

RICARDO PIGLIA E A TRADUÇÃO: MODOS DE USAR¹

RICARDO PIGLIA AND TRANSLATION: WAYS TO USE

Livia Grotto²

Resumo: Segundo o Ricardo Piglia de *Las tres vanguardias*, quando um escritor argentino encontra um “modo de usar” as outras culturas, alcança, ao mesmo tempo, uma “identidade” no interior do sistema literário nacional. Esse “modo de usar” englobaria vários tipos de relação com o material estrangeiro, incluindo os extremos de torná-lo completamente palatável ou totalmente irreconhecível. O estrangeiro também poderia ser imitado, parafraseado ou relido segundo novos matizes. Este ensaio se centra na figura do tradutor Ricardo Piglia, com um breve percurso por suas facetas de editor e divulgador de romances policiais *hard-boiled* na Argentina.

Palavras-chave: Ricardo Piglia, por favor, ficção *hard-boiled*.

Abstract: According to the Ricardo Piglia of *Las Tres Vanguardias*, when an Argentine writer finds a “way to use” other cultures, he achieves, at the same time, an “identity” within the national literary system. This “way of using” would encompass various types of relationship with foreign material, including the extremes of making it completely palatable or totally unrecognizable. The foreigner could also be imitated, paraphrased or re-read according to new nuances. This essay focuses on the figure of the translator Ricardo Piglia, with a brief tour through his facets as editor and publisher of hard-boiled police novels in Argentina.

Keywords: Ricardo Piglia, por favor, *Hard-boiled* fiction.

1 Este texto é um desdobramento de meu pós-doutorado, “Figurações do escritor-tradutor”, que foi supervisionado pela Profª. Ana Cecilia Olmos e desenvolvido na Universidade de São Paulo com o apoio da Fapesp/Capes (2015/03799-5).

2 Professora visitante do Instituto de Línguas e da pós-graduação em Estudos de Literatura, ambos da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar): <liviagrotto@gmail.com>.

“4. O cânone é feito de obras visíveis e invisíveis.”

“28. Um título alternativo para *Pierre Menard*:

Literatura, modo de usar.”

(Aurélio Pinotti, *Notas sobre Pierre Menard*)

O jovem Ricardo Piglia traduziu alguns contos do inglês. “El mar cambia” de Ernest Hemingway, publicado no número único da revista de 1965, *Literatura y Sociedad*, dirigida e organizada com Sergio Camarda. Para a antologia *Cuentos policiales de la serie negra*, de 1969, outros quatro: “No mires atrás” de Fredric Brown, “La muchacha de la tormenta” de James M. Cain, “La rubia imaginaria” de Ross MacDonald e “No te metas con una mujer” de Peter Cheyney. Estas últimas traduções foram assinadas com o pseudônimo Ricardo Ocampo, que, salvo engano, Piglia não voltaria a convocar. Com seu próprio nome, também traduziu um livro de contos de Hemingway, *Hombres sin mujeres*, publicado pela Livraria Fausto em 1978.

Ao ler “Los asesinos”, um dos contos mais famosos de *Hombres sin mujeres*, na tradução de Piglia, Patricia Willson (2007, p. 24) observou que a língua veiculada era “raivosa”, como se quisesse aclimatar a fala norte-americana à rio-platense, segundo um efeito de “anexação” do estrangeiro:

[...] en su versión de “Los asesinos”, relato de Ernest Hemingway cuyo original en inglés data de la primera posguerra: “Tenés que ir más al cine. Las películas son algo bárbaro para un piola como vos”, le dice un personaje a otro en la traducción de Piglia. Este fraseo no es errático sino constante; obedece, pues, a una decisión consciente del traductor. Piglia aclimata rabiosamente: quiere que ese texto de Hemingway sea referente para la lectura de sus propias ficciones. Pero además, el efecto de anexión que genera el voseo y las elecciones léxicas rioplatenses es una forma de situarse frente a lo foráneo. La traducción siempre actúa una relación de fuerzas entre lo extranjero y lo vernáculo.³

3 “[...] em sua versão de ‘Los asesinos’, conto de Ernest Hemingway cujo original em inglês data da primeira pós-guerra: ‘Você tem que ir mais ao cinema. Os filmes são algo incrível para um broto como você’, diz um personagem a outro na tradução de Piglia. Esse fraseado não é casual, mas constante; obedece, assim, a uma decisão consciente do tradutor. Piglia aclimata com raiva: quer que esse texto de Hemingway seja um referente para a leitura de sua ficção. Além disso, o efeito de anexação que gera o voseo e as eleições léxicas rio-platenses são uma forma de colocar-se frente ao estrangeiro”. Cabe observar que esta tradução, como as outras aqui realizadas por mim, não recuperam os efeitos do texto de Piglia, tão somente o sentido mais geral do texto. Para as boas traduções, que visam cumprir esse papel, veja-se o trabalho de Sergio Molina e Rubia Prates Goldoni.

Essa forma de confronto com o estrangeiro, a vontade de uma marca própria e passional, assim como o uso do “voseo”, não eram nada novos. Em 1925, Borges já havia traduzido com o tom do “criollo argentino” – aquele que fala baixo, sem ênfases e é melancólico, apesar de insinuar ironias e caçoadas⁴ – a última página do *Ulisses* de James Joyce: “Para vos brilla el sol me dijo el día que estábamos tirados en el pasto” (BORGES, 1997, p. 201). Essa inscrição das marcas pessoais borgeanas e da nacionalidade argentina ganharia ainda mais pujança na década de 1930, quando Borges publica as “traduções” da seção “Etcétera” de *Historia universal de la infamia*.

Embora o tom seja distinto, até mesmo antagônico, pode-se dizer que Piglia traduziu com as convicções que já tinham sido as de Borges. Também à semelhança deste, buscou alterar a conformação de um estado da língua rio-platense e de um estado da literatura argentina. Como se sabe, a partir de 1945, e até a década de 1950, Borges e Bioy Casares selecionaram os primeiros 120 títulos da coleção “El Séptimo Círculo” da editora Emecé. Tratava-se sobretudo de policiais de enigma ingleses que formariam um público que, em contato com a literatura estrangeira, seria capaz de julgar as alterações, inovações e paródias que eles próprios compunham. De fato, em 1942 ambos publicam, em colaboração, um dos primeiros policiais argentinos: *Seis problemas para don Isidro Parodi*. No mesmo ano, os leitores da revista *Sur* também acompanham os passos do detetive Lönnrot no conto de Borges, “La muerte y la brújula”.

A emulação dessa estratégia foi posta em prática a partir de 1969, quando Piglia foi contratado por Jorge Álvarez como um dos editores de *Tiempo Contemporáneo*.⁵ Entre outros projetos, concebeu e preparou para essa editora a coleção “Serie Negra”. Além do exemplo de Borges e Bioy, ele se guiava pelo sucesso da “Série Noire” da editora francesa Gallimard,

4 No ensaio de *Inquisiciones*, “Queja de todo criollo”: “La tristura, la inmóvil burlería, la insinuación irónica, he aquí los únicos sentires que un arte criollo puede pronunciar sin dejo forastero” (BORGES, 2004a, pp. 147-148). Ver, igualmente, o ensaio “El idioma infinito” de *El tamaño de mi esperanza*, no qual discorre sobre o ritmo da frase criolla (BORGES, 2008).

5 Piglia esteve ligado a *Tiempo Contemporáneo* desde 1967, quando escreveu uma série de apresentações para os autores estadunidenses escolhidos por Pirí Lugones para a antologia *Crónicas de Norteamérica*, atualmente reunidas com o título *Escritores norteamericanos* (PIGLIA, 2016a). O processo de redação dessas apresentações é recontado nos dois primeiros volumes de *Los diarios de Emilio Renzi*.

cuja diretriz inicial fora dada pelo tradutor, editor, roteirista e ator Marcel Duhamel, em 1945.

Depois de ler uma imensidão de obras desse gênero,⁶ também conhecido como policial “duro”, “hard-boiled”, “thriller”, “forte” ou “noir”, Piglia selecionou 21 romances, embora o primeiro número da coleção argentina tenha sido a antologia *Cuentos policiales de la serie negra*. Tal como nos referimos antes, quatro, dos sete contos deste livro inaugural, foram traduzidos por um novato: Ricardo Ocampo (Piglia).⁷ A antologia foi preparada e organizada por Emilio Renzi, aquele que, dentro de pouco tempo, seria conhecido como o *alter ego* de Piglia. O personagem também assinava a “Nota preliminar”, na qual traçava uma visão de conjunto do policial *noir*. Ou uma história do gênero, como se fosse um organismo vivo que nasce, cresce, se reproduz e morre.

Renzi explicava, então, que o primeiro conto da antologia, “Un hombre llamado Spade”, de Dashiell Hammet (na tradução de Floreal Mazía), era, também, o fundador do *noir*. “No te metas con una mujer” de Peter Cheyney (na tradução de Ocampo/Piglia), seria o último representante do gênero, fechando o ciclo daquela tradição pelo fato de parodiar a retórica acumulada durante o seu tempo de vida. A coleção por vir pretendia preencher as lacunas entre esses dois marcos. Segundo o próprio Emilio Renzi (1969, p. 10):

Primer volumen de una serie, esta antología busca establecer un espacio que, partiendo del momento de transformación de la policial “clásica” en policial “dura” con el relato de Hammet (en el que hace su aparición Sam Spade, detective de *El halcón maltés*) concluye el cuento de Cheyney con la parodia misma de los procedimientos que hacen la retórica del género: entre esos límites se irán instalando los más representativos escritores de la serie negra cuyos cuentos y novelas daremos a conocer.⁸

6 Leituras exaustivas (e extremas), documentadas por Emilio Renzi ao longo do segundo volume de seus diários (PIGLIA, 2016b).

7 Os outros três contos foram traduzidos por Floreal Mazía. A antologia *Cuentos policiales de la serie negra* incluía “Un hombre llamado Spade” de Dashiell Hammett, “Gas de nevada” de Raymond Chandler, “Impulso creador” de Erle Stanley Gardner, “No mires atrás” de Frederic Brown, “La muchacha de la tormenta” de James M. Cain, “La rubia imaginaria” de Ross MacDonald e “No te metas con una mujer” de Peter Cheyney.

8 “Primeiro volume de uma série, essa antologia busca estabelecer um espaço que, partindo do momento de transformação do policial ‘clássico’ em policial ‘duro’ com o conto de Hammet (no qual faz sua aparição Sam Spade, detetive de *O Falcão maltês*), conclui com o conto de Cheyney e a paródia mesma dos procedimentos que marcam a retórica do gênero: entre esses limites irão se instalando os mais representativos escritores da série negra cujos contos e romances daremos a conhecer.” Embora protelasse, desde 1968, Renzi pretendia

À “Nota preliminar”, seguia-se um prólogo de Robert Loutit, traduzido do francês por Irene Cusien. Era, originalmente, uma apresentação do gênero publicada em 1968 na revista francesa *Magazine Littéraire*, que havia, por sua vez, dedicado um número completo para o romance policial. Nele, o tradutor e crítico francês analisava as particularidades do *noir*. A quarta capa dos *Cuentos policiales*, provavelmente elaborada por Piglia, também era didática: “Siete entre los más importantes narradores de la Serie Negra definen en estos cuentos algunas de las características fundamentales de un género que hace de la violencia el fundamento de un estilo y una mitología”.

A partir de 1969, o processo de revalorização, ampliação e diversificação dos circuitos de leitura do policial *noir* se acompanha, desse modo, de uma divulgação das bases teóricas e de composição do gênero.⁹ Esse processo propunha certa legibilidade para livros que tinham passado despercebidos na década de 1940. É nesse sentido que Jorge B. Rivera situa o prestígio e a “legitimidade intelectual” dos policiais *noir* da década de 1970, em oposição à década de 1940, quando tinham começado a ser traduzidos na Argentina:

Leer a Chandler o a Hammet en la Serie Negra posee un sello de legitimidad intelectual que en cierta forma estaba ausente de las viejas colecciones como Rastros, a través de las cuales ambos fueron conocidos por un público masivo y tal vez “ingenuamente” adicto, que no se detenía, precisamente, en el desciframiento de las sutilezas ideológicas, textuales o estructurales de los libros [...], sino en la fruición de ciertos rasgos (humor, causticidad, sentimentalismo, sentido de la fatalidad, escepticismo, ritmo narrativo, intuición del dolor) que los diferenciaba nítidamente (RIVERA, 1996, p. 88).¹⁰

escrever sobre tradução: “Caminé al sol por Buenos Aires desierto por el Día de la Raza (así se llama), tratando de encontrar las ganas de escribir el artículo sobre traducción que debo entregar el 21” (PIGLIA, 2016b, p. 78). Nessa passagem, note-se, ademais, o sutil contraste entre o que seria a estabilidade de uma “raça” e a intromissão óbvia, mas que exige força de vontade para ser formulada, das traduções do estrangeiro.

9 A história do policial na Argentina foi estudada e documentada por Jorge Lafforgue e Jorge B. Rivera (1996), Jaime Rest (1974), José Pablo Feinman (2003), Edgardo Berg (2008), Mempo Giardinelli (2013), entre outros. A antologia de Rosso, *Retóricas del crimen*, também oferece panoramas excelentes. O que retrace aqui visa apenas destacar a inserção de Piglia, especialmente no que toca às traduções do policial *noir* e a perspectiva didática de sua circulação, reenviando, frequentemente, à sua própria obra.

10 “Ler Chandler ou Hammet na Série Negra possui um selo de legitimidade intelectual que de certa forma estava ausente das velhas coleções como Rastros, por meio das quais ambos ficaram conhecidos pelo grande público e quem sabe ‘ingenuamente’ viciado, pois este não se detinha, precisamente, no deciframento das sutilezas ideológicas, textuais ou estruturais dos livros [...], mas na fruição de certos traços (humor, causticidade, sentimentalismo, fatalidade, ceticismo, ritmo narrativo, intuição da dor) que os diferenciava nitidamente.”

Na década de 1940, os primeiros policiais *noir* tinham sido colocados em circulação pela editora Acme e seu selo “Rastros”, que divulgava uma literatura tida como fácil, marginal e de passatempo, proposta nas bancas, ao lado dos jornais e revistas. De certa forma, esses livros eram invisíveis para a classe intelectual que poderia valorizá-los. Por outro lado, a coleção “El Séptimo Círculo” de Borges e Bioy, que se colocava numa esfera de legitimação, publicou romances *noir*, mas sem distingui-los dos policiais de enigma. Em meio a estes romances, os *noir* pareciam possuir as características do gênero fundado por Edgar Allan Poe ou adotar as deduções protagonizadas por detetives como o Sherlock Holmes de Conan Doyle ou o Hercule Poirot de Agatha Christie.

Como na coleção francesa de Duhamel, a “Serie Negra” de Piglia reunia textos de “norte-americanos falsos”. Esse é o caso dos romances *Eva*, do inglês James Hadley Chase, além de *Alias “Ho”*, *El último suspiro*, *A todo riesgo*, *Un tal La Roca* e *Historia de un loco*, todos do ex-mafioso francês de origem corsa, José Giovanni, àquela altura ainda inédito em espanhol. A maior parte das obras pertencia, contudo, a “norte-americanos verdadeiros”, fazendo juz à origem do *noir*, geralmente relacionada com o *crash* da bolsa de Nova Iorque em 1929. Entre os inéditos, o atípico *noir* de Horace McCoy, *¿Acaso no matan a los caballos?*, e *Luces de Hollywood*, do mesmo autor. Os outros eleitos, com novos títulos ou em novas traduções, foram o Dashiell Hammett de *El hombre flaco* e *La maldición de los Dain*, Raymond Chandler com *Viento rojo*, *Sangre española*, *El simple arte de matar* e *Peces de colores*, David Goodis, autor de *Al caer la noche* e *Un gato del pantano*, Charles Williams com *Una mortaja* e *Mar calmo*, o James M. Cain de *Una serenata* e Richard S. Prather com *La verdad desnuda*.

Embora sem o sucesso de vendas da coleção “Serie Negra”, as seleções de Piglia ainda tiveram uma sobrevida por meio da antologia de 1979, *Cuentos de la serie negra*, preparada para o Centro Editor de América.¹¹ Também graças à coleção “Sol Negro” da editora Sudamericana, levada a público entre 1989 e 1992, com o objetivo de promover os autores que teriam conduzido o policial para uma relação com o complô e com a ficção paranoica.¹² Apesar de o movimento geral dessas edições assemelhar-se ao

¹¹ Alguns estudos mencionam a existência de outro livro, também publicado pelo Centro Editor de América Latina em 1979, com uma introdução de Piglia, intitulado *Cinco relatos de la serie negra*. Até a publicação deste ensaio, não tive acesso a este último.

¹² Em 1999, Piglia também organizou *Crímenes perfectos, antología de relatos*, mas nesse momento já não precisava diferenciar-se de quem quer que fosse, nem se apoderar de algum nicho, como era o caso do *noir* na década de 1970. Por isso sua seleção incluía nomes que iam de Edgar Allan Poe a Vladimir Nabokov, passando por Jorge Luis Borges, Rodolfo Walsh, Witold Gombrowicz e Juan Carlos Onetti.

da coleção “El Séptimo Círculo”, as eleições de Piglia distanciavam-se do policial clássico inglês, privilegiado por Borges e Bioy.

O otimismo de que a ordem seria restituída depois da resolução do crime já não tinha validade, nem a moralidade ou os bons sentimentos. Tampouco fazia sentido observar a construção metódica do enigma, com um enredo estruturado a partir de fatos e um crime resolvido pelo raciocínio lógico ou o conhecimento científico do detetive. O novo leitor, moldado pelo *noir*, iria se regozijar com cenas fortes, repletas de sangue, sexo e violência. Nada de mocinhos e vilões, detetives oriundos da aristocracia ou vítimas indefesas. O novo leitor não devia contar com vários dos elementos considerados primordiais para o policial de enigma, como a presença de um assassino, de um crime misterioso, das vítimas ou mesmo do detetive. No *noir*, a ordenação e estilização do enredo deixa de estar em primeiro plano para que se dê lugar aos mecanismos de corrupção, às máfias, à prostituição, aos engodos do capital, à língua da rua, dos delinquentes e dos ladrões.

Em seu ensaio “Sobre el género policial”, desenvolvido como uma resposta à entrevista de Jorge Lafforgue e Jorge B. Rivera para o número 33 da revista *Crisis*, de janeiro de 1976,¹³ Piglia promove outro desdobramento de sua prática de instruir os leitores. Confronta a ficção de enigma com a ficção *noir*. De um lado, o policial clássico iniciado pelo conto de 1841 de Edgar Allan Poe, “The Murders in the Rue Morgue”. De outro, a ficção *noir*, da qual Ernest Hemingway seria o predecessor a partir da publicação do conto “The Killers”, em 1927. Retrospectivamente, portanto, a tradução argentina deste conto proposta por Piglia em 1978 – “Los asesinos” –, com sua língua rio-platense, furiosa e ousada, já não podia parecer um acaso. Na Argentina, a partir da década de 1970, falar do policial *noir* – para contextualizá-lo, elogiá-lo, criticá-lo ou comentá-lo – equivale a falar de Ricardo Piglia.

O ensaio “Sobre el género policial” foi, além disso, uma forma de mostrar-se apartado de Borges. Para que o movimento de exaltação das qualidades do *noir* criasse uma recepção adequada à sua própria poética, num gesto de difusão e de sugestão crítica, Piglia precisava que os leitores entendessem uma série de especificidades. A do *noir*, em primeiro lugar. A de seus contos, publicados desde 1967, com a aparição de *La invasión*.

¹³ Em *Crítica y ficción*, onde a entrevista foi recolhida, indica-se, erroneamente, que foi publicada pela primeira vez no número 30 (em vez de 33) da revista *Crisis*.

Mesmo hoje, é difícil ler o romance de 1997, *Plata quemada*, ou o de 2010, *Blanco nocturno*, sem considerar o diálogo do autor com essa tradição.¹⁴

Tanto o *noir* como a obra de Piglia não deveriam ser lidos de acordo com o “refinamento” e a “harmonia” dos policiais clássicos (e da obra de Borges), pois pareceriam ruins, confusos, informes, caóticos e degradados. A qualidade não estaria na forma do texto, senão no assunto, que operaria segundo o materialismo, ao abordar as funções do capital. Se nos contos de enigma o detetive resolvia um crime gratuito por meio da lógica, no *noir* o crime do bandido e a resolução desse crime seriam motivados pelo dinheiro. Lavado, sujo, em recompensa, como pagamento ou salário. Em todo caso, dinheiro, e as suas relações com outros elementos, como a lei, o Estado, a droga, a sexualidade, a corrupção das instituições etc.

Essa atenção ao conteúdo, sobretudo àquele que supera o enredo por conectar-se com o mundo do leitor, aparece explicitada no segundo volume de *Los diarios de Emilio Renzi*. A partir da ambiguidade proporcionada por esse texto que se pretende autobiográfico, mas nomeia, desde o título, um personagem, Ricardo Emilio Piglia Renzi¹⁵ reflete sobre os seus critérios de seleção do ponto de vista de um escritor que é, simultaneamente, também um personagem e um editor:

[...] el escritor contemporáneo se mueve en varios registros. Yo mismo podría ser un ejemplo de esa situación. Alguien que lee ficción policial “profesionalmente”, porque dirige una colección, y recibe más de trescientos libros por mes, de los cuales elige cinco. [...] Sólo los escritores muy buenos son capaces de darle a la construcción de la intriga un plus que vaya más allá del simple suspenso o de la simple resolución de un problema. El que es capaz de narrar algo más que la simple trama es el que logra la novela que vale la pena traducir (PIGLIA, 2016b, p. 159).¹⁶

O trabalho de Piglia foi, justamente, o de encontrar os livros cuja tradução valia a pena. Os livros que, traduzidos, não perderiam o conteúdo, uma vez que a mensagem não dependeria exclusivamente da

¹⁴ Para as relações de Piglia com o policial, veja-se Pimentel (2006).

¹⁵ Este é o nome completo do escritor.

¹⁶ “[...] o escritor contemporâneo trabalha em vários registros. Eu mesmo poderia ser um exemplo dessa situação. Alguém que lê ficção policial ‘profissionalmente’, porque dirige uma coleção e recebe mais de trezentos livros por mês, dos quais escolhe cinco. Um romance policial [...] Só os escritores muito bons são capazes de dar à construção da intriga um *plus* que vá além do simples suspense ou da simples solução de um problema. Só quem é capaz de narrar algo além da simples trama consegue criar um romance que vale a pena traduzir” (PIGLIA, 2019, pp. 164-165).

forma, do estilo ou dos efeitos de suspense. Sua tarefa também era a de encontrar os tradutores adequados, que pudessem reformular a língua e a literatura argentina com base nas propostas estadunidenses das décadas de 1930 e 1940. É também nesse sentido que o autor-personagem dos diários demonstra ter absoluta consciência de que a leitura, deslocada de seu primeiro contexto de recepção, é absolutamente transformadora. A observação a seguir foi, supostamente, registrada no mesmo dia da anterior, a saber, segunda-feira, 7 de abril de 1969:

[...] cuando uno lee a un autor en su lengua, nunca comprende lo mismo que alguien para el cual ese idioma es la lengua materna. Leo a Faulkner en inglés pero entiendo otra cosa que lo que entiende un escritor de mi edad nacido en el sur de los Estados Unidos” (PIGLIA, 2016b, pp. 133-134).¹⁷

Sem a desconfiança em relação à precisão temporal das reflexões do diário, igualmente sem a ambiguidade proporcionada pela remissão ao nome do escritor e de seu personagem Emilio Renzi, essa percepção é reformulada pelo Professor Ricardo Piglia nas aulas que ministrou em 1990 na Universidade de Buenos Aires:

No se puede [...] discutir el problema del origen de un género sin tener en cuenta lo que supone la traducción o la inserción de un género que ya existe en una realidad literaria en la cual no existía. Hay que pensar, entonces, en las fronteras, los espacios, las geografías, los movimientos, los tránsitos de las formas. ¿Cómo cambian de lugar, qué transformaciones sufren? Nuestra hipótesis es que la literatura nacional (el contexto de la literatura nacional) cambia y reformula el funcionamiento de las formas establecidas (PIGLIA, 2016c, p. 76).¹⁸

Em uma das “Notas sobre literatura en un Diario”, recolhida em 2000 no livro *Formas breves*, Piglia elenca as traduções que teriam cumprido, na Argentina do século XX, o papel de transformar, “mudar” e “reformular” a “realidade literária” do que existia em outros contextos, línguas e nações.

17 “[...] quando lemos um autor em sua língua, nunca captamos o mesmo que o leitor que tem esse idioma como língua materna. Estou lendo Faulkner em inglês, mas o que entendo é diferente do que um escritor da minha idade nascido no sul dos Estados Unidos pode entender” (PIGLIA, 2019, p. 138).

18 “Não se pode [...] discutir o problema da origem do gênero sem levar em conta o que supõe a tradução ou a inserção de um gênero que já existe em uma realidade literária na qual não existia./ Há que se pensar, então, nas fronteiras, nos espaços, nas geografias, nos movimentos, nos trânsitos das formas. Como mudam de lugar, que transformações sofrem? Nossa hipótese é que a literatura nacional (o contexto da literatura nacional) muda e reformula o funcionamento das formas estabelecidas.”

Por terem alcançado esse prodígio, já não seriam traduções, senão obras. Como em outras ocasiões, o escritor concebe ciclos de evolução.¹⁹ Neste caso, uma evolução tradutória e, conseqüentemente, literária.

A plêiade de tradutores é anunciada de forma categórica, apesar de parecer secundária por mostrar-se entre parênteses. A tradução que teria fundado a percepção de que traduzir é também inventar pertenceria a Borges. Ela abriria um ciclo de traduções personalíssimas e geniais que, graças à sua qualidade, teriam produzido “línguas terceiras”, “inventadas” e “artificiais”, nas quais o espanhol sonha ser o que não é, e soa, além disso, como uma língua estrangeira. Se o primeiro prodígio destacado por Piglia é o “Faulkner de Borges”, o último, que fecharia o ciclo dos grandes nomes, seria “o Chandler de Walsh”:

[...] el traductor se instala en los bordes del lenguaje y parece siempre a punto de escribir una tercera lengua, en una lengua inventada, artificial. En ese sentido la traducción es uno de los medios fundamentales de enriquecimiento y de transformación de la lengua literaria. No se trata únicamente del efecto de las grandes traducciones (digamos, el Faulkner de Borges; el Kafka de Wilcock; el Nabokov de Pezzoni; el Mailer de Canto; el Beckett de Bianco; el Sartre de Aurora Bernárdez, el Chandler de Walsh, para nombrar algunas) y de su influencia en el horizonte de los estilos; es preciso tener en cuenta también la marca de las “malas” traducciones: con su aire enrarecido y fraudulento son un archivo de efectos estilísticos. El español sueña allí con todo lo que no es y actúa como una lengua extranjera (PIGLIA, 2014, pp. 89-90).²⁰

Ora, o único Chandler traduzido por Rodolfo Walsh é o livro de contos *Viento rojo*. Essa tradução foi divulgada em 1972 pela “Serie Negra”, que em solo argentino, foi idealizada e dirigida por Ricardo Piglia. Patricio Canto, citado nesse mesmo fragmento como o tradutor exemplar de Norman Mailer, foi o tradutor do romance *Costa Bárbara* para outra

19 Além dos ciclos de evolução do policial, é muito conhecida a afirmação polêmica de Emilio Renzi em *Respiración artificial*, a qual atribui dois fins e, portanto, dois ciclos de vida para a literatura argentina. A literatura do século XIX teria terminado com a obra de Borges e a “moderna” teria morrido no mesmo ano da morte de Roberto Arlt, em 1942.

20 “[...] o traductor se instala nas margens da linguagem e parece sempre a ponto de escrever numa terceira língua, numa língua inventada, artificial. Nesse sentido, a tradução é um dos meios fundamentais de enriquecimento e de transformação da língua literária. Não se trata unicamente do efeito produzido pelas grandes traduções (digamos, o Faulkner de Borges; o Kafka de Wilcock; o Nabokov de Pezzoni; o Mailer de Canto; o Beckett de Bianco; o Sartre de Aurora Bernárdez; o Chandler de Walsh, para citar algumas) e de sua influência no horizonte dos estilos; é preciso levar em conta também a marca das traduções ‘ruins’: com seu ar rarefeito e falaz, são um arquivo de efeitos estilísticos. Nelas, o espanhol sonha tudo aquilo que não é e atua como uma língua estrangeira” (PIGLIA, 2004a, p. 77).

coleção preparada por Piglia para a editora Tiempo Contemporáneo. O nome dessa coleção não poderia ser mais revelador: *Ficciones*. Na década de 1970, esse título já não deveria se referir às composições de Borges e de seu livro homônimo de 1944. As novas ficções seriam como as de Mailer.

Na quarta capa da edição de *Costa Bárbara*, provavelmente redigida por Piglia, há elogios ao romance e a seu tradutor, Patricio Canto. O texto, apresentado em itens, confunde-se com um programa de vanguarda. Além de um posicionamento estético, veicula a ideologia de uma esquerda mais aberta, que na década de 1970 pudesse modernizar o marxismo e, sobretudo, o Partido Comunista.²¹ Ainda que fosse combatido por Mailer, o “Sur”, referido nesta quarta capa, não deixa de ser a revista e a editora Sur de Victoria Ocampo. Seu intenso diálogo com os intelectuais europeus, em vez dos norte-americanos, parecia irritar o novo Ocampo, Ricardo (Ocampo) Piglia (*apud* MAILER, 1971):²²

- Reconoce ser bolchevique.
- Reconoce ser comunista.
- Reconoce ser ateo.
- Reconoce haber dinamitado iglesias.
- Reconoce estar contra la libre empresa.
- Reconoce que alienta la violencia.
- Propugna el asesinato del presidente y los miembros del Congreso.
- Propugna la destrucción del Sur.
- Propugna el uso del veneno.
- Propugna el levantamiento de la gente de color.
- Reconoce la sumisión a una potencia extranjera.
- Está contra Wall Street.

TRADUÇÃO E FICÇÃO

Para além da experiência prática de Ricardo Piglia como tradutor e editor, sua reflexão sobre a tradução pode ser rastreada na ficção. Em *Blanco nocturno*, por exemplo, Tony Durán, o personagem cujo assassinato

²¹ Para a caracterização do tipo de esquerda proposto pela editora Tiempo Contemporáneo e por seus editores, Piglia e Pirí Lugones, cf. o estudo de Álvarez (2013).

²² Numa das entradas de 1969 do segundo volume de *Los diarios de Emilio Renzi*, Renzi/Piglia confessa: “Por mi lado, yo soy “un norteamericano”, es decir, tengo una serie de lecturas y una poética antisentimental, distanciada, ‘objetiva’, desconfío de la vida interior y de las ‘confesiones’ sinceras” (PIGLIA, 2016b, p. 133). De fato, a popularização do gênero *noir*, que ocorreu via França, pode ser filtrada pelos *Cuentos policiales de la serie negra* de 1969, devido à inclusão do texto de Robert Louit. Daí em diante, contudo, pode-se dizer que o fluxo de divulgação produzido por Piglia simula um trânsito direto com os Estados Unidos.

disparará todas as investigações do romance, “hablaba un español que parecía salido del doblaje de una serie de televisión” (PIGLIA, 2010, p. 23), o que, obviamente, faz dele próprio um dos focos de desconfiança. Em *El camino de ida*, Emilio Renzi vivia em Buenos Aires e “traducía múltiples novelas policiales que parecían ser siempre la misma” (p. 13). Apesar de ter trabalhado formalmente no ramo da tradução, quando se muda para os Estados Unidos, contratado como professor de uma prestigiosa universidade, o *alter ego* de Piglia se sente incomodado com o inglês. Por ter a impressão de que se engana constantemente, mostra-se como um paranoico, traduzindo mentalmente tudo o que escuta ou lê:

El inglés me intranquilizaba, porque me equivoco con más frecuencia de lo que me gustaría y atribuyo a esos equívocos el sentido amenazador que las palabras a veces tienen para mí. *Down the street there are pizza huts to go to and the pavement is nice, bluish slate gray.* No podía pensar en inglés, inmediatamente empezaba a traducir. *En el fondo de la calle hay una pizzería y el asfalto (el pavimento) brilla agradable bajo la luz azulada* (PIGLIA, 2013, p. 22).

Quase todos os livros de ficção de Ricardo Piglia têm algum vínculo com a tradução. Um de seus tradutores para o inglês, Sergio Waisman (2001; 2005), apontou para parte deles, sobretudo nos romances *La ciudad ausente* e *Respiración artificial*, além da novela “Nombre falso”. Quando analisa esta última, indica, por exemplo, que o reconhecimento de que o original não existe evidencia a natureza precária dos sentidos e das memórias.

Para Waisman, a noção de tradução errônea [“mistranslation”] é colocada ao lado da leitura deslocada [“misreading”] e da reescrita [“rewriting”], como se todos fossem atos de resistência de um escritor que, visando um público que também é estrangeiro, inscreve-se numa cultura periférica como a Argentina. Waisman não deixa de assinalar que essa postura, em boa parte, tinha sido propugnada por Borges, em contos como “El acercamiento a Almotásim”, “Examen de la obra de Herbert Quain” e “Pierre Menard: autor del Quijote”. Como profundo conhecedor de Borges, pode-se acrescentar que Piglia também tinha em conta as “traduções” dele, assim como os ensaios sobre o tema, sobretudo os da década de 1930: “Las versiones homéricas”, “Las Kenningar” e “Los traductores de *Las mil y una noches*”.

Waisman (2001) transcreve um trecho do bate-papo que teve com Piglia e com Daniel Balderston. Nele, o escritor confessa-se absolutamente

interessado pela figura do tradutor, pois este escreveria um texto que é e não é seu, colocando-se entre a citação e o plágio:

A mi siempre me ha interesado la relación que hay entre la traducción y la propiedad, porque el traductor escribe todo un texto de nuevo que es de él, pero no es de él... Es una figura extraña la del traductor, está entre el plagio y la cita... La traducción es un extraño ejercicio de apropiación. En la lengua no hay propiedad privada... El lenguaje es una circulación – es un flujo – a común. La literatura corta ese flujo y quizás eso sea la literatura (PIGLIA *apud* WAISMAN, 2001, p. 271).²³

Em sintonia com essa compreensão da tradução e da literatura como “exercícios de apropriação” de territórios ou “propriedades privadas”, Waisman poderia ter comentado a novela “Encuentro en Saint-Nazaire”. Nela, Stephen Stevensen, além de escritor, é um tradutor que “pega” frases e, em cada língua, descobre “soluções perfeitas”, apesar de impossíveis nas demais: “Tomo una frase y la traduzco simultáneamente a las cuatro lenguas (inglés, francés, alemán, polaco). En alguna de las cuatro lenguas encuentro *siempre* una solución perfecta, que parece imposible en todas las demás” (PIGLIA, 1998, p. 90). A novela teria sido elaborada na cidade francesa, antigo domínio inglês, que aparece em seu próprio título. Piglia recebeu uma bolsa da Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs, residindo na sede, em Saint-Nazaire, por quase três meses.²⁴

O personagem Stephen Stevensen reapareceria no romance *La ciudad ausente* (PIGLIA, 2004b). Sua história corresponde à primeira narração e à primeira tradução produzida por Elena, a esposa do escritor Macedonio Fernández, que ao ser resgatada da morte transforma-se numa máquina de traduzir avariada. Seu principal defeito é tornar irreconhecíveis os originais que traduz. Ao traduzir mal, Elena inventa. Tal como recorda Waisman (2001), o conto “Stephen Stevensen”, que aparece em *La ciudad*

23 “Sempre me interessou a relação que existe entre a tradução e a propriedade, porque o tradutor escreve de novo um texto inteiro que é dele, mas não é... É uma figura esquisita essa do tradutor, está entre o plágio e a citação... A tradução é um estranho exercício de apropriação./ Na língua não há propriedade privada... A linguagem é uma circulação – é um fluxo – comum. A literatura corta esse fluxo, e talvez seja isto a literatura.”

24 Além de ter sido publicada em edição bilíngue da própria Maison, a edição argentina de “Encuentro en Saint-Nazaire” apareceu no livro *Prisión perpetua*, com uma dedicatória à tradutora Beba Eguía, a última esposa de Ricardo Piglia. A dedicatória do primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi*, publicados em 2015, reconhecem-na como uma leitora especial: “A Beba Eguía, la lectora de mi vida”.

ausente, teria sido a tradução que Elena-máquina havia proposto para o conto de Edgar Allan Poe, “William Wilson”:

Primero habían intentado una máquina de traducir [...] Una tarde le incorporaron *William Wilson* de Poe para que lo tradujera. A las tres horas empezaron a salir las cintas de teletipo con la versión final. El relato se expandió y se modificó hasta ser irreconocible. Se llamaba *Stephen Stevensen*. Fue la historia inicial [...] Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias (PIGLIA, 2004b, p. 43).

Os duplos se multiplicam, de par em par. À maneira de “William Wilson”, o narrador de “Encuentro en Saint-Nazaire” chega, como Piglia, à Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs. Sente-se, então, imediatamente perseguido e vigiado por Stephen Stevensen. Uma série tradutória, repleta de duplos, que viria de mais longe, segundo um retorno especular que jamais chegaria à origem ou ao original. O sobrenome Stevensen é quase uma aliteração do sobrenome do escritor Robert Louis Stevenson, autor dos duplos Dr. Jekyll e Mr. Hyde de *O médico e o monstro*. Seu primeiro nome lembraria o mestre e iniciador do narrador-escritor do conto de *Prisión perpetua*, “En otro país”, além de personagem de Mar del Plata, recordado por Piglia em entrevistas e no primeiro volume de seus diários, Steve Ratliff. Outras ressonâncias ainda poderiam ser encontradas no Stephen Dedalus de James Joyce, no inventor da máquina a vapor, Stephenson, e, por que não dizer, também no personagem de Borges, Stephen Albert. Segundo “El jardín de senderos que se bifurcan” – só mais um conto na rede de intertextos de Piglia –, o personagem tinha alguma coisa “de marino” (BORGES, 2004b, p. 476). Provavelmente como o Stevensen de *La ciudad ausente*, “nieto y bisnieto y tataranieto de marinos” (PIGLIA, 2004b, p. 103). Nessa espiral, talvez não seja demasiado associar à figura desse personagem aquela de Paul Valéry (2001, p. 101), sonhando ser marinheiro e autor do verso “Tout entouré de mon regard marin”.

Mais além dos duplos, de modo oblíquo, sempre indireto, o processo de tradução que resulta em “Stephen Stevensen” narra a substituição de um intermediador. Ao transformar “William Wilson” de Poe em “Stephen Stevensen”, ou ao fazer com que o conto do fundador do gênero policial seja um conto (e uma tradução) de uma personagem de Piglia, já não se convoca o passo a passo de Borges – escritor, tradutor e editor –, mas a herança de Macedonio Fernández: sua Elena, retratada em *Museo de la novela de la Eterna* e convertida em ficção para que superasse a limitação do corpo físico e, conseqüentemente, a morte.

O CICLO DO ROMANCE NO OCIDENTE

Dentre os escritores hispano-americanos que se pronunciaram sobre a tradução, Ricardo Piglia talvez tenha sido o que a considerou de forma mais abrangente. Alfonso Reyes, por exemplo, serviu-se de suas próprias traduções e de sua reflexão sobre o tema para discutir qual deveria ser a língua própria de um mexicano. Como assinalamos anteriormente, seu contemporâneo, Jorge Luis Borges, realizou um movimento semelhante, embora com o intuito de definir um estilo de escrita que fosse, ao mesmo tempo, argentino e pessoal. Octavio Paz procurou demonstrar que a tradução de poesia não era apenas uma possibilidade, mas um horizonte desejável, de união entre os homens. Juan Villoro, ao escrever sobre as suas traduções, buscou inscrever as marcas, constantemente transformadas, de sua própria formação enquanto escritor, intelectual e tradutor.

Ricardo Piglia propôs histórias literárias contadas pelo viés da tradução. Em entrevistas e diálogos, assim como em certas passagens de seus diários, em observações esparsas de seus ensaios, contos, novelas e romances, relacionou as transformações da língua literária com a história da tradução. No livro *Las tres vanguardias* (PIGLIA, 2016c), por exemplo, o ciclo de vida do romance é retracado pelo viés da tradução. Como de hábito, Piglia nomeia o texto que teria dado origem ao romance moderno e aquele que representaria o ponto final desse gênero. São, respectivamente, o *Quijote* de Cervantes e o *Finnegans Wake* de James Joyce:

La relación entre novela y traducción está en el *Quijote* (porque leemos en realidad una traducción del árabe), en el origen del género. Y Joyce es el fin de la novela porque el *Finnegans Wake* no se puede traducir. En ese sentido y solo por ese motivo, es el fin del género. Un texto escrito para que no pueda ser traducido pero, a la vez, con la ilusión de que pueda ser leído en todas las lenguas, porque tiene todas las lenguas dentro suyo (PIGLIA, 2016c, p. 71).²⁵

A justificativa que Piglia oferece para que o *Finnegans wake* marque o término do gênero romanesco parece explícita. Seria uma obra já muito distante da forma romanesca, pensada, elaborada e possivelmente lida

25 “A relação entre romance e tradução está no *Quixote* (porque na realidade lemos uma tradução do árabe), ou seja, na origem do gênero [romance]. E Joyce marca o final do [gênero] romance porque o *Finnegans Wake* não pode ser traduzido. Nesse sentido e apenas por esse motivo, marca o fim do gênero. Um texto escrito para que não possa ser traduzido, mas, ao mesmo tempo, [feito] com a ilusão de que possa ser lido em todas as línguas, porque inclui todas as línguas dentro de si.”

em várias línguas e, precisamente por isso, intraduzível. Noutra ocasião, Piglia (2016b, p. 186) concluiria, a respeito de Joyce – e de uma faceta de sua própria obra – que o “artífice” transforma a sua língua materna em uma língua estrangeira.

O conteúdo dos parênteses que motivam a escolha do *Quijote* – “(leemos en realidad una traducción del árabe)” – é menos explícito, talvez em função do público ao qual se destinavam essas reconsiderações da história literária do Ocidente. Tratava-se, afinal, de um seminário destinado aos alunos da Universidade de Buenos Aires. Eles sabiam que Cervantes tinha atribuído as sandices do cavaleiro andante e de seu fiel escudeiro, Sancho Pança, a um autor árabe, traduzido por Cide Hamete Benengeli. Assim, toda a inovação do conteúdo do *Quijote*, radicalmente distinto dos romances de cavalaria, toda a novidade do tom humorado e (auto)derrisório, em vez de heroico e épico, e, sobretudo, a grande inovação do gênero romanesco, pertenceriam a uma cultura estrangeira. Mais do que isso, à cultura árabe, inimiga por excelência da espanhola, num período em que se “guerreava contra os turcos”, tal como recorda Cervantes uma e outra vez. É, portanto, o tradutor Benengeli que teria transformado a letra inimiga e infiel na letra cristã e espanhola.

A HISTÓRIA LITERÁRIA ARGENTINA

Em meio às observações de “Notas sobre literatura en un Diario”, às quais já nos referimos antes, Piglia (2014, p. 89) também postula que “[n]o hay historia de la lengua literaria en la Argentina, de sus niveles y de sus transformaciones, sin una historia de la traducción”. Antes de citar as traduções que sobressaem por sua excepcionalidade, as verdadeiramente literárias – como o Faulkner de Borges ou o Chandler de Walsh –, o escritor convoca a massa das traduções de uma época. Sem obras distintivas, o conjunto poderia descrever o estilo tradutório vigente por utilizar as sintaxes e os estilos dominantes, sem coloquialismos. Um estilo médio, proposto pelos tradutores, com a finalidade de traduzir e expressar os sentidos da língua estrangeira.

Essa mesma concepção reaparece, alguns anos depois, num texto de caráter semelhante: as “Notas para un diario”. Piglia (2012, [s.p.]) acrescenta que de tempos em tempos os clássicos apresentam a necessidade de ser retraduzidos, pois “cambia el modelo de estilo literario de cada época,

al que el traductor obedece implícitamente”.²⁶ Como uma pedra angular, essa opinião já teria sido registrada pelo autor (ou por seu *alter ego*, Emilio Renzi) numa das entradas de seu diário: quarta-feira, 11 de setembro de 1968 (PIGLIA, 2016b, pp. 57-58).

Esse olhar macroestrutural e ao mesmo tempo oblíquo, que constata através da tradução a possibilidade de contar outro tipo de história, perpassa as observações do autor a respeito do tema. Apesar do tom incisivo, suas observações são fragmentárias. Talvez porque a outra história não seja apenas uma versão diferente da história literária, senão outra perspectiva, sempre evanescente, a respeito da própria vida. Não parece um acaso que as especulações em torno da tradução sejam registradas sob a forma de notas desde a “Nota preliminar” de Emilio Renzi, publicada em 1969 nos *Cuentos policiales de la serie negra*, até os diários, lançados a partir de 2015. Como a tradução, o exercício da anotação seria circunstancial e deixaria vestígios da vida pessoal e psíquica, aludindo, secretamente, às inclinações íntimas do momento.

É nesse sentido que, em vez de traçarem um contínuo literário, as observações de Piglia sobre a tradução se assemelham a pulsações. Elas estabelecem uma genealogia de faróis da literatura argentina. É como se, vez por outra, apenas um deles pudesse iluminar, sempre de forma parcial e incompleta, as escolhas do escritor. Eles seriam, nas palavras de Erza Pound, as “antenas” de Ricardo Piglia.

Por vezes, essas antenas recebem comentários irônicos e maliciosos. São tão ácidos, que ficam melhor na boca de personagens. Este é o caso do Emilio Renzi de *Respiración artificial*, que em certa conversa, conclui que Lugones traduzia Homero sem conhecer o grego e era, justamente por isso, um modelo de poeta argentino:

[...] traducía a Homero sin saber griego, dijo Renzi. Un tipo realmente ridículo este Lugones, para decir la verdad: el modelo mismo del poeta nacional. Escribía de tal modo que ahora uno lo lee y se da cuenta de que es uno de los más grandes escritores cómicos de la literatura argentina. Comicidad involuntaria, dirá usted, pero creo que allí residía su genio, dijo Renzi (PIGLIA, 2003, p. 121).

A afirmação de Renzi dialoga com um julgamento do Professor Piglia (2016c, p. 68), para quem a literatura argentina se define por um “modo de usar” as línguas e as culturas estrangeiras. Ainda no XIX, Lucio Mansilla

²⁶ Um estilo que se diz literário, mas seria, em realidade, um padrão linguístico, adotado pelos tradutores de literatura.

teria tido consciência desse embate com o estrangeiro. Essa percepção garante o efeito da frase de incentivo que ele teria destinado a Bartolomé Mitre, arrematando um diálogo com este tradutor da *Divina comédia*: “Hay que darle duro a esos gringos” (PIGLIA, 2012, [s.p.]). Segundo Mansilla, era preciso “arrebentar” com os “gringos”, não só os outros tradutores para o castelhano da *Divina comédia*, mas com o próprio Dante Alighieri!

Piglia narra a anedota desse encontro de generais ilustrados como se fosse a reconstituição de um evento histórico. Ele teria ocorrido entre 1889 e 1891:

La primera traducción de la *Divina Comedia* en la Argentina la hizo Bartolomé Mitre, un político y militar que llegó a presidente de la República. Lucio Mansilla, notable escritor y el único dandy dadá del siglo XIX, tenía una cita con Mitre pero este lo hizo esperar. Cuando Mansilla entró a su despacho, Mitre le dijo que se había retrasado porque estaba trabajando en su traducción de Dante. “Pero claro, general” dijo Mansilla. “Hay que darle duro a esos gringos” (PIGLIA, 2012, [s.p.]).

Em Borges, o “modo de usar” seria exibido nos trechos apócrifos, traduzidos à sua maneira ou mesmo plagiados. Ao lado de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig e *Rayuela* de Julio Cortázar, os contos de *Ficciones* também contariam, de um modo cifrado, as relações da cultura argentina com a cultura “contemporânea” (PIGLIA, 2016c, p. 121), pois teriam tido em conta as línguas e as culturas estrangeiras desde o momento de sua elaboração. No caso de Puig, o “modo de usar”, colocado em prática a partir da publicação de *Rita Hayworth*, foi o de se antecipar às traduções que seriam feitas de sua obra, deixando de “escribir con ciertas particularidades lingüísticas ligadas a algunas zonas de la provincia de Buenos Aires” (PIGLIA, 2016c, pp. 71-72 e 141-142). Roberto Arlt ocuparia o outro extremo dessa prática em virtude das “torções” linguísticas, ou lunfardo-portenhas, produzidas com base nos desvios e adulterações dos clássicos russos, traduzidos de segunda mão pelos espanhóis, nas primeiras décadas do século XX, seja do inglês ou do francês (PIGLIA, 2016c, pp. 40, 70 e 111).

Na perspectiva de Piglia, quando um escritor encontra um “modo de usar” as outras culturas, alcança, ao mesmo tempo, uma “identidade” no interior do sistema literário argentino. Esse “modo de usar” abarcaria vários tipos de relação com o material estrangeiro, incluindo os extremos de torná-lo completamente palatável ou totalmente irreconhecível. O estrangeiro também poderia ser imitado, parafraseado ou relido segundo

novos matizes. Como o cômico, no caso de Lugones. Segundo o Renzi de *Respiración artificial*, Lugones é um modelo de poeta argentino não só por apropriar-se de Homero sem conhecer o grego, mas também por imaginar-se em diálogo igualitário com toda a cultura da antiguidade. De posse desta última convicção, ele pôde conceber, “involuntariamente”, uma literatura cômica e ridícula.²⁷

Se fosse cronológica, a história da literatura argentina de Piglia, contada pelo viés da tradução, consideraria o *Facundo* como o tema de seu primeiro capítulo.²⁸ Em outras notas, as “Notas sobre Facundo”, publicadas em 1980 na revista *Punto de Vista*, Domingo Faustino Sarmiento parece ser o iniciador do “archivo de efectos estilísticos” mais prezado por Ricardo Piglia. Aquele que compilaria, a partir da tradução, uma língua que possui um “aire enrarecido y fraudulento” (PIGLIA, 2014, p. 90):

Si por un lado la escritura se pone al servicio de las citas, por otro lado las usa, se las apropia, las convierte en parte del texto. Basta ver el modo en que Sarmiento traduce la frase que abre el libro [*Facundo*]: *On ne tue point les idées* se transforma en *A los hombres se degüella, a las ideas no*. En el proceso de la traducción la frase se “nacionaliza” y pasa a ser, de hecho, un texto de Sarmiento. (La versión escolar de esa frase es ya, también, un texto de Sarmiento: “Bárbaros, las ideas no se matan”). No se trata, está claro, de lo que suele llamarse un error de traducción sino de un procedimiento más complejo del que podemos encontrar ahí un ejemplo concentrado. Las ideas europeas son transformadas para que se adapten a la realidad nacional. La traducción funciona como transplante y como apropiación (PIGLIA, 1980, p. 16).

Esse excerto parece conectar Sarmiento com a linhagem de Borges, Arlt, Puig e, quem sabe por último, como se fechasse um ciclo, também a de Ricardo Piglia. Todos esses escritores, como faróis ou “antenas” da literatura argentina, teriam “transformado” as ideias estrangeiras segundo um “procedimento complexo”. Para todos, as “ideias” não poderiam ser

27 Emilio Renzi não parece muito distante dos jovens *martinferristas* que atacavam Leopoldo Lugones, especialmente Borges, que chegou a cunhar o termo “lugoneria”. Cf., p.e., o ensaio “La Aventura y el Orden” de *El tamaño de mi esperanza* (BORGES, 2008).

28 Na história de Piglia, talvez houvesse alguma pré-história, que precedesse os capítulos e incluísse “escenas de traducción”. A primeira, quem sabe, com um dos pais da nação argentina, Mariano Moreno, tradutor de *O contrato social* de Rousseau em 1810. Outras cenas poderiam ser protagonizadas pelo militar Germán Edelmiro Mayer, tradutor de Poe em 1880, que lutou nas guerras civis e na Guerra de Secessão, ou com Abel Pardo, notável em virtude dos argentinismos e usos específicos do espanhol do Rio da Prata, tradutor de um dos contos de William Henry Hudson em 1884. Piglia se pronuncia a respeito desses e de outros tradutores, como Saer e Walsh, numa palestra no Club de Traductores Literarios de Buenos Aires (PIGLIA, 2010).

“fuziladas” ou “degoladas”. Passariam, outrossim, por “transplantes”²⁹ e “apropriações”.

Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas, publicado em 1845, seria o primeiro exemplo dessa prática, ou desse “modo de usar” dos escritores argentinos. Exibindo-se como o mais civilizado, Sarmiento pôde traduzir e “nacionalizar” uma frase estrangeira que também era uma citação errônea. Nas palavras de Piglia, uma citação “falsa”. Diferentemente do que registra o *Facundo*, a frase “A los hombres se degüella, a las ideas no” pertenceria a Diderot, não a Fortoul. Essa falha – ou esse “ato falho” – mostraria que a civilização, na Argentina, está corroída, desde a sua fundação nacional e, antes disso, desde a compreensão mesma do que ela representa em face do estrangeiro, pela barbárie:

Utilice su escritura para sostener las citas o disuelva la citas en su escritura, en Sarmiento el sistema de referencias culturales está definido por el exceso y por la ostentación. Pero a la vez ese manejo “lujoso” de la cultura como signo de la civilización está corroído, desde su interior, por la barbarie. No se debe olvidar que esa frase francesa es, por otro lado, una cita: falsa. La cita más famosa del libro, que Sarmiento atribuye a Fortoul es, según Groussac, de Volney. Pero otro francés, Paul Verdevoye, ha venido a decir que tampoco Groussac tiene razón: después de señalar que la cita no aparece en la obra de Fortoul, pero tampoco en Volney, la encuentra en Diderot: *On ne tire pas de coups de fusil aux idées* (PIGLIA, 1980, pp. 16-17).

O gesto erudito tem as marcas da barbárie e, conclui Piglia (1980, p. 17), de um “uso que habría que llamar salvaje de la cultura”. Em seus primórdios, de Sarmiento a Lugones, esse “modo de usar” teria sido inconsciente, até mesmo subserviente, revestindo-se de ostentação, uma vez que a tradução possibilitava uma aliança com as culturas de eleição. No lugar da Espanha, da qual a Argentina queria se tornar independente em termos culturais e estéticos, a França em Sarmiento, a Grécia em Lugones. A partir de Borges e de Arlt, a aliança diminui, e aumenta a consciência da diferença em relação ao estrangeiro. Piglia herdaria essa tradição para dissolvê-la. Nos parágrafos finais de *El camino de Ida*, seu último romance, publicado em 2013, o tradutor e professor argentino Emilio Renzi só se distingue do terrorista norte-americano e ex-estudante de Harvard, Thomas Munk, pelo nome. Com poucas variações, a ficção

29 Também é nesse sentido que Piglia grafia “transplante” com “n”, em vez de “trasplante”, desatendendo à recomendação do *Diccionario de la Real Academia Española*.

focaliza os dois, enclausurados e emoldurados por janelas. Esse final da história da tradução literária argentina parece ser, entretanto, o começo de novos capítulos.

REFERÊNCIAS

- ÁLVAREZ, Emiliano. Tiempo contemporáneo. Una editorial de la Nueva Izquierda. *Políticas de la Memoria, Anuario de investigación e información del CeDInCI*, n. 13, 2012-2013, pp. 143-155. Disponível em: <http://www.historiapolitica.com/datos/biblioteca/nuevaizquierda_alvarez.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2019.
- BORGES, Jorge Luis *Textos recobrados, 1919-1929*. Barcelona: Emecé, 1997.
- BORGES, Jorge Luis *Inquisiciones*. Madrid: Alianza, 2004a.
- BORGES, Jorge Luis *Obras completas*. Vol. I. 15. ed. Buenos Aires: Emecé, 2004b.
- BORGES, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza, 2008.
- FEINMANN, José Pablo. Los condenados de la razón. *Página 12, Radar Libros*, 11/05/2003. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-563-2003-05-11.html>>. Acesso em: 17 jun. 2019.
- GIARDINELLI, Mempo. *El género negro, orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013.
- HEMINGWAY, Ernest. *Hombres sin mujeres*. Trad. Ricardo Piglia. Buenos Aires: Librería Fausto, 1978.
- LAFFORGUE, Jorge; RIVERA, Jorge B. *Asesinos de papel, ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- LOUIT, Robert. Le roman noir américain. *Le roman policier, Magazine Littéraire*, n. 20, 1968, pp. 13-15.
- MAILER, Norman. *Costa Bárbara*. Trad. Patricio Canto. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1971. (Colección Ficciones)
- PIGLIA, Ricardo. Notas sobre Facundo. *Punto de Vista, Revista de Cultura*, año 3, n. 8, mar.-jun. 1980, pp. 15- 18.
- PIGLIA, Ricardo. *Nombre falso* [relatos]. 2. ed. Buenos Aires: Seix Barral, Biblioteca Breve, 1997.
- PIGLIA, Ricardo *Prisión perpetua*. Buenos Aires; Seix Barral, 1998.

- PIGLIA, Ricardo (Ed.). *Crímenes perfectos, antología de relatos*. Selección, notas y prólogo de Ricardo Piglia. Buenos Aires: Planeta, 1999.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2000.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. 2. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.
- PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004b.
- PIGLIA, Ricardo. 19 de julio de 2010 – Ricardo Piglia. Palestra no Club de Tradutores Literarios de Buenos Aires. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_1GIXGeJyMw>. Acesso em: 18 jun. 2019.
- PIGLIA, Ricardo. Notas para un Diario. La isla. *Clarín, Revista Ñ*, 23 feb. 2012. Disponível em: <https://www.clarin.com/literatura/ricardo-piglia-notas-diario-la-isla_o_HJP-fwnwmg.html>. Acesso em: 17 jun. 2019.
- PIGLIA, Ricardo. *El camino de Ida*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Debolsillo, 2014.
- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi*. Vol. 1. *Años de formación*. Buenos Aires: Anagrama, 2015.
- PIGLIA, Ricardo. *Escritores norteamericanos*. Edición de Edgardo Dieleke y Julieta Mortati. Buenos Aires: Tenemos las Máquinas, 2016a.
- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi*. Vol. 2. *Los años felices*. Buenos Aires: Anagrama, 2016b.
- PIGLIA, Ricardo. *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Edición de Patricia Somoza. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016c.
- PIGLIA, Ricardo. *Os anos felizes*. Trad. Sergio Molina. São Paulo: Todavía, 2019.
- PIGLIA, Ricardo; CAMARDA, Sergio (Eds.). *Literatura y Sociedad*, revista trimestral, año I, n. 1, oct.-dic., 1965.
- PINTO, Júlio Pimentel. “A pista e a razão: notas sobre o gênero policial em Ricardo Piglia”. In: TRAVAGLIA, Luiz Carlos (Org.). *Encontro na linguagem. Estudos linguísticos e literários*. Uberlândia: Edufu, 2006, pp. 167-174.
- RENZI, Emilio [Ricardo Piglia]. *Cuentos policiales de la serie negra*. Selección y notas de Emilio Renzi, versión castellana de Floreal Mazía y Ricardo Ocampo [Piglia]. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1969. (Colección Serie Negra)

- REST, Jaime. Diagnóstico de la novela policial. *Crisis*, n. 15, 1974, pp. 31-39.
- ROSSO, Ezequiel del. *Retóricas del crimen, reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Jaen: Alcalá, 2011.
- VALÉRY, Paul. Le cimetière marin. In: *Poésies*. Paris : Gallimard, 2001, pp. 100-105.
- WAISMAN, Sergio. Ethics and Aesthetics North and South: Translation in the Work of Ricardo Piglia. *Modern Language Quarterly*, v. 62, n. 3, Sep. 2001, pp. 259-283.
- WAISMAN, Sergio. Epílogo: leer Argentina, traducir a Piglia. In: *Borges y la traducción*. Trad. Marcelo Cohen. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, pp. 233-248.
- WILLSON, Patricia. Traductores en el siglo. Cuarto artículo de la serie “El juicio del siglo”. *Punto de Vista*, n. 87, abr. 2007, pp. 19-25.

Recebido: 13/06/2019

Aceito: 12/09/2019

Publicado: 26/11/2019