costas, depois de dar uma volta sobre si mesmo, e no seu desespero se seguraria num braço do volante, essa força centrífuga, como se tivesse algo de diabólico e vivente, o obrigaria a se soltar e distenderia seu corpo em toda sua longitud. Cada partícula de seu corpo cederia sob a ação de uma energia sutil e inexorável. Logo pararia de respirar, o coração se incrustaria nos pulmões. As roupas e as carnes se transformariam pouco a pouco em pó impalpável e se perderiam na atmosfera; os mesmos ossos começarían a se desgastar. E enquanto isto sucedesse, *ninguém o veria, ninguém saberia dessa vertiginosa viagem circular*, prolongado por volta de semanas e meses. Aderido à coroa,

invisible, muerto, polvo fino y blanco, acaso un hedor apenas perceptible... Sería una muerte prodigiosa, quizá única hasta ahora. Y cuando la máquina se detuviera, uno, dos años después, sólo quedarían en el interior de la corona el reloj, las monedas, una hebilla metálica, una cigarrera de plata, unos restos de huesos...

Braulitz encendió un cigarrillo y fumó pensativamente, con los ojos clavados en las sombras movedizas del río.

Debió extrañarle mi silencio, porque al fin clavó en mí sus claras pupilas azules, y me dijo, palmeándome el brazo:

- Parece que mi historia lo ha afectado, querido amigo. Vamos, no haga usted caso de las fantasías de un viejo.

En septiembre supe que Braulitz estaba enfermo. Ya le era imposible disimularlo. Su tez rosada había adquirido un tinte cadavérico y sus bondadosos ojos azules miraban como muertos desde el fondo de sus pupilas. Su enfermedad era de las que no se curan; una que se pronuncia siempre con secreto temor: cáncer. Pasaba casi todo el día encerrado en su cuarto, y sólo salía de tanto en tanto para detenerse ante "La Incansable" y mirarla largamente con expresión pensativa.

A fines de noviembre todos comprendimos que

invisível, morto, pó fino e branco, um fedor perceptível... Seria uma morte prodigiosa, quiza única até agora. E, quando a máquina se detivesse, um, dois anos depois, só ficariam, no interior da coroa, o relógio, as moedas, uma fivela metálica, uma charuteira de prata, uns restos de ossos...

Braulitz acendeu um cigarro e fumou pensativamente, com os olhos cravados nas sombras movediças do rio.

Estranhou meu silêncio, porque ao fim cravou em mim suas claras pupilas azuis e me disse, dando uma batidinha em meu braço:

- Parece que minha história o impressionou, querido amigo. Vamos, não faça caso das fantasias de um velho.

Em setembro soube que Braulitz estava doente. Não era mais possível disfarçar. Sua pele rosada adquiriu um aspecto cadavérico e seus bondosos olhos azuis olhavam como mortos do fundo de suas pupilas. Sua doença era das que não tem cura; uma que se pronuncia sempre com secreto temor: câncer. Passava quase todo o dia trancado no quarto, e saía para ficar ao lado da "Incansável" e olhá-la demoradamente com expressão pensativa.

No final de novembro todos compreendemos que

se acercaba el fin. Braulitz soportaba con estoicismo sus terribles dolores, y sólo parecía preocuparse cuando se hablaba de su amada máquina. Sus últimas palabras fueron para ella:

- Que siga andando..., hasta que yo me muera. - Y añadió con macabro humorismo:- No quiero que se pare antes que yo.

Después pronunció palabras incomprensibles:

-Ese hermoso viaje circular...

Horas más tarde perdió el conocimiento y al tercer día mjiurió.

Yo presencié la detención de "La Incansable". De común acuerdo con Fischer, decidimos pararla para hacer una limpieza que ya se hacía imprescindible. No sin emoción observé cómo el gigantesco volante disminuía pausadamente su velocidad, cómo el silbante remolino de los brazos asumía sus precisos contornos, hasta que por fin el bruñido dios de acero se paró con un chasquido.

Entonces, con asombro, con miedo, con desolación, oímos un entrecortado estrépito y un cristalino tintineo. Y de la inmóvil corona de "La Incansable" rodaron al piso un puñado de huesos, un reloj, unas monedas, una hebilla metálica, una cigarrera de plata con dos iniciales grabadas: A.D.

o fim se aproximava. Braulitz suportava com estoicismo suas dores terríveis, e só parecia se preocupar quando se falava de sua amada máquina. Suas últimas palavras foram para ela:

- Que siga andando..., até que eu morra. - E acrescentou com macabro humor:- Não quero que pare antes de mim.

Depois pronunciou palavras incompreensíveis:

- Essa maravilhosa viagem circular...

Horas mais tarde perdeu a consciência e no terceiro dia morreu.

Eu presenciei quando "A Incansável" parou. De comum acordo com Fischer, decidimos pará-la para fazer uma limpeza que já era imprescindível. Não sem emoção, observei como o gigantesco volante diminuía pausadamente sua velocidade, como o barulho do redemoinho dos braços assumia seus contornos precisos, até que por fim o brilhante deus de aço parou com um estalo.

Então, com assombro, com medo, com desolação, ouvimos um entrecortado estrépito e um cristalino tilintar. E da imóvel coroa de "A Incansável" rodaram ao chão um punhado de ossos, um relógio, umas moedas, uma cigarreira metálica e outra de prata com duas iniciais gravadas: A.D.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Allan. *New Journalism: A Experiência literária no jornalismo*. [online] Disponível na internet via <http://www.criticaecompanhia.com/allan.htm>. Acesso em 21/05/2011.

ADOUE, Silvia Beatriz. *Una autobiografía al contrario. Walsh: El “autor de novelas policiales” que se transformó en “detective*. [online] Disponível na internet via http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior13/nivel2/articulos/ensayos/adoue_1_ensayos_13verano06.htm. Acesso em 18/05/2012.

ADOUE, Silvia Beatriz. *Rodolfo walsh: o criptógrafo*. Relações entre escrita e ação política na obra de Rodolfo Walsh. [online] Disponível na internet via: http://www.teses.usp.br/teses/.../8/.../SILVIA_BEATRIZ_ADOUE.pdf. Acesso em 23/04/2012.

AGAMBEN, Giorgio. Arte, inoperatividade e política. In: GUERREIRO, ANTÓNIO. Ed. Política: Crítica do contemporâneo. Conferências internacionais Serralves, 2007. Porto, Fundação de Seeralves, PP.39-49. [online] Disponível na internet via: <http://www.serralves.pt/fotos/editor2/PDFs/CC-CIS-2007-POLITICA-web.pdf> Acesso em: 26/01/2012.

BASSNETT, Susan and TRIVEDI, Harish (eds.). *Translations Studies*. London and New York: Routledge, 1991.

BECHARA, Marcelo Alejandro. *Periodismo y literatura: lo fantástico y lo policial en Walsh*. Entre Ríos: Editora da Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Entre Ríos, 1998.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. 2ª ed. Rio de Janeiro: UERJ, 1994.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Tradução de Maria Emília Pererira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

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

BORGES, Ana Isabel; NERCOLINI, Marildo José. *A (im) possibilidade da tradução cultural*. [online] Disponível na internet via: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC000000012002000300006&script=sci_arttext. Acesso em: 26/06/2011.

BORGES, Jorge Luis. *El cuento policial, Borges oral*. Barcelona: Bruguera, 1980.

BOSSETTI, Oscar. Una fábula de interminable belleza. In: BECHARA, Marcelo Alejandro. *Periodismo y literatura: lo fantástico y lo policial en Walsh*. Entre Ríos: Editora da Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Entre Ríos, 1998.

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

CAMPOS, Haroldo, apud LAGES, Susana Kampff. Walter Benjamin: Tradução & Melancolia. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. “Da tradução como criação e como crítica”. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. Perspectiva: São Paulo, 1992. p. 31-48.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981.

DOMINGUEZ, Fabián. *El caso Rodolfo Walsh: un clandestino*. Buenos Aires: Senado de la Nación Argentina, 1999.

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

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: UFBA, 2008.

GARCIA YEBRA, Valentín. *Teoría y práctica de la traducción* 2ª ed. Madrid: Gredos, 1984.

GARCIA, Otho Moacyr. *Comunicação em prosa moderna*. 1ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 1986.

JIMÉNEZ, Lola Fernández. *Realidad ficción y género policíaco en la obra de Rodolfo Walsh*. [online] Disponível na internet via: <http://pt.scribd.com/doc/48742201/Realidad-ficcion-y-genero-policiaico-en-Rodolfo-Walsh>. Acesso em 23/04/2013.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007.

KHÉDE, Sônia Salomão. A quem interessa o crime? Ou: o romance policial à procura de sua identidade. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *Os preferidos do público: Os gêneros da literatura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1987. (Debates culturais, 4) p.43-51.

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

PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.

_____. Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado). In: *A aventura literária, ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras. 1900.

PAGANO, Adriana. 2001. Something Called Books: Translations and Publishers' Collections in the Editorial Booms in Brazil and Argentina from 1930 to 1950. In: _____. **Emerging Views on Translation History in Brazil, CROP**, Revista do Curso de Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana da FFLCH -USP. n. 6.

PALETTA, Viviana. “El primer Walsh: el género policial como laboratorio”. [online] Disponível na internet via: <http://revistas.ucm.es/fil/02104547/articulos/ALHI0707110079A.PDF>. Acesso em 16/12/2011

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Madri: Editora Anagrama, 2001.

_____. *Crítica y ficción*. Barcelona: Editora Anagrama, 1986.

_____. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

PORTILLO, Vanilde Gerolim. *Yung e os conceitos básicos da Psicologia Analítica*. [online]. Disponível via internet: <http://www.portaldomarketing.com.br/Artigos/Jung%20e%20a%20psicologia%20analitica.htm>. Acesso em 06/09/2011.

PRIETO, Adolfo. *Sociología del público argentino*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1956.

REIMÃO, Sandra. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Educom, 1976.

SANTOS, Rachel Paz dos. *Relações Brasil-Argentina: a cooperação cultural como um novo elemento de reflexão historiográfica (1930-1954)*. [online]. Disponível na internet via: http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1213035515_ARQUIVO_RaquelPaz_texto.pdf. Acesso em: 24/07/2012.

TODOROV, Tezan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Tipología de la novela policial*. In: LINK, Daniel (org.) *El juego de los cautos*. Buenos Aires: La Marca, 1992.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução*. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marleide Dias Esqueda, Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

_____. *The translator's invisibility: a history of translation*. New York: Routledge, 1995.

WALSH, Rodolfo Jorge. *Antología del cuento extraño*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1956.

_____. "Carta abierta de un escritor a la junta militar". In: *Operación masacre*. 33ª ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2007.

_____. “Carta a mis amigos”. In: BASCHETTI, Roberto (org.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1994, p. 188-191.

_____. “Carta a Vicky”. In: BASCHETTI, Roberto (org.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1994, p. 186-187.

WALSH, Rodolfo Jorge. *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*. Buenos Aires, Puntosur, 1987.

_____. *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*. 5ª ed. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2005.

_____. *Diez cuentos policiales*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1953.

_____. *El caso Stanowsky*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1973.

_____. *El violento oficio de escribir*. Buenos Aires: Planeta, 1995.

_____. *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2007.

_____. *La batalla*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1965.

_____. *La máquina del bien y del mal*. Buenos Aires: Clarín-Aguilar, 1992.

_____. *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1965.

_____. *La granada*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1965.

_____. *Obra literaria completa*. México: Siglo XXI, 1981.

_____. *Operación Masacre*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1957.

_____. *¿Quién mato a Rosendo?* Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1969.

_____. *Rodolfo Walsh vivo*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1984.

_____. *Rodolfo Walsh y la prensa clandestina 1976-1978*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1985.

WALSH, Rodolfo Jorge. *Un kilo de oro*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1967.

_____. *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1973.

_____. *Variaciones en rojo*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1953.

_____. *Yotambién fui fusilado, vuelve la secta del gatillo y la picana y otros relatos*. Buenos Aires: Gente Sur, 1990.

WITHERSPOON, Gary. *Language in culture and culture in language*. In International Journal of American Linguistics, vol. 46, n. 1, 1980.

YERRO, Jorge Hernán. *Estratégias de importação literária: o Brasil traduz a ficção argentina dos anos 70*. [online] Disponível na internet via: http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_arquivos/11/TDE-2010-04-22T134429Z-1590/Publico/Dissertacao%20Jorge%20Hernan%20Yerroseg.pdf. Acesso em: 26/04/2011.

DICIONÁRIOS

Dicionário espanhol-português:
<http://www.wordreference.com/espt/>

Diccionarios elmundo.es: <http://www.elmundo.es/diccionarios/>
Diccionario de la lengua española vigésima segunda edición:
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española. 22. ed. Madri, 2001.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa:

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; MELO FRANCO, Francisco Manoel de. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DITRA – Dicionário de tradutores literários no Brasil:

<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/>

SITES PESQUISADOS

Significado das Cores - Cores e seus significados psicológicos

<http://www.grito.com.br/artigos/fabricio002.shtml> Acesso em 20/11/2012.

Sobre a coleção amarela

http://www.fastbr.com/loja/product_info.php?products_id=85&osCsid=b841f010c5dd24131c57fb54d8c0bba9 Acesso em 20/02/2013

Quadro histórico das teorias da tradução

<http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno03-14.html>. Acesso em 20/02/2013.

Projeto Teletandem Brasil

<http://www.teletandembrasil.org/home.asp>. Acesso em 08/03/2013.