

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

SÉRGIO WLADIMIR CAZÉ DOS SANTOS

**INTERPRETAÇÃO E TRADUÇÃO NO CONTO “MARTA
RIQUELME”, DE EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA**

VITÓRIA-ES

2016

SÉRGIO WLADIMIR CAZÉ DOS SANTOS

**INTERPRETAÇÃO E TRADUÇÃO NO CONTO “MARTA
RIQUELME”, DE EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA**

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-graduação em Letras do Centro
de Ciências Humanas e Naturais da
Universidade Federal do Espírito Santo
como requisito parcial para obtenção
do título de Mestre em Letras
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Mirtis
Caser

VITÓRIA-ES

2016

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Biblioteca setorial do Centro de Ciências Humanas e Naturais,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

S237i Santos, Sérgio Wladimir Cazé dos, 1976-
Interpretação e tradução no conto "Marta Riquelme", de Ezequiel
Martínez Estrada / Sérgio Wladimir Cazé dos Santos. – 2016.
158 f.

Orientadora: Maria Mirtis Caser.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito
Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Martínez Estrada, Ezequiel, 1895-1964. Marta Riquelme – Crítica e
interpretação. 2. Literatura argentina – História e crítica. 3. Tradução e
interpretação. I. Caser, Maria Mirtis. II. Universidade Federal do Espírito
Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

Sérgio Wladimir Cazé dos Santos

**“Interpretação e Tradução no Conto ‘Marta Riquelme’, de Ezequiel
Martínez Estrada”**

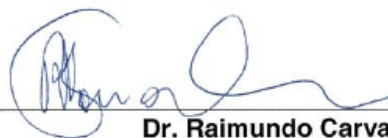
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 29 de fevereiro de 2016.

Comissão Examinadora:



Dra. Maria Mirtis Caser
Orientadora e Presidente da Comissão - UFES



Dr. Raimundo Carvalho
Membro Titular Interno - UFES



Dr. Walter Carlos Costa
Membro Titular Externo - UFC

AGRADECIMENTOS

A Bárbara, companheira de todos os dias, por seu amor, por sua inspiração.

A meu pai Waldemar Etevaldo dos Santos Filho e Cleide Maria Cazé dos Santos e minha irmã Gina Paula Cazé dos Santos Santana, pelo convívio carinhoso.

À professora e orientadora Mirtis Maria Caser, pelo rigor com que examina meus escritos e pela permanente disposição de ajudar este aprendiz.

Aos professores membros da banca de qualificação Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho e Michele Freire Schiffler, pela crítica atenta ao trabalho, pelas valiosas indicações de rumos e leituras e pela revisão criteriosa da primeira versão da tradução do conto “Marta Riquelme”.

Aos professores Paulo Roberto Dutra, Stelamaris Coser, Júlia Maria Costa de Almeida, Marcelo Tapia, Susanna Regazzoni, Jorge Luiz do Nascimento, Leni Ribeiro Leite, Wilberth Salgueiro e Luciana Irene Sastre, cujas aulas muito contribuíram para o andamento desta pesquisa e seu resultado final.

Aos amigos Rodrigo Caldeira, Saulo Ribeiro, Marcos Ramos, Tiago Zanolli, Caê Guimarães, Pedro Demenech, Sandro Ornellas, Patrick Brock e Silvia Ornellas pela interlocução e por suas mais variadas formas de participação.

À Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão de bolsa durante parte do período em que durou o curso no PPGL.

À Infraero - Empresa Brasileira de Infraestrutura Aeroportuária, pela concessão da licença-capacitação nos três meses finais do curso, propiciando-me dedicação em tempo integral à escrita desta dissertação.

RESUMO

O trabalho se propõe a identificar e discutir a presença de ideias relacionadas com a interpretação e a tradução no conto “Marta Riquelme” (1956), de Ezequiel Martínez Estrada, realizando em paralelo uma tradução integral da obra, do espanhol para o português, no intento de apontar como sua análise literária pode ser ampliada e/ou auxiliada por um trabalho de tradução do texto. Ao tratar da reconstituição de um texto alheio, ausente, mediante um gesto de apropriação e expressão que visa a torná-lo presente, ainda que de forma lacunar, “Marta Riquelme”, além de estabelecer um jogo textual que remete a conceitos e questões trabalhados pela teoria literária (intertextualidade, gêneros literários, autoria e leitura), também pode ser tomado como uma metaforização do ato de traduzir, trazendo à tona conceitos presentes no campo de estudos da tradução, tais como: fidelidade, intenção, interpretação, sentido, texto original. Além de traduzir um outro conto de Martínez Estrada que guarda uma peculiar relação intertextual com “Marta Riquelme” (“Un crimen sin recompensa”, 1957), o trabalho reflete sobre o percurso tradutório com base nos estudos de Benjamin, Jakobson e Antoine Berman.

Palavras-chave: *Ezequiel Martínez Estrada, Marta Riquelme, conto, literatura argentina, tradução literária, tradução comentada*

ABSTRACT

Our leading purpose is to identify and discuss the presence of ideas of interpretation and translation within Ezequiel Martínez Estrada's short story "Marta Riquelme" (1956), in parallel to a complete translation of the text, from the original Spanish to Portuguese, with a reflexion on the translation process, as well as a translation of another Martínez Estrada's story ("Un crimen sin recompensa", 1957), included in this investigation for its peculiar intertextual relationship with "Marta Riquelme". Then, based on Benjamin, Jakobson and Antoine Berman's studies on translation, we intend to indicate how literary analysis may increase its scope and/or be helped by a work of translation by the literary analyst himself. By managing the reconstitution of a stranger's lost text, through a gesture of appropriation and expression in order to presentify it, incomplete as it may be, "Marta Riquelme" performs both a textual act of playing, similar to those conceptualized by literary theory (intertextuality, literary genres, authority and reading), and a metaforization of the translation act, rising questions frequently debated in translation studies, such as: fidelity, intention, interpretation, meaning, original text.

Keywords: *Ezequiel Martínez Estrada, Marta Riquelme, short story, Argentine literature, literary translation, commented translation*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA E SUA ÉPOCA	18
2. NARRAÇÃO, ESCRITA E ESPAÇO EM “MARTA RIQUELME”	25
2.1. Escrita e espaço	25
2.2. Narração própria e narração imprópria	34
3. “MARTA RIQUELME”, UM METARRELATO	43
3.1. Alguns elementos intertextuais em “Marta Riquelme”	43
3.2. Gêneros num conto: prólogo, memórias	50
3.3. A autora morta e o leitor-tradutor	55
4. INTERPRETAÇÃO E TRADUÇÃO NOS CONTOS “MARTA RIQUELME” E “UN CRIMEN SIN RECOMPENSA”	63
4.1. Interpretação e tradução em “Marta Riquelme”	63
4.2. Uma leitura do conto “Un crimen sin recompensa”	69
5. “MARTA RIQUELME” E “UN CRIMEN SIN RECOMPENSA” EM PORTUGUÊS	78
5.1. Reflexão sobre o percurso tradutório de “Marta Riquelme”	78
5.2. Breves anotações sobre uma tradução de “Un crimen sin recompensa”	98
CONCLUSÃO	102
REFERÊNCIAS	106
ANEXO 1: Tradução do conto “Marta Riquelme”	113
ANEXO 2: Tradução do conto “Um crime sem recompensa”	147

INTRODUÇÃO

*Tanto tiempo en descifrar
un jeroglífico, y sólo
decía: no lo sabrás*

Ezequiel Martínez Estrada
Coplas de ciego

A breve obra ficcional de Ezequiel Martínez Estrada – composta por um total de 20 contos, três peças de teatro e um romance inacabado¹ – inclui um conto longo, escrito em 1949 e publicado em 1956, no qual as vertentes de narrador, ensaísta e crítico literário desse autor argentino se entrecruzam de maneira explícita. No relato “Marta Riquelme”, a voz de uma jovem narradora é trazida à cena, sob a mediação de um narrador-prologuista, identificado como um certo “señor Martínez Estrada”. O longo conto – que ocupa entre 33 e 50 páginas, conforme as duas edições consultadas, respectivamente a da Alianza (Madri, 1975) e a da Interzona (Buenos Aires, 2007) – se estrutura como um texto do gênero prólogo cujo autor, o narrador, apresenta, descreve e comenta as *Memorias de mi vida*, de Marta Riquelme, manuscrito cuja cópia revisada, pronta para publicação em livro, teria desaparecido em algum momento do trajeto entre a editora e a gráfica. Narração autobiográfica das experiências de Marta dos 12 aos 20 anos, as perdidas *Memorias* tratam das tumultuadas relações familiares na casa dos Riquelme Andrada, que vivenciam situações de disputa, indiferença, traição, incesto, suicídio e assassinato no povoado de Bolívar, em pleno pampa da província de Buenos Aires. Mesmo na ausência física das quase 2000 páginas de originais datilografados que permitiriam editar a obra, assim como do manuscrito original, o narrador-prologuista Martínez Estrada escreve o prólogo-conto, valendo-se de sua memória e de seu minucioso conhecimento do texto extraviado, num esforço de reconstituição, *a posteriori*, da escrita de Marta.

Ao tratar da reconstituição de um texto alheio, ausente, mediante um gesto de apropriação e expressão que visa a torná-lo presente, ainda que de forma

¹ Trata-se de *El país de Tata Batata*, que só veio a ser publicado por ocasião do cinquentenário da morte do autor (Buenos Aires: Interzona, 2014).

lacunar, “Marta Riquelme” remete a inúmeras noções fundamentais no campo dos estudos da tradução: fidelidade, literalidade, intenção, interpretação, leitura, sentido original. Todos esses termos estão presentes na narrativa em questão. Assim, entendemos que é possível fazer-se uma *leitura* do conto “Marta Riquelme” tomando-o como uma metaforização do ato de traduzir. Neste trabalho enfocamos o conto sob o aspecto das relações que o narrador-prologuista estabelece entre seu trabalho de decifração, interpretação e reelaboração do manuscrito de Marta e o trabalho de um tradutor, ou de como ele recorre a noções comuns às reflexões teóricas sobre tradução para justificar certas decisões tomadas durante o trabalho de escrita do prólogo e garantir a confiabilidade de seu trabalho.

Conforme se depreende da leitura do prólogo-conto, as *Memórias* teriam sido escritas entre 1930 e 1938 por uma jovem de nome Marta Riquelme Andrada, aparentemente “para simple desahogo de una alma atormentada” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 216). No primeiro parágrafo, são expostas as circunstâncias que levaram o narrador-prologuista a receber a incumbência de revisar os manuscritos das *Memórias* e prepará-los para publicação². Em seguida é transmitida a notícia do desaparecimento do livro na editora ou na gráfica – “por el secuestro, pérdida o destrucción del manuscrito” (*Id., ibid.*, 1975, p. 222) –, que ter-se-ia dado por obra de pessoas possivelmente interessadas em silenciar a voz da jovem escritora, cujas confissões poderiam provocar escândalo e embaraço: “Temo que el manuscrito haya sido secuestrado por manos familiares interesadas en que desaparezca” (*Id., ibid.*, 211). Instaure-se uma situação metatextual que, na ausência do texto-referência, torna-se paradoxal: assim como o leitor de uma tradução em relação ao texto original, o leitor de “Marta Riquelme” está diante do prólogo a um livro que não se encontra disponível e que toma o lugar do texto prefaciado: “Se nos introduce en el *umbral* de un relato, el prólogo, que nunca será abandonado encunto tal. Radicado al modo de um atractor extraño, centrípeto, absorbe toda la narración [...]” (ROMANO SUED, 2006, p. 249).

² Em “Marta Riquelme”, Martínez Estrada retoma um tópos recorrente na literatura universal em vários tempos e épocas. O tópos do “manuscrito encontrado” está presente, por exemplo, nos romances *Don Quijote* (1605), de Cervantes, e *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, e no conto “MS. Found in a Bottle” (1833), de Edgar Allan Poe, além de retornar em certos relatos de Jorge Luis Borges.

A partir de certo momento do prólogo-conto, o narrador-prologuista passa a transcrever trechos do manuscrito que julga saber de memória e a intercalar comentários de sua própria lavra que visam a esclarecer o texto de Marta:

Las transcripciones que aqui intercalo, por considerarlas indispensables y en la medida estrictamente indispensable, están hechas de memoria, sujetas por tanto a veniales errores, a lo más de puntuación y **nunca de significado**. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 224, grifos nossos)

Na ausência da “cópia datilografada e corrigida”, resultado de três anos de trabalho de organização dos manuscritos originais, ocorre, então, a reconstituição de uma escrita feminina ficcional por um autor-narrador masculino. Em quem o leitor deve confiar? Num narrador-prologuista que se julga capaz de citar de memória longos trechos de uma obra sobre a qual se debruçou demoradamente e que, por considerar-se conhecedor o bastante do texto, já possui uma interpretação formada a respeito dos fatos narrados? Numa narradora que pode ter forjado dados, nomes e situações? Seriam as *Memorias* autênticas ou apenas uma ficção inventada pela personagem Marta?

Essas questões nos sugerem uma analogia entre o enredo do conto “Marta Riquelme” e o problema da tradução. Tal como o narrador-prologuista Martínez Estrada-personagem, o tradutor é um leitor que necessariamente interpreta o texto a ser traduzido, sendo da ordem do inextrincável os vínculos que se verificam entre toda tradução e um processo de interpretação (ou interpretações) do texto a ser traduzido: “interpretação e tradução são somente uma e única coisa” (HEIDEGGER, *apud* BERMAN, 2007, p. 21). No entanto, o caráter polissêmico de todo texto literário se afirma por mais que o tradutor pretenda impor ao leitor da tradução uma interpretação unívoca do original. No máximo, o tradutor pode estabelecer, na leitura e na interpretação do texto, vias de acesso para uma aproximação ao original e para a elaboração da tradução, mas jamais esgotará toda a significância presente no original. Assim, se para Walter Benjamin (2008, *passim*) toda tradução é provisória, para Arrojo nunca existe uma “transferência total de significado, porque o próprio significado do original não é fixo ou estável e depende do contexto em que ocorre” a leitura (ARROJO, 2007, p. 23).

Neste trabalho, paralelamente a um estudo crítico-interpretativo do conto de Martínez Estrada, visando a discutir como as questões acima mencionadas

encontram-se presentes no enredo de “Marta Riquelme”, procederemos a uma tradução integral do texto, do espanhol para o português, buscando também dissertar em torno de uma outra questão: qual a contribuição que o trabalho de tradução do conto para o português pode trazer para ampliar a compreensão e auxiliar a interpretação desse texto?

A tradução do conto constitui uma das etapas e um dos resultados da pesquisa e visa a comprovar nossa hipótese de que “Marta Riquelme” contém uma (ou mais de uma) teoria da tradução e uma (ou mais de uma) teoria da interpretação, podendo a compreensão dessas teorias ser potencializada pela experiência de traduzi-lo. Para tanto, adotamos uma postura tradutória inscrita na dinâmica entre experiência de tradução e reflexão sobre tradução a que se refere Antoine Berman em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*: “A tradutologia: a reflexão da tradução sobre si mesma a partir da sua natureza de experiência” (BERMAN, 2007, p. 19).

Ainda no âmbito da prática tradutória, a pesquisa contempla também a tradução do espanhol para o português de outro conto de Martínez Estrada, posterior a “Marta Riquelme” e de dimensões mais reduzidas (11 páginas na edição de 1975 dos *Cuentos completos*): “Un crimen sin recompensa” (1957), incluído neste trabalho pelo fato de que em ambos os contos ocorre a coincidência de algumas orações e períodos, o que institui um tipo de relação particular entre os dois textos para efeito da prática tradutória.

Cabe destacar a inexistência, segundo a pesquisa que realizamos, de traduções brasileiras ou portuguesas dos referidos contos, bem como de qualquer um dos títulos que compõem a vasta bibliografia de Ezequiel Martínez Estrada, fato que proporciona a este trabalho certo ineditismo. Não obstante sua importância no âmbito das letras argentinas, em particular como ensaísta e intérprete da formação cultural de seu país e dos problemas sociais e políticos daquela nação, e embora tenha sido indicado ao Prêmio Nobel em 1950, Martínez Estrada permanece um autor inédito no Brasil, não suficientemente divulgado e talvez pouco estudado mesmo por pesquisadores de literatura hispano-americana ou argentina. Sua obra mais célebre, *Radiografía de la*

pampa, de 1933, ainda não foi traduzida para o português³. Uma consulta ao catálogo online da Biblioteca Nacional brasileira não permite localizar nenhuma tradução de um livro seu publicada no país. Apenas se pode encontrar um artigo intitulado “Balzac, Poe y Dostoiewski”, que saiu, em espanhol, na *Revista do Livro* (Rio de Janeiro, setembro de 1957). Em lojas de livros usados da internet, encontramos uma edição, já antiga e fora de catálogo, do livro *A verdadeira história de Tio Sam*, com texto de Martínez Estrada e ilustrações do cartunista franco-cubano Siné (São Paulo: Fulgor, 1963).

Neste ponto registramos que especificamente de “Marta Riquelme” tem-se notícia de apenas duas traduções, uma para o inglês (por Leland Chambers, 1988) e outra para o alemão (por Willi Zurbrüggen, 1996), a segunda contendo significativa alteração no título, que passou a ser *Das Buch, der verschwand* – “O livro, o(a) desaparecido(a)”.

Em termos metodológicos, a estratégia de tradução adotada durante a retextualização de “Marta Riquelme” em português não será avessa a traços da modalidade de tradução delineada (e questionada) por Antoine Berman como adaptação sincrética:

[...] a adaptação toma, em geral, formas mais discretas, formas *sincréticas*, na medida em que o tradutor ora traduz ‘literalmente’ ora traduz ‘livremente’. O sincretismo é típico da tradução adaptadora, e se vale, em geral, de exigências ao mesmo tempo literárias (elegância etc.) e puramente linguísticas, em que a não-correspondência das estruturas formais das duas línguas obriga, segundo ele, todo um trabalho de reformulação. (BERMAN, 2007, p. 36)

A opção por essa forma de traduzir, criticada por Berman e objeto de uma tentativa de ressignificação nesta pesquisa, se dá pela noção de que a tradução tem uma função comunicativa, uma dimensão linguística e uma dimensão poética, “aspecto da pluralidade de versões de um mesmo texto” (OUSTINOFF, 2011, p. 14). Por esse motivo, “não se traduz um texto uniformemente, ainda por cima se ele não for uniforme” (OUSTINOFF, 2011, p. 132). No caso de “Marta Riquelme”, consideramos que suas características ficcionais e literárias se mesclam com traços do ensaio e do texto acadêmico, que são simulados, fazendo da obra um texto híbrido, que requer simultaneamente duas abordagens tradutórias distintas.

³ Desse livro, existem apenas duas traduções publicadas até o presente: uma nos Estados Unidos (Alain Swietlicki, 1971) e uma na Romênia (Andrei Ionescu e Esdra Alhasid, 1976).

O capítulo **1. Ezequiel Martínez Estrada e sua época** consiste numa breve contextualização histórica da atuação de Ezequiel Martínez Estrada entre as décadas de 1920 e 1960. Abordamos o cenário de uma Buenos Aires cosmopolita, em processo de modernização, onde novos movimentos literários aparecem e onde o autor estudado inicia seu percurso literário, primeiro como poeta, depois como ensaísta e intérprete da formação da realidade nacional argentina.

No capítulo **2. Narração, escrita e espaço em “Marta Riquelme”**, o conto em questão é analisado em alguns de seus elementos estruturais e temáticos. No subcapítulo **2.1. Escrita e espaço**, a ênfase incide sobre a categoria do espaço ficcional, com a análise da centralidade, na construção do relato, de La Magnolia, casa familiar cujas transformações ao longo do tempo metaforizam aspectos da história da Argentina e, ao mesmo tempo, encontram um paralelo metanarrativo na profusão de páginas do manuscrito perdido de Marta. Observa-se como, mediante a metalinguagem e a fragmentação das caracterizações de tempo e espaço, o prólogo-conto problematiza a autoridade da voz autoral tradicional e a viabilidade da construção de uma narrativa única que dê conta plenamente da história de um sujeito ou de um povo. No subcapítulo **2.2. Narração própria e narração imprópria**, analisamos duas distintas atitudes narrativas com que o narrador-prologuista atua no conto: numa delas, adota uma voz autodiegética e relata suas próprias peripécias em torno da descoberta, decifração e perda do manuscrito das *Memorias* de Marta; noutra atitude, com voz heterodiegética, recorre ao gênero prólogo para apresentar, comentar e interpretar alguns fragmentos do livro perdido. Apontamos como a combinação da atitude heterodiegética e da instância prefacial facultam ao narrador-prologuista uma posição de autoridade em relação ao texto das *Memorias* que visa a conduzir o leitor a uma determinada interpretação, constituindo uma narração (im)própria, composta tanto pelo próprio (o texto de Marta Riquelme) como pelo impróprio (sua apropriação e reelaboração pelo narrador-prologuista).

O capítulo **3. “Marta Riquelme”, um metarrelato** dá seguimento à abordagem estrutural e temática do conto iniciada no capítulo anterior, enfocando especificamente aspectos de metatextualidade nele presentes. No subcapítulo

3.1. Alguns elementos intertextuais em “Marta Riquelme”, se descrevem e comentam as relações intertextuais que o conto mantém com a obra homônima de William Henry Hudson e com a ficção de Franz Kafka e Jorge Luis Borges. No subcapítulo **3.2. Gêneros num conto: prólogo, memórias** a discussão recai sobre a hibridização de gêneros literários a que o conto “Marta Riquelme” de Martínez Estrada pode ser associado, na medida em que se trata de um *conto* em forma de *prólogo* que comenta umas *memórias* ficcionais. No subcapítulo **3.3. A autora morta e o leitor-tradutor** faremos uma análise sobre a figura da protagonista do conto, Marta Riquelme, autora do texto perdido em torno do qual gira todo o enredo, mas cuja voz só existe enquanto mediada pelo narrador-prologuista Martínez Estrada, segunda figura e leitor privilegiado que, por sua vez, utiliza certas estratégias para envolver a terceira figura do leitor na cena textual, na condição de narratário de seu prólogo.

No capítulo **4. Interpretação e tradução nos contos “Marta Riquelme” e “Un crimen sin recompensa”**, desenvolvemos algumas das relações temáticas de ambos os textos com a atividade tradutória. No subcapítulo **4.1. Interpretação e tradução em “Marta Riquelme”**, são destacados e analisados trechos de “Marta Riquelme” em que o narrador explicita as relações de seu trabalho de decifração e apresentação do manuscrito com o trabalho de um tradutor literário. Para tanto, relacionamos o conto com os trabalhos sobre tradução literária de Walter Benjamin e Roman Jakobson. Como objetivo específico, este subcapítulo tem o propósito de descrever como “Marta Riquelme” constitui uma reflexão sobre o processo de tradução literária. No subcapítulo **4.2. Uma leitura do conto “Un crimen sin recompensa”**, descreve-se os processos de leitura e interpretação de indícios e sinais que, no enredo do relato, configuram um tipo de “tradução” praticada pelos personagens. Conclui-se que o tema central da narrativa, tanto em “Un crimen sin recompensa” como “Marta Riquelme”, é um objeto que está presente mas se mantém oculto, inacessível, dando-se a ver apenas parcialmente e em raros e fugazes instantes: no primeiro caso, o manuscrito das *Memorias*, no segundo, o fugitivo cuja captura é almejada pelos demais personagens em função da recompensa prometida. Associamos essa condição de falta e incompletude com o próprio sentido de

um texto, com aquilo que toda tradução busca atingir e jamais alcança completamente.

O capítulo 5. **“Marta Riquelme” e “Un crimen sin recompensa” em português** descreve o percurso por nós traçado durante a produção de uma tradução do espanhol para o português dos dois contos de Ezequiel Martínez Estrada, tecendo reflexões e comentários à luz de estudos e textos teóricos sobre tradução. No subcapítulo **5.1. Reflexão sobre o percurso tradutório de “Marta Riquelme”**, discutimos alguns pontos referentes a escolhas tradutórias realizadas durante o processo de tradução dos dois contos (seleção de vocabulário, transformações sintáticas, semânticas e lexicais, etc.), buscando explicitar os critérios que estiveram em pauta durante esse trabalho e comentar essas escolhas a partir da nossa leitura dos dois textos. Uma atenção particular é dada à identificação e tradução dos principais temas presentes em “Marta Riquelme”, os quais se organizam em redes lexicais ou redes de significantes que contribuem para a significação do texto (BERMAN, 2007, *passim*). Um breve comentário sobre a tradução de “Un crimen sin recompensa” consta do subcapítulo **5.2. Breves anotações sobre uma tradução de “Un crimen sin recompensa”**, que segue a mesma linha de reflexão do subcapítulo anterior, mas amplia seu alcance para dar conta da existência de uma rede de significantes externa a “Marta Riquelme” (e que possivelmente abarca outros textos de Ezequiel Martínez Estrada), já que, ao compartilharem orações e períodos inteiros, os dois contos mantêm entre si uma relação peculiar, para efeito da prática tradutória, pondo diante do tradutor de ambos o desafio de propiciar ao eventual leitor dos textos em português a possibilidade a percepção dessas relações nos textos nessa língua, tal como elas existem nos originais em espanhol.

No **Anexo 1** e no **Anexo 2** são apresentadas nossas traduções do conto “Marta Riquelme” (que mantém o mesmo título em português) e “Un crimen sin recompensa” (intitulada “Um crime sem recompensa”). Os trechos em que os dois contos coincidem textualmente estão sublinhados e negritados nas traduções, para facilitar sua localização pelo leitor. A inclusão neste trabalho do texto de nossa tradução de ambos os contos, cujos direitos autorais pertencem

à Fundación Ezequiel Martínez Estrada, tem exclusiva finalidade acadêmica, sem qualquer objetivo de ganho econômico.

1. EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA E SUA ÉPOCA

A atuação literária de Ezequiel Martínez Estrada (San José de La Esquina, 1895 – Bahía Blanca, 1964) se inicia na Buenos Aires cosmopolita de princípios do século XX, marcada por uma rápida urbanização, por uma modernização tecnológica, cultural e institucional e pelo crescimento populacional derivado do afluxo imigratório promovido pelo Estado argentino nas décadas precedentes. Impulsionada pelo dinamismo econômico ligado à exportação de carnes, couro, lã e cereais e por uma industrialização principiante movida pelo capital estrangeiro, Buenos Aires “cresceu de forma espetacular nas duas primeiras décadas do século XX” (SARLO, 2010, p. 34). Tão cedo como em 1900, a cidade já ocupava o primeiro lugar entre as dez cidades mais populosas da América Latina, com 867.000 habitantes (PELLEGRINO, *apud* REY DE GUIDO, 1994, p. 389).

El aumento demográfico es notable: los 664.000 habitantes de Buenos Aires (1895) ascienden a 1.300.000 en 1914, año en que ingresan a Argentina 1.750.000 extranjeros, de los cuales se queda el 50%. Los inmigrantes representan por entonces el 30% de la población total del país. (ZANETTI, 1994, p. 495)

Jorge Francisco Liernur observa que, paralelamente às reformas do porto de Buenos Aires, financiadas principalmente por recursos provenientes de Londres,

[...] a capital argentina foi incorporando numerosas fábricas, transformando-se, de fato, no centro industrial mais importante da república: de acordo com o censo de 1914, de um total de 48.779 estabelecimentos industriais do país, 10.275 encontravam-se radicados em Buenos Aires, aos quais deveríamos somar a maior parte dos 14.848 que figuravam dentro da província de Buenos Aires mas que, na realidade, estavam localizados na periferia da Capital Federal. (LIERNUR, 2004, p. 16)

Nessa mesma época acontece a construção da primeira linha de trem elétrico subterrâneo, inaugurada em 1914 (PRIAMO, 2004, p. 124), entre outros melhoramentos em vias, construções e serviços públicos.

Vive-se a cidade numa velocidade sem precedentes e os deslocamentos rápidos não provocam consequências apenas funcionais. A experiência da velocidade e a experiência da luz [elétrica] moldam um novo elenco de imagens e percepções: quem tinha pouco mais de vinte anos em 1925 podia se lembrar da cidade da virada do século e comprovar as diferenças. (SARLO, 2010, p. 35-36)

É nesse contexto que Martínez Estrada inicia sua longa trajetória intelectual, que segue ininterrupta até a década de 1960. No ano-referência citado por Sarlo, Ezequiel Martínez Estrada já tinha seus 30 anos de idade. Ele havia chegado a Buenos Aires em 1907, aos 12 anos, sem os pais, que haviam se separado, e passou a morar com uma tia (FERRER, 2014, p. 23). Impedido de prosseguir os estudos secundários por razões financeiras, ingressa no serviço público (no Correio Central, onde trabalhou até aposentar-se, em 1946) e inicia sua formação de intelectual autodidata, aprofundada ao tornar-se professor de literatura do Colégio Nacional (1923).

Como muitos filhos de imigrantes de poucos recursos (seu pai e sua mãe eram espanhóis), o poeta, ensaísta, crítico e narrador pertence a uma geração de escritores argentinos de origem pobre, em geral autodidatas e “recém-chegados ao campo intelectual”, que com grandes esforços conquistaram espaço em editoras, jornais e revistas e junto ao crescente público leitor (SARLO, 2010, *passim*).

Quando Martínez Estrada publica seu primeiro livro de poemas, *Oro y piedra* (1918), a voga literária era a poesia tributária ao modernismo de Rubén Darío (que havia vivido em Buenos Aires entre 1893 e 1898, onde deixara enorme influência), sendo naquele momento Leopoldo Lugones o grande nome da poesia no país (o “poeta nacional”). O campo literário se encontrava dividido em vários espaços de convivência e, às vezes, de confronto entre tradicionalistas, costumbristas, gauchistas tardios, realistas ou vanguardistas, em geral pertencentes às classes abastadas ou provenientes das classes médias, mas já se iniciara um processo de profissionalização do escritor, mediante a colaboração remunerada em jornais e revistas.

Por la época, los escritores eran ricos o bohemios, señores de las letras además de estancieros o diplomáticos o rentistas, o bien periodistas, profesores [...]. El linaje de los primeros se enredaba con la casta principal de la ciudad [...]. Los otros, los desfavorecidos, se acomodaban como podían al modelo del escritor profesional, es decir al mercado. Para entonces, los escritores ya percibían emolumentos regulares [...]. Todos eran modernos, sin dejar de ser, también, modernistas, proclives a promocionar vanguardias y a rendir culto a las letras, cuando no a las bellas letras, siempre pronunciadas con acento foráneo: *litterature*. Pero Martínez Estrada no fue lo uno ni lo outro, sino empleado público. (FERRER, 2014, p. 25, *italico do autor*).

Antes de estrear como poeta em livro, Martínez Estrada publicara em 1917 seu primeiro ensaio na revista *Nosotros*, publicação de certo prestígio fundada em 1907, conhecida por seu caráter liberal e artisticamente eclético e por uma relativa abertura para novas tendências estéticas, embora não se tratasse de uma publicação programaticamente ligada ao movimento da vanguarda estética, como era o caso de *Martín Fierro* e *Proa* (SARLO, 2010, *passim*). Martínez Estrada publica outros cinco livros de versos na década de 1920: *Nefelibal* (1922), *Motivos del cielo* (1924), *Argentina* (1927), *Títeres de pies ligeros* (1929) e *Humoresca* (1929), em todos eles apresentando uma poética não transgressora: versos metrificados e rimados, temática convencional. No começo de sua carreira, Martínez Estrada se posicionava mais no campo dos continuadores das convenções literárias do que dos que propagavam o novo, a ruptura, a mudança estética.

A satisfação ao gosto poético do momento valeu a Martínez Estrada alguns prêmios e “una parte alícuota de reconocimiento público, mucho mayor de la que suelen disfrutar los autores primerizos” (FERRER, 2014, p. 29). Entre os principais prêmios por ele recebidos no período estão o Primeiro Prêmio Municipal de Literatura, pelo livro *Argentina*, e o Primeiro Prêmio Nacional de Literatura, em 1932, pelos livros *Títeres de pies ligeros* e *Humoresca*.

O reconhecimento provinha de escritores e intelectuais das mais diversas tendências estéticas do momento. Christian Ferrer conta:

A fines de ese año 1932 una troupe de hombres de letras organizó un homenaje al poeta premiado. Aconteció en el restaurante Trocadero, y entre presentes y adherentes se contaban Macedonio Hernández, Jorge Luis Borges, Horacio Quiroga, [...] Alfonsina Storni [...] y Enrique Espinoza. [...] Leopoldo Lugones leyó una composición poética a modo de brindis. [...] Era el hombre del año. (FERRER, 2014, p. 70-71)

Assim, Martínez Estrada não se vincula esteticamente aos grupos de vanguarda contemporâneos em seus primeiros anos como autor publicado. Isso pode ser facilmente constatado se se observa que em 1925, quando Oliverio Girondo lançava *Veinte poemas para ser leído en el tranvía*, livro com temática urbana e cosmopolita e técnicas composicionais derivadas dos novos movimentos de artísticos europeus das primeiras décadas do século, Martínez Estrada continuava empenhado em lapidar a estética verbal proveniente do

modernismo de Darío. Ao mesmo tempo, a literatura de Martínez Estrada não assume o discurso da prosa costumbrista dedicada a reiterar ou resgatar os ideais de um nacionalismo literário preocupado em manter as referências tradicionais, como se via no *criollismo* e no *gauchismo* ainda vigentes. Pelo contrário: ao se iniciar no terreno do ensaio, ele passa a repensar o país de maneira crítica e desapiedada.

Radiografía de la pampa, sua obra capital, longo ensaio de interpretação nacional, foi escrito num momento traumático da história argentina: a crise econômica de 1929 e o golpe militar de 1930, que derrubou o presidente eleito Yrigoyen, de tendência progressista, e empossou o general Urriburu. Naquele momento já um poeta reconhecido e premiado, Martínez Estrada é tomado pela indignação política e dá por encerrada sua “adolescência literária”: abandona a poesia e volta-se para o ensaio, como parte de um esforço de compreensão da formação do país e de seus problemas na modernidade. No contexto continental, *Radiografía de la pampa* pode ser relacionado a um conjunto de ensaios interpretativos das realidades nacionais latino-americanas das primeiras décadas do século XX, que teve representantes em diversos países, como Brasil (Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Holanda), México (Alfonso Reyes, Samuel Ramos), Peru (Víctor Raul Haya de La Torre), República Dominicana (Pedro Henriquez Ureña) etc.

Sobre esse livro de Martínez Estrada escreve Leo Pollmann que, nele,

[...] pampa es [...] una metonimia de la Argentina, porque el análisis, la radiografía, no se limita al interior y a las pampas: su objeto es la Argentina entera con sus estructuras pampeanas que [...] abrazan también a Buenos Aires. (POLLMANN, 1996, p. XIX)

No referido ensaio, Martínez Estrada retoma a dicotomia entre civilização e barbárie estabelecida por Domingos Sarmiento (1811-1888) para caracterizar a formação argentina: a tensão entre um país considerado “civilizado”, “europeu” (Buenos Aires), e uma vasta amplidão selvagem, quase desabitada (o pampa ou “desierto”). Com a independência, Buenos Aires assume o papel hegemônico antes ocupado pela Espanha com relação ao território: “Buenos Aires de um lado e nada do outro”. Mas, ao contrário de Sarmiento, Martínez Estrada não vê a possibilidade de progresso, pois a metrópole não passa de uma “grande aldeia”: a luta do homem contra as adversidades naturais teria

resultado numa vitória apenas aparente da capital sobre o pampa, e as estruturas psicológicas e sociais do deserto continuavam a incidir sobre a estrutura urbana.

Em um estilo vigoroso, poético e filosófico – saudado por Jorge Luis Borges como de uma “eficácia mortal” –, *Radiografía* analisa a paisagem, a ocupação do território e os tipos humanos (o índio, *gaucho*, o *compadrito*, o europeu recém-emigrado, o homem anônimo da metrópole portenha), sempre de uma perspectiva crítica e desencantada. Para Martínez Estrada, a Argentina (e por extensão, a América) é resultado de um erro, agravado e multiplicado pela história posterior. Recorrendo à psicanálise freudiana como método de compreensão das estruturas fundamentais da nação, ele identifica nas origens do país uma experiência traumática que condicionou todo o seu desenvolvimento: a violência do europeu contra a mulher índia teria produzido a psicologia do filho humilhado, uma atitude reativa frente ao passado e à sociedade em geral. Como ele escreve em *Radiografía*:

Las uniones casuales del invasor y la mujer sometida, dejaban una consecuencia irremediable en el mestizo, que llegada su hora se volvería contra el pasado y la sociedad [...]. [...] también dejaban una sustancia inmortal y avergonzada, que en cada cópula perpetuaria la humillación de la hembra. [...]

[...] Los hijos del concubinato proseguían las costumbres de sus padres, pero en el fondo de sus conciencias no estaban satisfechos. No tenían hogar, eran los parias de la llanura. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1996, p. 18-21)

Além de *Radiografía de la pampa*, Martínez Estrada produziu nos anos seguintes vários outros ensaios, notabilizando-se como um dos principais autores argentinos no gênero: *La cabeza de Goliat* (1940), sobre a cidade de Buenos Aires; *Sarmiento* (1946), sobre o escritor e líder político argentino do século XIX; *Los invariantes históricos em el Facundo* (1947), sobre a principal obra de Sarmiento; *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948), sobre o poema de José Hernández, expoente da poesia gauchesca; *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson* (1951), sobre o escritor bonaerense naturalizado inglês, entre outros.

A partir de 1937, Martínez Estrada começou a colaborar com a renomada revista *Sur*, comandada desde 1931 por Victoria Ocampo e cujo conselho editorial ele passou a integrar, embora tivesse um perfil diferente dos demais

escritores e intelectuais do grupo. Na *Sur* publicou, ao longo dos anos seguintes, ensaios e artigos sobre escritores como Horacio Quiroga, W. H. Hudson, Nietzsche, George Orwell, entre outros.

Contestador, defendia posições anti-imperialistas, mas visitou os Estados Unidos (em 1942, a convite do Departamento de Estado), onde admirou alguns aspectos do país, e a União Soviética (em 1957), tendo disparado alfinetadas contra o sistema comunista. Seus escritos e sua atuação foram marcados por forte viés político, em particular o combate ao peronismo e aos recorrentes golpes militares argentinos, e uma breve e intensa adesão ao governo revolucionário cubano, entre 1960 e 1962. Em setembro de 1960, Martínez Estrada passa a residir em Havana e a dirigir o Centro de Estudios Latinoamericanos da Casa de las Américas⁴ (FERRER, 2014, p. 465-466).

O relativo plano secundário em que a obra de Martínez Estrada foi alocada na própria Argentina possivelmente se deve, pelo menos em parte, ao isolamento sofrido pelo autor por razões políticas. A partir de 1956, com a deposição do presidente Perón, a ascensão de uma nova ditadura militar e a divisão da sociedade argentina entre entusiastas do novo regime e seus opositores, “Martínez Estrada fue explícita e implícitamente impugnado por numerosos escritores, desde marcos políticos e ideológicos disímiles” (LAMOSO, 2012, p. 57). A situação levou Beatriz Sarlo, em artigo sobre o autor publicado em 1991, a perguntar “¿Por qué releer a un escritor con quien el tiempo ha sido tan despiadado?” (SARLO, 2007, p. 131). Para Jorge Luis Borges, que saudou o lançamento de *Radiografía* e posteriormente se afastou de Martínez Estrada, o lugar isolado deste no panorama da literatura argentina se deve, em parte, a sua própria excelência: “[Martínez Estrada] No proyectó una sola sombra, no fue fundador de una escuela. Fue un ápice, no un punto de partida. Por consiguiente, se lo olvida o ignora. (BORGES, 2011, p. 149-150).

Devido às atenções críticas terem se voltado quase exclusivamente aos ensaios de interpretação nacional de Martínez Estrada, existem zonas de sua produção que ainda não foram exaustivamente estudadas. Sua poesia foi

⁴ No ano 2000 a Casa de las Américas batizou seu prêmio anual de ensaio com o nome de Ezequiel Martínez Estrada, que em 1961 havia sido jurado do prêmio e em 1963 fôra o primeiro ganhador da categoria, pelo livro *Análisis funcional de la cultura*.

elogiada por críticos como o próprio Borges, que o considerava uma das maiores vozes da poesia argentina e escreveu: “su admirable poesia ha sido borrada por una vasta obra en prosa” (BORGES, 2011, p. 533).

Da mesma maneira, sua produção narrativa, um conjunto formado por 20 contos publicados entre 1956 e 1957, em quatro volumes, é pouco conhecida e estudada. A análise mais detalhada desse *corpus* narrativo só veio a ganhar impulso a partir do I Congresso Internacional realizado em 1993 pela Fundación Ezequiel Martínez Estrada, na cidade de Bahía Blanca (Argentina), por ocasião do centenário de nascimento do escritor.

Para Ricardo Piglia a posição periférica da narrativa de Martínez Estrada no cenário cultural argentino se deve a que

[...] el autor ha conseguido una posición indiscutible como ensayista y, por lo tanto, sus ficciones han sido consideradas ejercicios menores y circunstanciales de un pensador muy reconocido. Sin embargo, en sus libros más famosos, como *Radiografía de la pampa* o *Cabeza de Goliat*, se ve que es, sobre todo, un narrador. Reflexiona con argumentos y con ejemplos, alegoriza el pensamiento y usa la ficción – el caso imaginario – en sus razonamientos. (PIGLIA, 2015)

Como afirmamos na Introdução, “Marta Riquelme” é o conto que talvez melhor represente o cruzamento entre ensaio e ficção em toda a obra do autor. Passemos a um estudo de sua estrutura e de seus principais temas.

2. NARRAÇÃO, ESCRITA E ESPAÇO EM “MARTA RIQUELME”

2.1. Escrita e espaço

O embaralhamento das categorias de gênero textual é uma característica formal que ressalta à primeira leitura de “Marta Riquelme”. Incluído entre os *Cuentos completos* de Martínez Estrada (Alianza Editorial, 1975), o texto faz supor que as *Memorias* sejam, portanto, um livro imaginário, inventado pela fantasia criadora de um ficcionista. Entretanto, a combinação da forma prólogo com o fato de que Martínez Estrada é também o nome do narrador-personagem (“autor” ficcional do texto que o leitor tem diante de si) gera um efeito de desconcerto e de questionamento dos limites entre verdade e imaginação, realidade e ficção.

Depois de descrever as peripécias relativas ao sumiço dos originais de Marta Riquelme – “secuestro, pérdida o destrucción” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 222) –, o narrador-prologuista Martínez Estrada-personagem faz um salto cronológico de três anos e retoma a narrativa a partir dos começos do trabalho – com a colaboração de cinco colegas, seu “círculo de exégetas” (*Id., ibid.*, p. 242) – de decifração dos “logogrifos” (*Id., ibid.*, p. 219) e “jeroglíficos” (*Id., ibid.*, p. 221) da escrita da autora, bem como de estabelecimento de uma sequência coerente para as 1.786 páginas não numeradas, soltas, “que pueden ser colocadas en diferentes lugares sin alterar el orden lógico del discurso, pero si el sentido” (*Id., ibid.*, p. 220). Ele conta:

Era una letra imposible [...]. No solamente su letra representaba grafológicamente las infinitas complicaciones del **laberinto** de su alma [...], sino que las grafías amontonadas y en trazos muy personales, dificultaban la tarea hasta convertirla en una solución de acertijos. [...] Por lo demás es una “letra fingida”, acaso trazada con la mano izquierda o con el deliberado propósito de enredar la interpretación, dificultando la lectura con lapsus y ambigüedades que ponían en los pasajes decisivos una insalvable alternativa. Sin contar las páginas sin numerar, sueltas, que pueden ser colocadas en diferentes lugares sin alterar el orden lógico del discurso, pero si el sentido, y esto de modo fundamental. (*Id., ibid.*, p. 219, grifo nosso)

No trecho acima, o narrador-prologuista faz uma analogia entre o manuscrito desordenado de Marta Riquelme e o “labirinto” íntimo da memorialista, sua

tumultuada alma adolescente tomada por sentimentos e desejos que ela mesmo desconhece. Em outro momento, a analogia formulada pelo narrador-prologuista vincula diretamente o manuscrito em si à forma do labirinto:

Llegamos – yo en primer término – a conocer casi de memoria el manuscrito; tanto lo habíamos hurgado, comentado, viviseccionado, pesado, visto del revés, mirado al trasluz de todas las posibles interpretaciones y en todos los escorzos de sus **laberintos** y tornasoles. (*Id.*, *ibid.*, p. 224 grifo nosso)

A imagem do labirinto evoca a construção mitológica e sugere, no âmbito deste trabalho, uma outra analogia: entre as *Memorias* de Marta e o espaço onde se desenrolam os fatos narrados por ela, a labiríntica casa familiar que, após sucessivas ampliações, chega a ter 72 quartos, onde viviam até 120 pessoas de oito ramos diferentes da família. Tendo em vista a possibilidade de associação entre esses dois elementos do conto, o manuscrito e a casa, propomos uma interpretação de ambos como uma representação alegórica de certos aspectos do espaço e da história nacional argentina. Nesse sentido, o narrador-prologuista também faz uma associação entre as *Memorias* e um espaço físico mais amplo, comparando seu trabalho de comentador do texto de Marta ao de um guia que conduz um viajante em território desconhecido:

Comprendo que es indispensable que ahora anticipe en este prólogo algo del contenido de la obra que se ha de leer, no con la intención de aclararla – eso sería imposible y ridículo –, sino como simple guía auxiliar en un viaje por un **país maravilloso y lleno de peligros y atractivos**. (*Id.*, *ibid.*, p. 222, grifos nossos)

Com a desordem que preside as páginas do manuscrito de Marta Riquelme, embaralhadas e dependentes da participação de um leitor que organize o material disperso num todo coerente, Martínez Estrada encena metaforicamente, e mesmo antecipa, os processos teorizados pela estética da recepção relativos ao modo como uma obra literária envolve o seu interlocutor principal, o leitor, na sua compreensão e interpretação. Nesse sentido, o conto “Marta Riquelme” – cuja redação definitiva se deu em 1949, conforme nota na edição dos *Cuentos completos* – prefigura, ainda, uma tendência que viria a ser marcante na literatura hispano-americana da segunda metade do século: a ênfase na metalinguagem. Comentando essa fase do desenvolvimento literário no continente, Haroldo de Campos escreve que “a irrupção da temática metalingüística produziu, na literatura hispano-americana, a contaminação da

prosa de ficção pela do ensaio crítico” (CAMPOS, 1977, p. 42). No caso de “Marta Riquelme” de Martínez Estrada,

A pesar de que el narrador repite constantemente que estamos frente a un prólogo, burla las convenciones genéricas y las pone en crisis, porque el texto se transforma en un cuento largo con diferentes historias entrecruzadas. (GASILLÓN, 2012, p. 3)

Entretanto, trata-se de fenômeno que tem raízes anteriores. Ao tratar da apropriação pela ficção literária da primeira pessoa no século XVIII, como parte das técnicas de simulação da veracidade atribuída aos gêneros confessionais, Arfuch registra que

Paul Ricoeur [...] alude aos procedimentos de verossimilhança que tiveram no romance inglês do século XVIII um interessante espaço de experimentação, assinalando que, enquanto o Robinson Crusoé recorria à pseudoautobiografia por imitação das inumeráveis formas do relato autorreferencial da época [...], Richardson aperfeiçoava, no trajeto de *Pamela* a *Clarissa*, a multiplicação das vozes para desenhar mais fielmente a experiência privada [...]. Alternam-se, assim, a visão feminina e a masculina no âmbito da suposta veracidade [...]. (ARFUCH, 2010, p. 46)

Para Sommer e Yudice, a produção literária dos escritores conhecidos como os autores do “Boom latino-americano” foi precedida por uma série de obras que já antecipavam algumas das características formais que viriam a ser associadas à geração dos anos 60 e 70. Entre essas características, destacam-se uma linha narrativa descontínua, que gira em torno de um movimento sem saída (“circle around to a dead end”), e personagens de alguma maneira forçados à auto-reflexão (“virtually forced to self-reflexivity”). Assim, escritores como Borges e Macedonio Fernández, entre outros, produziram textos nos quais

a experimentação autoconsciente desafia o conceito institucionalizado da obra de arte como uma totalidade coerente e perfeita juntamente com o programa de um **auto-aprimoramento nacional** dos romances. [...] Em vez disso, a literatura era agora lida como uma série de fragmentos [...], reconhecendo a disjunção das percepções e da experiência e rejeitando o impulso para aprisionar a narrativa em intrigas e pontos de vista estreitos e previsíveis⁵. (SOMMER; YUDICE, 1986, p. 197, tradução e grifos nossos)

Com a geração a que pertenceu Martínez Estrada teria começado um processo – posteriormente intensificado e aprofundado pela geração do “Boom” – de

⁵ “selfconscious experimentation challenges the institutionalized concept of the work of art as a coherent and perfected totality along with the program for a **national self-improvement** of the romances. [...] Instead, literature was now read as a series of fragments [...], acknowledging the disjuncture of perceptions and experience and rejecting the impulse to imprison narrative in neat and predictable plots and points of view.”

questionamento e suspensão da voz e do controle autorais, de fragmentação das caracterizações de tempo, espaço e linguagem, como parte de uma estratégia de rompimento da rigidez dos mitos históricos (*Id., ibid.*, p. 196).

No capítulo “O amor e a pólis: uma especulação alegórica”, do livro *Ficções de fundação: Os romances nacionais da América Latina*, a crítica Doris Sommer analisa como uma parcela significativa da produção ficcional hispano-americana após as primeiras décadas de independência girou em torno de tramas que traçavam paralelos entre a formação das novas nações e a união conjugal, incorporados aos romances de fundação. É o caso de obras como *Amalia* (1851), de José Mármol, na Argentina, *Martín Rivas* (1862), de Alberto Blest Gana, *María* (1867), de Jorge Isaacs, na Colômbia. Partindo de uma associação entre apego erótico e patriotismo, Sommer conclui que, naquele momento de consolidação das repúblicas latino-americanas, em que se fundava simultaneamente um país e uma literatura,

Os romances românticos caminham de mãos dadas com a história patriótica na América Latina. Os livros acenderam a chama do desejo pela felicidade doméstica que invade os sonhos de prosperidade nacional; os projetos de construção da nação conferiram um propósito público às paixões privadas. (SOMMER, 2004, p. 21)

Isso se reflete no enredo dos romances românticos escritos na América Latina no século XIX, em cuja trama os personagens almejam basicamente fundar uma família e inserir-se na sociedade: “A metáfora do casamento sutilmente passa a ser uma metonímia da consolidação nacional [...]” (*Id., ibid.*, p. 21). Assim, esses romances “constroem uma dialética entre o amor e o Estado” e

colocam o desejo **em um movimento espiral ou em ziguezague** dentro de uma estrutura dupla que está sempre projetando a narrativa para o futuro, à medida que o erotismo e o patriotismo levam um ao outro a seguir adiante. (SOMMER, 2004, p. 66)

No conto “Marta Riquelme” pode-se apontar uma dinâmica semelhante entre erotismo e nação, mas com sentido distinto, no qual a narrativa descreve não um movimento linear e progressivo, mas, ao contrário, incerto, interrompido, fragmentado, que se materializa no andamento oscilante do prólogo-conto, na metáfora do manuscrito com as páginas desordenadas, ou, ainda, no livro impossível de ser publicado porque desapareceu. Já estamos na metade do século XX, em que ecoam as formulações pessimistas e fatalistas a respeito do

destino da Argentina expressas por Martínez Estrada em *Radiografía de la pampa* (1933). Como Sommer diagnostica,

[...] a história latino-americana não parecia mais progredir, não era mais a biografia nacional positivista de amadurecimento que superava uma doença crônica da infância [...] a lógica linear de desenvolvimento econômico entrou no beco sem saída do subdesenvolvimentismo eterno, à medida que tramas patrióticas definham em círculos viciosos [...]. (SOMMER, 2004, p. 16)

O espaço ficcional central na construção do relato, onde se desenrola o drama de Marta, é La Magnolia, o casarão familiar, a “**antigua finca colonial**” (p. 90, grifos nossos) de quinze quartos que passa por sucessivas ampliações de forma a abrigar toda a família. Situada em Bolívar, cidade encravada no pampa argentino, La Magnolia oferece, em suas transformações ao longo do tempo, em suas relações com as paisagens rural e urbana, uma oportunidade de discutir como “Marta Riquelme” encena aspectos da geografia e da história da Argentina. No início do texto, o narrador-prologuista descreve uma visita que fez à cidade de Bolívar, na intenção (frustrada) de descobrir o paradeiro da autora das *Memorias* (sublinhe-se o nome escolhido pelo ficcionista Martínez Estrada para batizar a cidade onde se localiza o enredo e a ambiguidade da expressão “el pueblo de Bolívar”, evidente alusão ao líder político e herói da independência de vários países da América Latina):

Creo que el pueblo de **Bolívar** es apacible y de población no muy grande; pero si uno olvida que esos hechos ocurrieron allí y en nuestro tiempo, podría caer en la falsa idea de que se trata de una ciudad inmensa y de tiempos muy lejanos. Falta aclarar, además, si la autora no ha situado la acción en Bolívar por una de sus travesuras habituales. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 223, grifo nosso)

Herminia Solari interpreta o símbolo da árvore de magnólia no centro do pátio de La Magnolia: “La magnolia es un árbol de origen exótico, llegó a las pampas del extranjero, del mismo modo que la familia de la Marta. [...] Es que Martínez Estrada está haciendo referencia clara a la etapa posinmigratoria.” (SOLARI, 2005, p. 98).

Em outro momento, o narrador comenta as descrições da casa que constam do texto escrito por Marta Riquelme nas *Memorias*:

[...] la casa es descrita hasta convertirse, no solamente en el seno de estos numerosos episodios dramáticos, sino en personaje que influye, con su carácter, su arquitectura, el lugar apartado en que se eleva y el aspecto que adquiere según los días y las horas, en personaje protagonista de la historia. Dice la autora: “La casa era una **tragedia**, y nosotros no hacíamos más que representarla. En esa

casa no podían ocurrir sino los hechos que ocurrían, ni vivir otras personas que las que vivían”. (*Id.*, *ibid.*, p. 226, grifo nosso)

Ao fazer uma analogia entre a vida familiar em La Magnolia e o gênero dramático, a personagem Marta situa numa dimensão trágica situações como o suicídio de Margarida (motivado pela disputa entre ela e Marta pelo amor de Mario) e a relação incestuosa entre Marta e o tio Antonio.

Numa citação extraída das *Memorias* e incluída pelo narrador em seu prólogo, Marta se alonga na descrição da casa ao longo do tempo, vinculando explicitamente o espaço narrativo e o tempo ficcional:

La Magnolia era una antigua finca colonial que construyó mi bisabuelo. Tenía entonces no menos de quince habitaciones que ocupava, además del solar que ahora conserva, una fracción muy grande de campo. Allí vivían todos los parientes, y la familia era muy numerosa; de modo que la casa estaba totalmente habitada. Con posteridad, no tengo idea cuándo, se agregaron más habitaciones y se formaron los tres patios que todavía existen separados por una tapia que no impide ver desde las habitaciones altas el resto de la finca. Ese solar vino a quedar situado en pleno centro porque se vendieron lotes de aquel campo y se fue construyendo hasta formarse el pueblo, y más tarde la ciudad. Si por general los pueblos se forman por derramamiento de las gentes de una casa hacia los alrededores, en nuestro caso ocurrió lo contrario: los alrededores fueron estrechándose y al fin la casa vino a ser todo el pueblo resumido, condensado. [...] En fin, a comienzos de este siglo ya tenía las setenta y dos habitaciones, parte de las cuales ocupamos nosotros ahora. (*Id.*, *ibid.*, p. 227)

Em termos mais gerais, podemos pensar, com Foucault, que o abandono das grandes narrativas nacionais corresponde à mudança na relação do homem com o tempo e o espaço a partir do século XX. A preocupação com a questão do espaço emerge para Foucault da constatação, enunciada na conferência “De espaços outros” (1967), de que esse seria o grande tema de nossa época, em contraposição à “grande obsessão” do século XIX, que teria sido o tempo, a história. A marca da simultaneidade, da justaposição, faz com que para nós o mundo seja experimentado como uma “rede que liga pontos e entrecruza seu emaranhado” (FOUCAULT, 2013, p. 113). Assim, a ideia de *configuração*, que consiste no esforço de identificar uma certa organização espacial de elementos distribuídos através do tempo, estabelecendo entre eles relações de justaposição ou oposição, seria uma nova maneira de tratar a própria história, pensada não em termos de desenvolvimento progressivo, mas de relações entre acontecimentos distantes no tempo e no espaço.

Ainda em diálogo com Foucault, recorremos a Gama-Khalil, que assim se posiciona, a partir da conferência “Linguagem e literatura” (1964), do pensador francês:

Entendemos que não há como dissociar na prática o tempo do espaço. Contudo, se se coloca em questão a preeminência de um sobre outro, ela deve ser conferida ao espaço, já que o tempo é concretizado no espaço. (GAMA-KHALIL, 2010, p. 228)

Essa indissociabilidade entre espaço e tempo pode ser constatada na descrição feita por Marta de como a casa foi construída, pouco a pouco, ao longo dos anos, mediante a anexação de novos quartos e pátios. A multiplicação dos espaços na casa corresponde à multiplicação dos habitantes em La Magnolia, que chega, como dissemos acima, a 120 pessoas no momento em que o prólogo-conto é escrito (assim o narrador-prologuista nos informa, após sua viagem a Bolívar para a investigação paralela à decifração do manuscrito). Corresponde, ainda, à grande quantidade de dossiês que compõem os processos abertos na justiça por alguns dos parentes contra o avô, alegando direitos de propriedade: dos dois dossiês iniciais, seu número chega a 106 dossiês, após um período de 81 anos, outra informação escrupulosamente fornecida pelo narrador-prologuista, com a qual se torna possível datar a construção/fundação da primeira La Magnolia, pelo bisavô de Marta, em algum momento entre os anos de 1850 e 1860. Na história da Argentina, esse período foi marcado pela etapa conclusiva dos longos conflitos entre confederados, favoráveis a uma maior autonomia das províncias em relação à capital, e unitários, que defendiam a criação de um estado federal centralista (que acabou sendo finalmente o modelo implantado, a partir da Constituição de 1853 e da unificação do país após a batalha de Pavón, em 1861). Entretanto, a consolidação de uma única administração para todo o país não resolveu definitivamente o problema da concentração do poder sob o governo de Buenos Aires, tema que Ezequiel Martínez Estrada aborda no ensaio *La cabeza de Goliath – Microscopía de Buenos Aires* (1940), quando analisa a metrópole portenha a partir da metáfora de um polvo que oprime o interior do país com seus tentáculos.

Por fim, pode-se afirmar que existe uma correspondência alegórica entre a ampliação da casa e a profusão de páginas do manuscrito de Marta,

reforçando a associação que fizemos anteriormente. A construção da casa-labirinto La Magnolia, por adição e justaposição de novos quartos e pátios, se estrutura e se espelha no “labirinto” textual das *Memorias*, perdidas e reconstituídas pelo narrador-prologuista num conto-prólogo. O conto “Marta Riquelme” seria, então, o relato paralelo de duas histórias: a das vicissitudes de uma jovem mulher e as de uma jovem nação, alegoricamente imbricadas uma na outra. Citamos Ricardo Piglia⁶ em suas “Teses sobre o conto”:

A versão moderna do conto [...] abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só. (PIGLIA, 2004, p. 91)

Em trabalho sobre os temas enfocados por Martínez Estrada em *Radiografía de la pampa*, Peter G. Earle destaca “la realidad y simbolismo de la formación de una ciudad argentina, que es el verdadero núcleo de la visión histórica del autor” (1996, p. 469) e, referindo-se a “Marta Riquelme”, sugere “la equivalencia exacta entre la casa-ciudad (La Magnolia-Bolívar) y la voraz capital de la República Argentina” (*Loc. cit.*). Para Earle,

[...] se trata del fenómeno ‘centrípeto’, de la penetración demográfica y espiritual en una comunidad urbana de los elementos primitivos desde espacios más allá de la periferia [...]. Así como los antepasados de Marta Riquelme fueron llegando – primero a una finca llamada “La Magnolia”, después al hotel en que se convirtió, y finalmente a la pululante ciudad que tendría que dar albergue a la constante inmigración – se fue poblando sin orden ni plan la capital de la República. (EARLE, *Loc. cit.*).

Nesse sentido, é interessante comparar os trechos de descrição de La Magnolia citados pelo narrador-prologuista a partir dos manuscritos de Marta com os comentários de Ezequiel Martínez Estrada sobre o crescimento de Buenos Aires em *Radiografía de la pampa*, como por exemplo este, em que ele compara a capital com as demais cidades argentinas:

Ninguna ciudad es otra cosa que un pueblo que ha prosperado más; pero ninguna ha dado ese paso con que el pueblo se desprende pujante de su estúpida rustiquez y toma los modales amplios e desenvueltos sin grosería de la ciudad. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1930 [1996], p. 146-147)

⁶ Na contracapa do volume *Juan Florido. Marta Riquelme* publicado pela Interzona (Buenos Aires, 2007), que reúne os dois contos de Ezequiel Martínez Estrada, consta a seguinte declaração atribuída a Ricardo Piglia: “‘Marta Riquelme’ es uno de los mejores cuentos que he leído”.

Voltemos a “Marta Riquelme”, na perspectiva de uma associação alegórica, no contexto do relato, entre Marta/manuscrito/La Magnolia. No início do conto, o narrador desculpa-se, com o leitor, por ter se afastado da forma usual dos prólogos ao contar peripécias relativas ao sumiço dos originais e histórias de bastidores da preparação do livro:

Aunque este es episodio extraño al texto, no lo es cuanto coincide en su **semántica** con el destino de la autora y aun refleja una faceta pavorosa de su misteriosa existencia. También ella fue misteriosamente arrebatada al mundo o sustraída a nuestro vivir terrestre, por decirlo así, ya que me ha sido imposible encontrarla viva ni muerta. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 212, grifo nosso)

Por outro lado, no final de “Marta Riquelme”, o narrador-prologuista nos informa que a fuga de casa foi a solução encontrada pela personagem para os problemas vividos no seio familiar. Ele então transcreve trechos em que ela narra sua partida, em busca do tio (e agora possível amante) Antonio: “[...] La Magnolia, al alejarme para siempre se hundía, **se disolvía en la niebla**. Era un panteón lleno de sepulcros, al cual para siempre daba mis espaldas” (*Id.*, *ibid.*, p. 244, grifo nosso).

Desaparecimento do manuscrito. Desaparecimento da narradora-memorialista. Sumiço do casarão na névoa matutina. O enredo de “Marta Riquelme” sobrepõe camadas de sentido que confluem e se entrelaçam com o tecido mais amplo da história argentina:

[...] todo se diluye en las múltiples apariencias de una realidad inaprehensible.

[...] en la historia nacional, como en las Memorias de Marta Riquelme, una misma hoja se puede intercalar después de hechos diversos y una misma realidad se puede interpretar de muchas formas. Tal vez por eso nuestro pasado sea irrecuperable como lo son las Memorias y sólo podemos manejar datos, sucesos, fechas, toda una copiosa historiografía tras la cual se esconde la verdadera y multiforme historia del país. (MARTÍNEZ CUITIÑO, 1983, p. 136-145)

Os três elementos que se dissolvem no desenrolar da narrativa de Martínez Estrada põem em cena, ao mesmo tempo, mediante o uso da metalinguagem e da fragmentação das caracterizações de tempo e espaço, o questionamento da autoridade da voz autoral tradicional e a impossibilidade da construção de uma narrativa única que dê conta integralmente da história nacional de um povo ou país.

2.2. Narração própria e narração imprópria

No artigo “Prolegómenos a una revaluación de las letras argentinas”, publicado postumamente em 1967, Ezequiel Martínez Estrada manifestava entusiasmo diante uma nova geração de jovens escritores e escritoras argentinos que ele via despontar no horizonte:

[...] están anunciándose y luchando denodadamente contra mordazas y maneras de prejuicios y coacciones, jóvenes y **particularmente mujeres**, en la narrativa, que van exhumando un país apenas barruntado bajo el oropel y la mentira, con ricos yacimientos humanos [...]. Trabajan solos, con inmensas dificultades y oposiciones de los que detentan la gloria ajena, **gran mayoría de ellos en el interior del país** [...], royendo con sus dientes y regando con sus lágrimas la pampa de granito. Muchachas y muchachos que construirán con piedra en vez que con adobe enjabelgado. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1967, p. 23-24, grifos nossos)

Em sua breve obra ficcional, por sua vez, Martínez Estrada já havia escrito em 1949 e publicado em 1956 um relato ficcional em que a voz de uma jovem narradora do interior do país pode ser ouvida, apesar das tentativas de silenciamento representadas pelo desaparecimento de seus manuscritos, e ainda que mediadas por um homem adulto que reconstrói o texto original conforme lhe parece melhor.

Propomos, neste subcapítulo, a articulação do conto de Martínez Estrada com alguns aspectos da análise feita por Luciana Irene Sastre em sua tese de doutoramento a respeito da “narración de la juventud” argentina, de forma a tecer algumas considerações a respeito do relato. Cientes de que o estudo de Sastre trata de um momento histórico bastante específico (entre 2001 e 2005, período imediatamente posterior à grave crise econômica, política e social por que a Argentina passou), muito distinto da época em que Martínez Estrada escreveu seu conto, acreditamos, por outro lado, que uma analogia de “Marta Riquelme” com os temas, conceitos e reflexões da pesquisadora contemporânea é possível, pelo fato de que o enredo de “Marta Riquelme” apresenta a situação textual de um discurso jovem mediado por um discurso adulto, corporificando aquilo que Sastre denomina de “narración (im)propia”, composta tanto pelo “próprio” como pelo “impróprio”.

O desaparecimento do livro na editora ou na gráfica – “por el secuestro, pérdida o destrucción del manuscrito” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 222) – seria uma primeira instância de manifestação, no conto, de um poder controlador adulto da “narrativa própria” de Marta Riquelme, já que a divulgação do conteúdo das *Memorias* poderia representar uma ameaça para a reputação familiar, devendo, por conseguinte, ser contida e impedida: “Temo que el manuscrito haya sido secuestrado por manos familiares interesadas en que desaparezca” (*Id.*, *ibid.*, 211). Nos termos de Luciana Irene Sastre, essas circunstâncias exemplificam a afirmação de que, para um narrador jovem, é muito frequente “no ser dueño de la historia aun cuando se trata del relato que cuenta la propia vida” (SASTRE, 2013, p. 19).

Uma segunda instância de aparecimento, no conto, de um poder controlador sobre a narrativa de Marta se dá, paradoxalmente, naquele mesmo discurso que permite ao leitor o acesso, ainda que mínimo, às palavras dela (sua “narração própria”): o prólogo-conto de Martínez Estrada, que, ao reconstituir o texto original, nele imprime as marcas de sua subjetividade, de seu domínio e de seu poder discursivo adulto (“narração imprópria”). Conforme as categorias narratológicas introduzidas por Gérard Genette, tem-se em “Marta Riquelme” uma situação de uma narração A, de nível intradieético (*Memorias de mi vida*), com narrador autodieético (Marta), que é, por sua vez, veiculada, mediante encaixe, numa narração B, de nível extradieético (o prólogo-conto “Marta Riquelme”), com narrador que se alterna entre homodieético (sempre que se refere à história da edição e da perda do manuscrito) e heterodieético (Martínez Estrada, em relação à narrativa das *Memorias*). A distância estrutural entre as narrações é o traço formal que permite ao narrador heterodieético de B o controle e o domínio sobre o conteúdo de A, estabelecendo uma relação hierárquica entre o adulto e a jovem.

Sastre observa que a juventude é o momento em que “tomar la palabra” se torna possível. Ao resgatar a etimologia dos vocábulos *infância* e *adulto*, a pesquisadora associa os significados desses termos à possibilidade de se fazer um uso autônomo da palavra:

Si la infancia es [...] el período del mutismo, del *infans* (del latín ‘el que no habla’, Macchi, 273), y el adulto (del latín *adultus*, 19) ‘el que ha concluido su crianza’, y,

por lo tanto, administra los sentidos de lo dicho, el comienzo de la juventud podría pensarse como el momento en el que ya no sólo es posible la sospecha ante el relato del otro sino que además es viable la búsqueda de nuevos modos de contar um mismo suceso. (SASTRE, 2013, p. 19).

Assim, Sastre ressalta que, no contexto de seu estudo,

[...] se ha definido a la primera [a juventude] en virtud de su dependencia de la voz ajena pero también como el período en que la separación respecto del mundo adulto es la oportunidad para ‘tomar la palabra’ (Rancière, 1996: 53) y elaborar una narración propia que transforme el relato del pasado. (SASTRE, 2013, p. 21)

É exatamente o que ocorre no conto “Marta Riquelme”, em que a passagem da infância para a juventude é o momento em que Marta Riquelme começa a simultaneamente ter consciência de si e a escrever suas memórias, a “tomar la palabra” e a construir sua narração própria. Escreve o narrador-prologuista Martínez Estrada no prólogo-conto:

Marta Riquelme comenzó a escribir sus *Memorias* a los doce años, tal cual ella lo dice, como si en una mañana despertara azorada en una cama ajena. Aunque no indica fechas ni duración de estas memorias, por los hechos puede suponerse que no abarcan más de ocho años. De modo que al terminarlas contaria veinte años de edad [...]. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 222)

E, em outro momento:

Marta cuenta su entrega a Mario. ‘Yo no era ya una niña’ (se entiende, porque tenía dieciséis años. Marta suele usar la palabra *niña* em el sentido de la edad). También dice: ‘Había pasado, hacía algunos años, la época de mi vida en que la clausura me vedaba goces más intensos’. (Se refiere aquí, como se advertirá, a su primera niñez y por clausura debemos entender algún tiempo que pasara en el colegio de monjas, que abandonó según cuenta (pág. 12) a los diez años. Época de clausura ha de ser esa, y los goces más intensos son, precisamente, los del retorno a la casa, donde comienza su verdadera vida consciente y sus *Memorias*.) (*Id.*, *ibid.*, p. 235)

Note-se que a intercalação de comentários entre parênteses do narrador-prologuista adulto em meio às citações textuais do relato da jovem Marta evidencia a tentativa, por parte daquele, de conduzir a leitura deste, seja esclarecendo alguns pontos, seja estabelecendo relações e fazendo suposições. Nesse ponto, o narrador-prologuista, ao lado do papel de relatar episódios relativos à autora e ao texto, desempenha as funções do prefácio estudadas por Gérard Genette: “garantir ao texto uma boa leitura” (GENETTE, 2009, p. 176), “favorecer e guiar a leitura” (*Id. ibid.*, p. 233), ou seja, explicar o texto prefaciado, encaminhar o leitor, favorecendo (um)a interpretação apropriada. Como afirma em certo momento o narrador-prologuista a respeito das *Memorias* de Marta Riquelme: “es la obra una pieza incompleta sin las

explicaciones” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 215), o que vale dizer que a voz da jovem mulher necessita da palavra do homem adulto para fazer sentido pleno.

Em “Marta Riquelme” se pode reconhecer “dos voces con un mismo objetivo, [...] dos narraciones imbricadas” (SASTRE, 2013, p. 18), ou seja, duas histórias: o relato de Marta e o relato do narrador-prologuista, que, ao fazer uma seleção do que deve ser resgatado do manuscrito perdido, revela tanto a respeito da jovem escritora como a respeito de si mesmo. Ao interferir no sentido do texto de Marta, o “señor Martínez Estrada” do conto comprova que

[...] la narración del pasado está en permanente proceso de resignificación en virtud de una nueva legibilidad pues no se trata de contenidos dados sino de ‘huellas’ cuyo sentido se ‘construye’. [...] tomar la palabra es una forma de nombrar la reescritura de la historia. (SASTRE, 2013, p. 25)

Nessa substituição da narração *própria* da jovem pela narração *(im)própria* do adulto, evidencia-se o que poderíamos chamar, fazendo um jogo de palavras, de uma narração *adulterada*, para empregar um dos sentidos que o vocábulo “adulterar” tem em português e que consta da terceira acepção do dicionário Aulete Digital: “Fazer mudar de forma, de características; ALTERAR; MODIFICAR”.

A narração alheia, *(im)própria*, de Martínez Estrada (narrador-prologuista), sem a qual o leitor jamais teria acesso ao texto das *Memorias*, é o que permite a sobre-vivência da narração de Marta, que de outra maneira restaria esquecida ou silenciada. Mas, ao mesmo tempo, tendo em vista que o narrador-prologuista procede a uma seleção do material a ser oferecido ao leitor, ele se *apropria* do texto de Marta e o circunscreve, interpreta, modula, define, censura, etc., segundo critérios exclusivamente seus: “Escojo otros pasajes que debo transcribir en este prólogo para destacarlos del texto por su sentido aclaratorio más que por su valor literario” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 226).

É na sua condição de autoridade do discurso que o narrador-prologuista se permite afirmar que “la falta de tacto en la autora la llevó a colocar observaciones fuera de su lugar e momento justos” (*Id., ibid.*, p. 238) e que, após o trabalho de organização feito por ele e seus colaboradores, “las páginas

sin numerar, sueltas” (*Id., ibid.*, p. 220) e as passagens sem posição definida no manuscrito estão, agora, “bien puestas em su lugar” (*Id., ibid.*, p. 237). Aqui se faz significativa a definição de narração apresentada por Sastre: “una técnica de ordenación discursiva de sucesos del pasado realizada como um proceso de negociación de sentidos expuestos a la relectura y, em consecuencia, a la resignificación” (SASTRE, 2013, p. 26).

Ainda nas palavras da pesquisadora argentina,

dependiendo de la situación respecto de los personajes jóvenes, el narrador puede ampliar el rango de dominio sobre la información acerca de ellos, abarcando no sólo sus movimientos sino también sus pensamientos, no solo su presente sino también el pasado y el futuro. (SASTRE, 2013, p. 33)

No conto de Martínez Estrada a posição privilegiada do narrador-prologuista é garantida, em termos estruturais, pelo recurso à forma do prólogo, que como já vimos, tem a função de conduzir o texto a uma interpretação apropriada. Em termos narrativos, essa posição de privilégio é garantida pela atitude de um narrador heterodieético: “[...] o narrador *heterodieético* tende a adotar uma atitude demiúrgica em relação à história que conta, surgindo dotado de uma considerável autoridade que normalmente não é posta em causa” (REIS; LOPES: 1988, p. 122). Por fim, a própria condição de adulto desse narrador lhe faculta certo domínio sobre a narração da jovem Marta.

Assim, compreende-se como, através de certas técnicas narrativas, “la voz ajena cancela toda posibilidad de que el personaje joven acceda a su propia historia” (SASTRE, 2013, p. 22). Seguindo essas noções, pensamos ser possível afirmar que no conto “Marta Riquelme” a tomada da palavra pela jovem mulher, protagonista do relato autobiográfico, é capturada e desviada pelo dizer adulto do narrador-prologuista, que interrompe o processo de plena *subjetivação*. Novamente nas palavras de Sastre, “[...] el sujeto se constituye en tal a través de la palabra ajena, al mismo tiempo que permanece constitutivamente constreñido por la destinación” (SASTRE, 2013, p. 27), onde *destinación* diz respeito ao “vínculo entre las estrategias narrativas y el efecto que intentan producir en el sujeto” (*Id. ibid.*, p. 21)

O narrador-prologuista de “Marta Riquelme” produz avaliações a respeito da escrita da jovem – “debo advertir que Marta Riquelme no es una escritora.

Hasta diria que casi no sabe escribir” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 211) –, para logo em seguida afirmar sua própria condição e sua autoridade de, ele sim, escritor: “estoy escribiendo [o prólogo]” (*Loc. cit.*). Ainda que, ao longo de sua exposição, o “señor Martínez Estrada” forneça uma leitura do caráter de Marta, apresentando diversos indícios de sua personalidade transgressora, ele contraditoriamente opta, no final do prólogo, por uma interpretação da personagem conformada a certos padrões morais e a certa expectativa com relação ao comportamento de uma mulher “de família”. Se no início do conto afirmava que “Marta [...] era una diablesa” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 217), que “todo es [...] endiablado en ella” (*Id. ibid.*, p. 219) e que se trata de “una de las más complejas y diabólicas [almas] de las que se conocen en la historia de la literatura” (*Loc. cit.*), à medida que o prólogo-conto se aproxima de suas páginas conclusivas, o narrador-prologuista termina por destacar sua “figura angelical” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 243): “Las pasiones, pues, de Marta, son las de una niña, las de una mujer, las de una anciana, y las de los hombres inclusive, mas carece de pecado, de pecaminosidad para precisarlo mejor” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 242).

Pode-se ter uma noção das expectativas morais e sociais que envolviam uma mulher que, como Marta, se aventurasse a lidar com a escrita na Argentina daquela época, ao se considerar a análise de Beatriz Sarlo, em *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 1930*, acerca da atuação de escritoras que iniciaram suas carreiras no período. Sarlo observa: “A escrita ainda era considerada uma atividade demasiado pública para uma mulher” (SARLO, 2010, p. 165). Note-se que, conforme a cronologia interna à narrativa de “Marta Riquelme”, que pode ser depreendida a partir da nota de rodapé que faz parte do conto – “Este prólogo se comenzó a escribir en 1942” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 223) – e de outras informações dispersas ao longo do conto, o início da escrita das *Memorias* se dá em 1930, quando Marta conta 12 anos de idade, e prossegue até 1938, aos seus 20 anos. Assim, pode-se afirmar que Marta Riquelme vive numa sociedade contemporânea à das autoras analisadas por Beatriz Sarlo em sua tentativa de dar conta das “diferentes modalidades para a construção de um lugar para a voz feminina nesse período” (SARLO, 2010, p. 127).

“Apesar de já ser admissível que as mulheres escrevam, elas devem fazê-lo como mulheres, ou melhor, destacando que, ao escrever, não contradizem a característica básica de seu sexo. O homem é cultura, a mulher natureza.” (SARLO, 2010, 130)

Aqui será o bastante relacionarmos a personagem Marta Riquelme a duas das escritoras que Sarlo estuda: Norah Lange e Alfonsina Storni.

Assim, Norah Lange, jovem poeta de família pequeno-burguesa ligada por laços sociais a escritores da vanguarda martinfierrista, conta com o privilégio de incluir um prólogo de Borges a seu primeiro livro, de 1925. Mas a influência da nova estética ultraísta, presente em seus poemas, é matizada por nuances de convencionalismo temático e metáforas incorpóreas, infantis ou religiosas, quando o poema se aproxima das dimensões do amor e do sexo.

Os versos cuidadosamente se desviam quando se aproximam da dimensão sensual: o amante é uma sombra verbal infantilizada. [...]

[...] Para escrever sobre o amor, Norah precisa despersonalizar-se e desmaterializar-se, porque a sociedade familiar em que continua inserida fixa as condições e sua moral lhe impõe os limites dentro dos quais é legítima e aceitável a expansão dos sentimentos.

[...] Assim escreve uma mulher que quer ser poeta, mas também quer continuar a ser aceita. Norah apaga tudo o que pode colocar em questão sua respeitabilidade pós-adolescente e juvenil; apaga o que a visão social dos pais não deve ler. (SARLO, 2010, p. 135-142)

Um caso inverso, que Sarlo analisa em seguida, é o da poeta Alfonsina Storni, cuja escrita é marcada simultaneamente pelo convencionalismo formal, atrelado a uma estética pós-romântica anacrônica, e por uma temática ousada, abordando a autonomia da mulher, com seus desejos sexuais próprios e uma atitude menos passiva em relação ao sexo. Imigrante que chega sozinha e grávida a Buenos Aires, em 1912, depois mãe solteira e professora, Storni representa um novo tipo de mulher que surge com a modernização e não demonstra os mesmos pudores que Lange ao abordar de maneira autobiográfica a própria intimidade: “Seu impulso é a recusa da hipocrisia e do discurso ambíguo como forma de relação entre homens e mulheres, especialmente no que se refere a questões morais básicas.” (SARLO, 2010, p. 147). A poesia de Storni recebe de Sarlo uma descrição bastante semelhante à que o narrador-prologuista faz das *Memórias* de Marta Riquelme:

Reclama para si, como mulher, os direitos do homem: apaixonar-se fisicamente; destacar o desejo como traço básico de uma relação; desejar mesmo sem amor; conquistar um homem e decidir quando abandoná-lo. Traça um perfil da mulher

cerebral e, ao mesmo tempo, sensual, dando complexidade ao arquétipo feminino, que ultrapassa a mulher-sábia, **a mulher-anjo e a mulher-demônio**. (SARLO, 2010, p. 149-150, grifos nossos)

Destacamos a caracterização dos arquétipos femininos desafiados por Alfonsina Storni, na visão de Sarlo, pelo fato de que coincidem *ipsis literis* com as duas “interpretações” possíveis da personalidade de Marta Riquelme apresentadas pelo narrador-prologuista no conto de Ezequiel Martínez Estrada. Se a personagem ficcional Marta Riquelme escreve no mesmo contexto histórico que Sarlo analisa (na verdade, num momento um pouco posterior, mas devemos levar em consideração que o local em que ela vive e escreve é o interior da província de Buenos Aires, onde as mudanças dos costumes e da moral levam mais tempo para chegar), a interpretação de seu exegeta privilegiado revela os mesmos preconceitos e juízos de valor com que críticos e leitores da época avaliaram as obras de Lange e Storni.

É assim que o narrador-prologuista não pode aceitar as declarações desabridas de Marta e institui um filtro para estabelecer uma leitura adequada do texto e regular o que pode e o que não pode ser dito.

[...] este libro [...] tiene dos textos igualmente lógicos y lícitos: uno en que puede verse a Marta como yo creo que es (la opinión del “círculo” de “exégetas” como nos llamábamos, quedó dividida irreconciliablemente a este respecto) o como un **Satán femenino** que todo lo emponzoña y destruye. Mil veces he pensado si no será ésta la verdad; pero mil y una veces he pensado que no, y de ahí mi veredicto absoluto, total. No quiero pensar más en ello. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 242, grifos nossos)

Acreditamos que um processo de subjetivação, no sentido de uma “reapropiación de [la] historia por parte del sujeto” (SASTRE, 2013, p. 28), é efetivamente iniciado por Marta Riquelme no conto, por exemplo, no longo trecho em que ela narra a história da propriedade da família e de seus antepassados: “La Magnolia era una antigua finca colonial que construyó mi bisabuelo. [...]”. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 227)

No entanto, esse processo de subjetivação e de tomada da palavra por Marta é interrompido com o desaparecimento do manuscrito e com a entrada em cena do narrador-prologuista, que toma a palavra para si e estabelece um recorte no que deve ser resgatado das *Memórias* e no que pode ser descartado, bem como no sentido de seu conteúdo. Assim, nesse “proceso de negociación entre la palabra ajena y la propia” (SASTRE, 2013, p. 21), a balança ao final parece

pende para a narração (im)própria, a reescritura alheia, a palavra do intérprete, a voz do adulto.

3. “MARTA RIQUELME”, UM METARRELATO

3.1. Alguns elementos intertextuais em “Marta Riquelme”

Embora não tenha se dedicado ao exercício da tradução propriamente dita⁷ ou feito dessa atividade tema específico de nenhum de seus ensaios, Martínez Estrada demonstrava interesse pelo tema e pelo ofício. No pequeno artigo “Recordação de dom Ezequiel”, publicado em 1980, Julio Cortázar rememora suas relações com Martínez Estrada e enfatiza as conversas de ambos sobre o tema da tradução, naquele momento a principal atividade profissional de Cortázar:

Nas raras ocasiões em que o encontrei sozinho ou na casa de algum amigo, o tema da tradução ocupou o melhor do nosso diálogo, porque Martínez Estrada era fascinado pelos problemas deste estranho ofício fronteiriço repleto a um só tempo de ambigüidades e de rigor. (CORTÁZAR, 2001, p. 254)

O tema da tradução se mostra importante para Martínez Estrada em seu estudo biográfico e crítico sobre o escritor William Henry Hudson (1841-1922), intitulado *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson* (1951). Filho de pais estadunidenses nascido em Buenos Aires, Hudson aos 33 anos de idade parte para a Inglaterra, onde passa a escrever em inglês sobre temas argentinos e histórias ambientadas nos pampas ou na Patagônia. Depois de sua morte, seus livros seriam traduzidos ao espanhol e Hudson viria a ser reivindicado pela crítica literária argentina, primeiro por Borges e depois por Martínez Estrada, como um escritor nativo e um grande criador da literatura do país americano.

Em seu estudo biográfico e crítico sobre Hudson, Martínez Estrada aborda a questão do idioma no autor, destacando a “inquietante estranjería” de seu

⁷ Em recente biografia intelectual de Martínez Estrada, Christian Ferrer (2014) registra apenas uma tradução feita pelo escritor: o livro *The world I live in*, da estadunidense Hellen Keller, que ele teria se dedicado a traduzir ao longo de vários meses. Esse trabalho jamais foi publicado (FERRER, 2014, p. 154). No livro *Bibliografía y documentos de Ezequiel Martínez Estrada*, Carlos Adam inventaria uma série de textos inéditos e esparsos do escritor, entre os quais constam dois trabalhos como tradutor de obras alheias: o poema “Quinta elegia romana”, de Johan Wolfgang von Goethe (tradução publicada na revista *Babel*, em 1949), e uma seleção dos *Ensayos* de Michel de Montaigne, em edição de 1948 da coleção Clásicos Jackson, com seleção, tradução, estudo preliminar e notas de Ezequiel Martínez Estrada.

inglês castiço. Tendo o espanhol como primeira língua escrita e o inglês como língua oral falada familiarmente na infância, Hudson precisou fazer do inglês sua “língua literaria”, o que para Martínez Estrada não o impede de pertencer à tradição da literatura argentina.

Al hacer de la traducción permanente el modelo del lenguaje de la tradición literaria argentina, Martínez Estrada interrumpe la contigüidad entre tradición y nación, ya que el fundamento lingüístico que debería sostenerla se decompone. [...] La traducción, entendida como operación que preserva la multiplicidad del lenguaje, se convierte en el paradigma de una literatura argentina. (ROSMAN, 2001, p. 9-10)

Neste ponto, torna-se necessário observar que “Marta Riquelme” também vem a ser o título de uma das obras de Hudson: trata-se de uma novela publicada em 1902 que possui, além de uma personagem homônima, inúmeros outros pontos de contato com o conto de Martínez Estrada. Sem desconsiderar as diferenças substanciais entre os dois contos, citemos de passagem duas das semelhanças mais notórias: trata-se, tanto num caso como no outro, de ficções que remetem a uma escrita memorialística ou confessional; em ambos os textos a personagem-título desaparece e jamais volta a ser vista pelo narrador.

Martínez Estrada faz um elogio à obra de Hudson no contexto de uma crítica severa à “desfiguración de la mujer en la vida y en las letras” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1948, p. 374) que ele observa na sociedade e na literatura argentina, contexto em que Hudson – talvez por ser um autor radicado na Inglaterra – seria uma grande exceção:

Novelistas y cuentistas necesitan trasegar a su obra una experiencia de lecturas para animar a los personajes femeninos, como si la realidad no les ofreciera tipos utilizables, con lo que en el mejor de los casos manufacturan una iconografía de cera a semejanza de los imagineros. Pues no se trata de que haya mujeres en las novelas, sino de que no sean literarias. En solo *La tierra purpúrea*, de Hudson, hay tantas mujeres de carne y hueso como en todo el resto de la literatura rioplatense. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1948, p. 373)

Cabe destacar que no conto “Marta Riquelme” de Martínez Estrada, “Tierra Purpúrea” é o nome da editora que está para publicar a obra *Memorias de mi vida*. Note-se, ainda, que uma oração intercalada à frase de abertura do conto de 1949 brinca com uma alusão oculta ao texto homônimo de W. Henry Hudson: “el nombre [Marta Riquelme] me era conocido y hasta familiar, no recuerdo por qué **lecturas**” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 211, grifo nosso).

Em “Marta Riquelme” encontramos também relações intertextuais com diversos contos do próprio Martínez Estrada, seja pela ambientação pampeana, seja pelos personagens solitários ou por algumas situações labirínticas. Entretanto, existe um conto do livro *La tos y otros entretenimientos* (1957), “Un crimen sin recompensa”, com o qual “Marta Riquelme” guarda uma relação de um tipo bastante peculiar: ambos os contos possuem diversos períodos e orações em comum, ou seja, certas construções frasais do conto escrito em 1949 se repetem, com ligeiras alterações, no conto publicado em 1957. Visando a evidenciar essa semelhança, reproduzimos abaixo alguns desses trechos, na ordem cronológica de publicação (primeiramente os trechos de “Marta Riquelme”, e em seguida os trechos do segundo conto):

Em “Marta Riquelme”:

El ómnibus hacía viajes entre una ciudad populosa del interior y de [sic] la capital de la provincia (se colige que entre Bolívar y La Plata). Todos los asientos estaban ocupados por pasajeros de diversa edad, condición y conducta. Había entre ellos un prófugo, pero como todos ocupaban cada cual su sitio, era difícil individualizarlo. El ómnibus partió de la estación de salida a las 7.02 [...]. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 230-231)

Em “Un crimen sin recompensa”:

El ómnibus hacía viajes entre Bolívarcué y Chañailacó; como se sabe, esta última capital del Estado de Calcutará. [...]

Todos los asientos estaban ocupados por pasajeros de diferente edad [...]. Había pasajeros de toda condición y conducta [...]. Iba ese día entre la gente heterogénea un prófugo [...]. Como todo mundo permanecía inmóvil en su asiento y observaba sociable compostura, les fue imposible al guarda y al peluquero, advertir el más leve indicio de quién de ellos pudiera ser el prófugo. [...]

El ómnibus partió a las 8,5 en punto [...]. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 440-444)

Como já afirmamos anteriormente, na “Marta Riquelme” de Martínez Estrada a estrutura, o enredo, a composição e outros elementos fazem pensar numa possível leitura do conto como uma alegoria do que ocorre numa tradução. Numa acepção mais ampla de tradução, a “Marta Riquelme” de 1949 é, também, uma espécie de “tradução” da “Marta Riquelme” de 1902 (de Hudson). Ainda num outro nível, a transposição de frases, orações e períodos inteiros do conto de 1949 para o de 1957 implica numa reelaboração de material próprio que remete a um processo de (auto)tradução. A relação entre “Marta Riquelme”

e “Un crimen sin recompensa” será analisada mais detalhadamente nos capítulos 4 e 5 deste trabalho.

Além das relações intertextuais de “Marta Riquelme” com a obra de Hudson, uma obra basilar da literatura hispânica e dois outros autores não poderiam deixar de ser citados neste levantamento parcial de elementos intertextuais do referido relato: o *Don Quijote de La Mancha*, Franz Kafka e Jorge Luis Borges. Certamente pode-se aproximar “Marta Riquelme” de uma tradição hispânica de relatos intercalados e narradores indiretos que remonta ao *Don Quijote*, de Miguel Cervantes (1605), obra que não por acaso associa prólogo e tradução e cujo autor se coloca como personagem do narrado:

Quién cuenta la historia de don Quijote y Sancho Panza? Dos narradores: el narrador anónimo, que habla a veces en primera persona pero más frecuentemente desde la tercera de los narradores omiscientes, es quien, supuestamente, **traduce** al español y, al mismo tiempo, adapta, edita y a veces **comenta** el manuscrito árabe del misterioso Cide Hamete Benengeli, a quien nunca leemos directamente. (VARGAS LLOSA, 2004, p. XXIV, grifos nossos)

Na maioria dos contos de Martínez Estrada, é nítida a influência de Franz Kafka, que se faz presente nas estruturas labirínticas percorridas por personagens imersos em situações complicadas e absurdas. Deve-se ressaltar que Martínez Estrada escreveu vários ensaios sobre o escritor tcheco, reunidos postumamente no livro *En torno a Kafka y otros ensayos* (1967). Num desses textos, credita ao escritor tcheco uma grande dívida:

Confieso que le debo muchísimo – el haber pasado de una credulidad ingenua a una certeza fenomenológica de que las leyes del mundo del espíritu son las del laberinto y no las del teorema –, y creo que su influencia es evidente en mis obras de imaginación: “Sábado de Gloria”, “Tres cuentos sin amor”, “Marta Riquelme” y varios cuentos de “La tos y otros entretenimientos”. (MARTÍNEZ ESTRADA, *apud* GASILLÓN, 2012, p. 2)

Para Ángel Rama, “[...] o período narrativo de Ezequiel Martínez Estrada [...], que é bem tardio dentro de sua produção poética e ensaísta [sic], coincide com a exacerbação do regime peronista e aparece dominado pela influência kafkiana [...]” (RAMA, 2001, p. 149).

Entre os estudiosos de Martínez Estrada existe uma discussão sobre o grau de originalidade de seus contos, que talvez não deversem ser lidos a não ser como meras ilustrações das teses de seus ensaios e repetições da poética kafkiana. Para Horacio González

[...] enquanto a sua obra de ficção em prosa, Martínez Estrada pareceu cometer dos ligeiras redundancias. La primera consistiria em haber elaborado un remedo del universo kafkiano, la segunda en haber ideado una imitación ficcional de sus propios ensayos de 'psicoanálisis social'. (GONZÁLEZ, *apud* LAMOSO, 2012, p. 58).

Por outro lado, Adolfo Prieto sustenta que

Numerosos indicios apoyan la perspectiva opuesta, esto es, la de centrar el interés en el universo expresado por los relatos, y subordinar los temas y las líneas principales de la ensayística al nivel de correctores y ejemplificadores de esse universo. (PRIETO, *apud* LAMOSO, 2012, p. 58)

Quanto a Jorge Luis Borges, ele é, possivelmente, o responsável pelo fato de que, para alguns leitores brasileiros o nome de Martínez Estrada soe vagamente familiar. Isso pode se dever ao fato de que seu nome é atribuído incidentalmente a um personagem ficcional do conto de Borges “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, publicado em 1940 e um dos textos mais famosos e importantes do autor. Nesse relato, “Ezequiel Martínez Estrada” é citado em dois momentos: a primeira vez no terço inicial do relato e a segunda no terço final. Nas duas ocasiões, o narrador borgiano destaca a capacidade intelectual desse Martínez Estrada-personagem. A primeira referência se dá quando os protagonistas Borges e Bioy Casares, intelectuais e bibliófilos, se veem desorientados pela descoberta casual de uma enciclopédia em vários tomos que trata de um planeta desconhecido:

[...] Ezequiel Martínez Estrada y Drieu La Rochelle han refutado, **quizá victoriosamente**, esa duda. El hecho es que hasta ahora las pesquisas más diligentes han sido estériles. En vano hemos desordenado las bibliotecas de las dos Américas y de Europa. (BORGES, 1985, p. 150, grifo nosso)

Na segunda referência ao nome Martínez Estrada em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, o narrador o confirma como autor da hipótese que ele mesmo parece aceitar a respeito do enigmático planeta-enciclopédia que é o tema do conto borgiano: “[...] la carta elucidaba enteramente el misterio de Tlön. Su texto corrobora las hipótesis de Martínez Estrada” (BORGES, 1985, p. 156).

Outra aparição incidental do nome Martínez Estrada na ficção argentina publicada no Brasil está no romance de Ricardo Piglia⁸ *Respiração artificial* (1990), cujo narrador diz:

[...] estarei com uma sacola de lona na mão e na outra mão (a que tiver ficado livre) um livro de capa preta, apertado contra o peito: serão os *Contos completos* de Martínez Estrada, que acabo de comprar para ler na viagem. (PIGLIA, 2006, p. 84)

Essas referências ao nome de Martínez Estrada no interior de obras ficcionais se articulam com o conto “Marta Riquelme”, na medida em que, neste, Martínez Estrada é também o nome do personagem-narrador, autor do prólogo que constitui o texto que o leitor tem em mãos. A identificação do nome do narrador aparece de maneira incidental, num diálogo no início do conto, no momento em que, ao relatar sua ida à gráfica, em busca dos originais do livro a ser impresso, ele transcreve uma conversa com o diretor técnico do estabelecimento:

– ¿Me conoce usted? – y lo miré fijamente.
– Por supuesto, señor Martínez Estrada. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 213)

Paralelamente, ao utilizar como nome de um dos personagens do conto o nome de outra pessoa real, “el doctor Arnaldo Orfila Reynal”, Martínez Estrada instala definitivamente o conto “Marta Riquelme” na linhagem narrativa praticada por Jorge Luis Borges, que em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” citou como personagens outros intelectuais ou artistas argentinos contemporâneos seus: Bioy Casares, Carlos Mastronardi, Xul Solar, entre outros. Em “Marta Riquelme” o mesmo procedimento é adotado, embora apenas Orfila Reynal compareça nominalmente.

Arnaldo Orfila Reynal (1897-1998) foi amigo de Ezequiel Martínez Estrada até o fim da vida deste. Eles se conheceram na cidade de La Plata, onde Reynal era estudante na Universidade Nacional, ao passo que, no Colegio Nacional, Martínez Estrada atuava como professor de literatura universal desde 1923. Orfila Reynal foi o editor responsável pela criação, em 1945, da representação em Buenos Aires da editora estatal mexicana Fondo de Cultura Económica de México (FCE). Posteriormente, entre 1948 e 1965 Orfila Reynal esteve à frente

⁸ A editora Fondo de Cultura Económica, de Buenos Aires, lançou em 2015 uma nova edição dos *Cuentos Completos* de Martínez Estrada, com prólogo de Ricardo Piglia. O livro integra a coleção “Serie del Recienvenido”, dirigida pelo mesmo Ricardo Piglia.

da direção da mesma editora no México (DÍAZ; DUJOVNE, 2006, p. 491). A FCE se fez notória em toda a América Latina pela grande quantidade e qualidade acadêmica de publicações voltadas para a história, a política, filosofia, sociologia e literatura, com particular ênfase no pensamento e na produção intelectual do próprio continente. No período em que Orfila Reynal dirigiu a editora, a FCE publicou algumas obras de Martínez Estrada, das quais cabe destacar justamente *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson* (1948), biografia crítica sobre o autor com cuja obra “Marta Riquelme” mantém notáveis relações intertextuais, como vimos acima.

Assim, a atuação de Orfila Reynal como editor no período que coincide com o momento da escrita (1949) e da publicação (1956) do conto “Marta Riquelme” por Martínez Estrada acrescenta um dado de verossimilhança à narrativa ficcional. Não é improvável que, em existindo de fato um manuscrito como *Memorias de mi vida*, Orfila Reynal encarregasse Martínez Estrada de editá-lo e prepará-lo para publicação. Essa informação certamente não pareceria inverídica a um leitor da segunda metade dos anos 1950, agregando à leitura do conto um grau de “veracidade” que, ao lado do nome do narrador-prologuista, contribuiria para o efeito de dissolução das fronteiras entre realidade e ficção.

Na biografia intelectual *La amargura metódica – Vida y obra de Ezequiel Martínez Estrada* (2014), Christian Ferrer apresenta informações relevantes para um entendimento do sentido da inclusão de Orfila Reynal em “Marta Riquelme”. Ao abordar a relação de Martínez Estrada com os revisores e tipógrafos encarregados da preparação e composição gráfica de seus textos e livros no momento do encaminhamento destes para publicação, Ferrer registra as seguintes informações:

[Martínez Estrada] Toda su vida se quejó del trato dado a sus libros por tipógrafos y correctores. [...] Este tema era, en él, antiguo y recurrente. En 1946 había confiado lamentos por el estilo a Arnaldo Orfila Reynal: “Me cortaron mi cuento en dos pedazos, cortado según las exigencias tipográficas, peor que el carnicero del pueblo”. Cuatro años después escribió al mismo corresponsal: ‘El demônio de los linotipos no me perdona el tributo de erratas que precipitan la vejez’. [...] (FERRER, 2014, p. 551)

En 1957 publicó um ruego [...] haciendo público su rencor: ‘**No solamente me cambian las letras sino las palabras**, me condecoran de parónimos y me hacen

decir lo que no quiero [...], me desfiguran. (FERRER, 2014, p. 551-552, grifo nosso)

Diante dos comentários acima, é inevitável recordarmos a observação que o narrador-prologuista de “Marta Riquelme” faz a respeito da difícil decifração da caligrafia da personagem: “[...] en muchas ocasiones confundir una con otra letra significaba alterar por completo tanto la palabra como el sentido total de la frase (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 219-220).

No que pode ser lido como uma alusão bem humorada às situações relatadas nas cartas a Orfila Reynal acima citadas, nas duas edições do conto que consultamos (1975 e 2007) o nome “Reynal” aparece grafado, por quatro vezes, com um “d” inexistente no nome do editor: “Reynald”. A única vez que o nome “Arnaldo Orfinal Reynal” aparece com a grafia correta e completa se dá no primeiro parágrafo do prólogo-conto. Daí em diante o nome do personagem aparecerá sempre como “Orfila Reynald”. Mantivemos essa peculiaridade em nossa tradução de “Marta Riquelme”, descartando a opção de “corrigir” uma possível gralha da edição de 1975 repetida na de 2007, por se tratar, a nosso ver, de recurso expressivo à materialidade gráfica do texto em alusão, mediante a quase imperceptível presença/ausência de uma letra, ao tênue limiar entre realidade e ficção que compõe a temática do conto. “Reynald” se distingue de “Reynal”, descolando a realidade da ficção da representação factual, tanto como, na articulação que aqui propomos, um original se desvincula de sua tradução.

3.2. Gêneros num conto: prólogo, memórias

Não nos propomos a discutir aqui se “Marta Riquelme” é ou não um conto, dado que ele se encontra incluído num volume intitulado precisamente *Cuentos completos* (fato em tese suficiente para afastar a necessidade de discussões a respeito de sua caracterização e classificação como gênero literário). No entanto, cabe notar – um tanto em contradição com o exposto acima – que a capa da primeira edição de *Marque Riquelme* (publicada em Buenos Aires pela editora Nova, em 1956) traz, no canto inferior direito, a palavra *novela*, que,

como se sabe, corresponde em espanhol ao nosso "romance". De fato, o arco temporal compreendido pela narrativa de "Marta Riquelme" ultrapassa o âmbito da unidade de tempo normalmente atribuída ao gênero conto, remontando, como discutimos no subcapítulo 2.1, à construção de La Magnolia em meados do século XIX e chegando ao tempo presente da narração, em fins da década de 1940, num uso do tempo próximo ao realizado pelo gênero romance. A combinação de recursos do conto (dimensão física reduzida, com número de páginas relativamente pequeno) e do romance (uso do tempo) possivelmente permitiria incluir "Marta Riquelme" na categoria de "novela" (em espanhol, *novela corta*), gênero intermediário explorado largamente por Honoré de Balzac, um dos autores da predileção de Martínez Estrada. Mas deixaremos de lado essa questão, pelo menos de momento. Preferimos atentar para o modo como Ezequiel Martínez Estrada integra a seu relato, hibridizando-os e ficcionalizando-os, elementos formais e estilísticos do gênero paratextual prólogo e do gênero literário autobiográfico (conforme indicado no título *Memoria de mi vida*, atribuído ao livro perdido de Marta).

Abordaremos primeiramente o tema do prólogo. No *Dicionário de gêneros textuais*, a definição de prólogo aparece no verbete "Prefácio", como sinônimo desta palavra e de "apresentação", "introdução" e "preâmbulo":

[...] texto preliminar de apresentação [...], geralmente breve, escrito pelo autor ou por outrem (outra pessoa de reconhecida competência ou pelo editor), colocado no começo de um livro, com explicações sobre seu conteúdo, objetivos ou sobre a pessoa do autor. Trata-se de um enunciado de esclarecimento [...], justificação, comentário [...] ou apresentação [...] que precede o corpo do texto. Trata-se de um texto típico de gênero introdutório do discurso acadêmico ou editorial. (COSTA, 2008, p. 151)

Trata-se do que efetivamente encontramos em "Marta Riquelme". Em suas primeiras páginas, a narrativa em primeira pessoa relata a busca pelo manuscrito das *Memórias* perdido na gráfica, chegando a incluir diálogos, e conta o destino dos originais, informação que o narrador-prologuista julga relevante para a compreensão da obra por coincidir "en su semántica con el destino de la autora" (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 212). Mas essa vertente narrativa do início do conto é interrompida com a frase "Pero debo continuar con el texto" (*Id., ibid.*, p. 215), a partir da qual o narrador retoma a "forma usual de los prólogos" (*Id., ibid.*, p. 212), de que havia se afastado (e ainda se

afastará outras vezes, por breves momentos, ao longo do relato). Ainda reforçando a condição de prólogo de seu texto, ele escreve: “[...] sería muy difícil la comprensión cabal de esas *Memórias* si yo no explicara algunos pormenores, con lo que viene a resultar que es la obra una pieza incompleta sin las explicaciones. Necesito darlas y lo que he llamado prólogo no pasa a ser una advertencia preliminar” (*Id.*, *ibid.*, p. 215).

Ao abordar as características e funções dos paratextos editoriais, Genette comenta que as obras literárias raramente aparecem desacompanhadas de outros textos, das mais variadas extensões, tais como título, nome de autor, prefácios ou prólogos, índices, etc., que servem, em relação ao texto principal, para “*apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo” (GENETTE, 2009. p. 9, *itálicos do autor*). Tal descrição se aplica com exatidão ao que ocorre com o prólogo do narrador no conto “Marta Riquelme” em relação às *Memorias* da personagem feminina: frente ao desaparecimento do manuscrito, o prólogo não apenas apresenta o conteúdo do livro perdido ao leitor, como também se torna a única materialização existente daquela obra, a manifestação derradeira de seus vestígios e elementos remanescentes, que o narrador-prologuista tenta recuperar e veicular. Afirma Genette: “[...] o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores” (GENETTE, 2009. p. 9).

O mesmo autor também anota que

“[...] não existe, e [...] jamais existiu [...] um texto sem paratexto. Paradoxalmente, há em contrapartida, talvez por acidente, paratextos sem texto, pois existem muitas obras, desaparecidas ou abortadas, das quais conhecemos apenas o título [...]”. (GENETTE, 2009. p. 11)

Num texto de 1974 Borges elabora algumas reflexões sobre os prólogos, notando a inexistência de uma teoria do gênero – fato que, para ele, “no debe afligirnos, ya que todos sabemos de qué se trata” (BORGES, 2011, p. 15) – e considerando o prólogo como “oratoria de sobremesa”, próxima dos “panegíricos fúnebres” e recheada de “hipérboles irresponsables”. Por fim, Borges aponta para a possibilidade de que eventualmente os bons prólogos se aproximem de “una especie lateral de la crítica” e sugere a possibilidade de um livro que constaria “de una serie de prólogos de libros que no existen”. O

próprio Borges chegou a escrever vários contos com essa estrutura, e também Macedonio Fernández (1874-1952) praticou o gênero de comentários, prefácios e resenhas a livros inexistentes em *Museu de la novella de la Eterna* (publicado postumamente, em 1967), romance composto por sucesivos prólogos eternamente apreciando um livro por vir.

No caso do conto “Marta Riquelme”, as *Memorias* não existem, o que existe é o prólogo, confirmando a supracitada formulação de Genette e de alguma forma realizando a suposição de Borges.

Quanto à autobiografia, outro gênero que “Marta Riquelme” ficcionaliza e do qual se apropria narrativamente, ela se faz presente numa segunda camada do texto: como sabemos, um nível mais externo, a narrativa-moldura em forma de prólogo, fornece o contexto da autobiografia propriamente dita de Marta Riquelme. A caracterização das *Memórias* como tal suscita, no prólogo de Martínez Estrada, uma série de observações e ponderações típicas do gênero, a respeito das motivações da autora, da veracidade do narrado e da história do manuscrito:

Estas memorias que parecen haber sido escritas para simple desahogo de un alma atormentada, evidentemente, llevaron la intención de que adquiriesen difusión y hasta celebridad. Todavía no he podido saber con certeza si los originales fueron entregados por ella al amigo [...] o si le fueron robados. Esta última hipótese es muy posible, pues tratándose de una mujer muy sensata y de familia conocida, resulta extraño que voluntariamente haya entregado esos papeles que, evidentemente, reflejan curiosas intimidades con una franqueza muy pocas veces usada en esta clase de confidencias, pues incluye nombres propios de personas, muchas de ellas sus familiares consanguíneos, que han tenido participación en sucesos tan extraños y dramáticos. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 216)

A escrita de si é um modo de produção de subjetividade que se desenvolveu modernamente com o advento do individualismo, num momento em que um contingente crescente de pessoas passou a ter acesso à leitura, com a difusão da imprensa, e à escrita, com a relativa ampliação do número de alfabetizados. Emerge, então, a noção de um indivíduo com maior autonomia em relação ao meio social, capaz de agir e decidir por conta própria e, até mesmo, de contrariar convenções e proibições. Frente às imensas transformações do período, com uma escrita de si (cartas, diários, memórias, etc.), o sujeito moderno pode tentar fixar sua própria identidade e reconstituir sua trajetória.

É exatamente porque o “eu” do indivíduo moderno não é contínuo e harmônico que as práticas culturais de produção de si se tornam possíveis e desejadas, pois são elas que atendem à demanda de uma certa estabilidade e permanência através do tempo. A ‘ilusão biográfica’, vale dizer, a ilusão de linearidade e coerência do indivíduo, expressa por seu nome e por uma lógica retrospectiva de fabricação de sua vida, confrontando-se e convivendo com a fragmentação e a incompletude de suas experiências, pode ser entendida como uma operação intrínseca à tensão do individualismo moderno. [...]

A verdade passa a incorporar um vínculo direto com a subjetividade/profundidade desse indivíduo, exprimindo-se na categoria sinceridade e ganhando, ela mesma, uma dimensão fragmentada e impossível de sofrer controles absolutos. [...] (GOMES, 2004, p. 13-14)

Ao abordar a produção autobiográfica na América Latina, Sylvia Molloy observa que o gênero passou a se consolidar nas repúblicas hispânicas recém-independentes, no século XIX, no contexto de construção e afirmação das identidades e culturas nacionais, tornando-se

[...] um veículo perfeito para a história e, mais particularmente, para a história dos países recém-formados. [...] em muitos casos, o que é anunciado como a história de um indivíduo logo se torna, por metonímia, a história de um país emergente⁹. (MOLLOY, 1996, p. 460, tradução nossa).

Isso se deu porque muitas vezes o próprio escritor e autobiógrafo era um participante das lutas pela independência ou da consolidação do estado nacional, havendo uma confluência direta entre sua vida pessoal e os fatos de interesse público. Molloy cita como exemplos as autobiografias dos argentinos Domingos Faustino Sarmiento e Juan Bautista Alberdi. Aqui reencontramos uma relação de complementaridade similar à existente entre a formação da tradição literária e a formação das estruturas nacionais, que Sommer encontra nos romances de fundação dos países latino-americanos e que discutimos no subcapítulo 2.1. Entretanto, da mesma maneira que a narrativa hispano-americana do século XX põe em questão o discurso da representação nacional, o gênero autobiográfico produzido no continente no mencionado século passa a problematizá-lo e a denunciar sua retórica como vazia e impositiva:

À medida que outras práticas discursivas invadiram seus domínios mal delimitados a autobiografia diversificou suas formas: [...] existe mais reflexão na construção textual da autobiografia, mais aceitação de sua condição híbrida, de seus laços inquestionáveis com a ficção. [...] Textos antes considerados frívolos [...] recentemente abriram a escrita de si para a experimentação ao conectá-la com

⁹ “[...] a perfect vehicle for history and, more particularly, for the history of the newly formed countries. [...] in many cases, what is announced as the story of an individual soon becomes, by metonymy, the story of an emerging country.”

outros gêneros [...] ou ao sugerir [...] a impossibilidade de conceber o “eu” como um todo orgânico¹⁰. (MOLLOY, 1996, p. 463)

Em “Marta Riquelme”, temos o movimento inverso entre autobiografia e ficção, mas com efeito semelhante: um conto que – composto na forma de um texto memorialístico, perdido e mediado por um prólogo alógrafo que tenta recuperá-lo –, questiona, em sua estrutura fragmentada e não-linear, as noções de unidade do sujeito e da nação. Diz o narrador-prologuista:

[...] la autora asume toda responsabilidad de lo que cuenta y del grado de veracidad que los hechos puedan tener. Yo hice por mi parte otras investigaciones que no he de referir, porque podrían sembrar dudas o sospechas sobre ese grado de veracidad. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 218-219)

Nota-se que existe, da parte do prologuista para com a autobiógrafa, uma disputa pela verdade do texto, e que há coisas que podem e outras que não devem ser ditas. Trata-se de um texto que não pode *traduzir* inteiramente a verdade da personalidade de um indivíduo, da mesma maneira que nenhuma tradução literária pode pretender a reconstituição plena do sentido de uma obra original.

3.3. A autora morta e o leitor-tradutor

Já no parágrafo de abertura, “Marta Riquelme” apresenta uma tríade pronominal e suas relações, que percorrerá o relato até o fim: a personagem Marta Riquelme, “la autora” da obra prefaciada, mencionada em terceira pessoa feminina singular; “yo”, o “señor Martínez Estrada”, leitor, revisor, editor, autor do prólogo e narrador; e “el lector”, implicado desde o primeiro momento na construção do relato e invocado na forma de um “usted” implícito. Num nível ao mesmo tempo textual e temático (trata-se, enfim, de uma metaficção), o texto também se desdobra em três materializações distintas: o manuscrito das

¹⁰ “As other discursive practices have invaded its ill-defined domain, autobiography has diversified its forms: [...] there has been more reflection on the textual fabric of autobiography, more acceptance of its hybrid status, of its unquestionable ties with fiction. [...] Texts often considered frivolous [...] ultimately opened self-writing to experimentation, by connecting it to other genres [...] or by suggesting [...] the impossibility of conceiving the “I” as an organic whole”.

Memorias, sua cópia datilografada e seus fragmentos reunidos no prólogo; ou, ainda: a obra (*Memórias*), o prólogo, a leitura.

Recordemos que no início do prólogo-conto Martínez Estrada nos informa que “ella [Marta Riquelme] fue misteriosamente arrebatada al mundo o sustraída a nuestro vivir terrestre, por decirlo así, ya que me ha sido imposible encontrarla viva ni muerta” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 212). O fato de que, tal como o manuscrito, sua autora se encontra inacessível acrescenta uma dificuldade extra ao trabalho do editor, prologuista, narrador e intérprete das *Memorias*. Muito tipicamente, ele se comporta como os críticos ou exegetas literários que, durante certa época na historiografia literária, diante de uma obra a ser interpretada, lamentavam não poderem recorrer ao autor para, em diálogo com ele, esclarecer algum ponto mais obscuro, recuperar o sentido exato de uma passagem do texto ou obter uma explicação unívoca a respeito de um obstáculo à compreensão. Esse comportamento também não está distante daquele do tradutor que acredita que seu trabalho seria facilitado se pudesse recorrer ao autor do texto original e dele extrair a linha de conduta a adotar na sua tradução.

Essa é a leitura que fazemos de duas passagens em particular de “Marta Riquelme”. Na primeira, no início do conto, logo depois do longo diálogo com o administrador da gráfica, em que se constata a perda do manuscrito, o “señor Martínez Estrada” procura o amigo e editor Orfila Reynal, com quem mantém o seguinte diálogo: “– [...] visitemos a la misma Marta Riquelme. Es imposible seguir así. Necesito hablar con ella y que me ayude a reconstruir sus *Memorias*” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 215). Trata-se de um apelo desesperado, que idealiza o contato pessoal entre intérprete e autora como a última solução para acesso ao texto.

Num segundo momento, o narrador-prologuista chega a efetivamente fazer uma viagem de pesquisa ao lugar chamado Bolívar, no intuito de localizar o solar La Magnolia, seus moradores e, em especial, a autora das *Memorias*. A viagem se revela um esforço em vão, sob esse aspecto:

– [...] De Marta no supimos absolutamente nada, y de haber podido hablar con ella no me habría sido posible interrogarla sobre los puntos fundamentales de sus

Memorias, ya que ello hubiera podido crear a la autora una situación muy incómoda [...]. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 216)

O próprio narrador-prologuista reconhece, logo em seguida, que nem mesmo o contato pessoal com a autora seria suficiente para o pleno esclarecimento do sentido do texto.

– [...] No hubiera sido posible recurrir a nadie y en este caso ni a la misma autora, para que nos auxiliase en la absurda tarea. De habersele consultado acerca de palabras muy concretas o de frases muy equívocas que por una faz eran simples pensamientos inocentes y por la otra ocurrencias satánicas, no nos habría contestado. [...] Se habría reído sin contestar. O lo que es peor; habría mentido. De modo que su cooperación hubiera echado a perder todo [...]. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 221)

O narrador-prologuista constata que a intenção da autora não seria o critério definitivo para a interpretação da obra. Da mesma maneira que para a interpretação de um texto literário, para se traduzir não se pode contar com o auxílio hipotético e vantajoso de um autor plenamente ciente de suas intenções e escolhas, a guiar com total garantia a restituição do sentido de sua obra no novo idioma.

Ao tecer considerações interpretativas sobre o caráter e a personalidade de Marta, figura real no mundo intradieético do conto, “Martínez Estrada” parodia a crítica literária historicista que adota a mesma atitude com respeito a personagens ficcionais, buscando na realidade a fonte ou a origem das criações artísticas. Além de metaficção, o conto é também uma crítica a certo tipo de crítica “psicológica” (e, por extensão, a certo tipo de tradução ingênua que busca desvendar a “intenção” do autor). Barthes também criticou esse procedimento:

[...] a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar a sua “confidência” (BARTHES, 2012, p. 58, *itálicos do autor*).

O questionamento da noção de autoria no conto “Marta Riquelme” de certa maneira antecipa a discussão que seria levantada por Roland Barthes no texto “A morte do autor” (1968), tendo sempre em vista o reposicionamento teórico do papel do leitor na construção do sentido da obra literária:

[...] um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico [...], mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. [...] mas há um lugar

onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor [...], é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino [...]. (BARTHES, 2004, p. 62-64)

Já fizemos notar como o vocabulário do campo da tradução se flagra, em suas noções elementares, desde a primeira linha de “Marta Riquelme”: obra, reprodução fiel, intenção, originais. Já no momento inaugural da enunciação o narrador expõe a situação de palimpsesto em que seu texto se instala. É basicamente sobre essa prática de rasura e sobreescritura que se desenvolve o conto, e com base nela relacionamos “Marta Riquelme” com a prática da tradução literária: assim como as *Memórias* em estado bruto são organizadas em livro pelo “señor Martínez Estrada” e seus colaboradores, e assim como esse livro é sintetizado e comentado num prólogo de 50 páginas, assim também um texto original em língua estrangeira é reconfigurado em vernáculo por um tradutor.

Para pensar a relação entre texto original e texto traduzido, Benjamin recorre à metáfora da “sobrevivência” da obra por meio da tradução, indicando que a vida de uma obra pode ir além da comunidade cultural ou época, bem como do idioma no qual foi escrita, por meio de suas traduções para outras línguas. Ao tratar da relação entre uma obra original e sua tradução, Benjamin afirma que essa poderia ser

denominada uma relação natural ou, mais precisamente, uma relação de vida. Da mesma forma que as manifestações vitais estão intimamente ligadas ao ser vivo, sem significarem nada para ele, a tradução provém do original. Na verdade, ela não deriva tanto de sua vida quanto de sua sobrevivência. (BENJAMIN, 2008, p. 68)

Com a entrada em cena do tradutor, nas traduções,

“[...] a vida do original, alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento. [...] na continuação de sua vida (que não mereceria tal nome, se não se constituísse em transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica. [...] Na tradução o original evolui, cresce. (BENJAMIN, 2008, p. 73)

Walter Carlos Costa relaciona esse processo com a textualidade em geral:

[...] a tradução apenas revela de forma mais marcante um aspecto intrigante que, pelo visto, caracteriza todos os textos: logo que são criados, eles começam uma **vida** independente, de tal modo que sua interpretação e, conseqüentemente, o seu valor dependem apenas parcialmente das intenções originais do autor. (COSTA, 2005, p. 32, grifo nosso)

Em “Marta Riquelme”, é a entrada em cena do narrador-prologuista e, com a mediação deste, a entrada em cena do leitor que faz com que as *Memorias* ganhem nova vida. Com muita frequência o leitor é convocado pelo narrador-prologuista a participar e a preencher os vazios deixados por Marta. A palavra “leitor” aparece 36 vezes ao longo do conto, fazendo-se presente, como dissemos acima, já desde o primeiro período do texto e reparecendo repetidas vezes até a última página. A todo momento o narrador-prologuista se dirige a esse narratário hipotético, explicando, alertando, solicitando sua compreensão, pedindo cumplicidade e confiança para o projeto que será desenvolvido ao longo do prólogo. Eis um exemplo:

Es menester que el lector tenga fe en que el texto que aquí se le ofrece es literalmente el mismo que pensó y escribió la autora o por lo menos que sólo puede contener algunas erratas inevitables en esta interpretación de jeroglíficos; o en el peor de los casos que por consenso unánime de mis colaboradores y mío, hemos hecho esfuerzos supremos para conservar la fidelidad literal. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 221)

Para tentar garantir a credibilidade da reconstrução que efetua do manuscrito de Marta Riquelme a partir de anotações esparsas e da sua memória, o narrador-prologuista convoca a cumplicidade do leitor. Daí as “apelaciones contínuas al lector, sea en términos de una increpación directa, ‘tú’, sea en la condición neutral de la tercera ‘sepa el lector” (ROMANO SUED, 2006, p. 250).

Barthes usa palavras que descrevem algo que se passa em “Marta Riquelme” de forma bem similar:

[...] um texto é feito de estruturas múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor [...]; a unidade do texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 2012, p. 64)

Ao leitor é facultada, pelo narrador-prologuista, uma certa liberdade de operações, mediante a qual ele pode optar por uma ou por outra interpretação do texto, como nos exemplos abaixo:

Que Marta Riquelme haya amado apasionadamente desde su infancia, que ese amor casi de criatura haya adquirido la magnitud y la pujanza de una pasión de la madurez de la vida, puede ser exacto según la lectura del libro, y también puede ser falso. Cada lector juzgará por su experiencia. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 223)

[...]

Aunque esas palabras y frases aisladas no contengan la explicación de los hechos que es legítimo suponer, bastan para crear un problema muy grave en el lector, según su sensibilidad lo incline a considerar al tío de Marta y a ella misma como dos personas perversas, o a suponer, con un candor que es indispensable en la lectura de una obra de esta amarga pureza, que es toda de afectos candorosos. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 225)

Em certos momentos, a liberdade do leitor é ampliada ainda mais, com a sugestão de operações que antecipam a estrutura desmontável do “Tablero de Dirección” do romance *Rayuela*, de Julio Cortázar, que começou a ser escrito em 1956, mesmo ano da publicação de “Marta Riquelme”, e foi publicado sete anos depois:

[...] O leitor fica convidado a *escolher* uma das seguintes possibilidades.

O primeiro livro deixa-se ler na forma corrente e termina no capítulo 56. [...]

O segundo livro deixa-se ler começando pelo capítulo 73 e continua, depois, de acordo de acordo com a ordem indicada no final de cada capítulo. [...]

73 – 1 – 2 – 116 – 3 – 84 [...]

(CORTÁZAR, 2008, p. 5, grifos do autor)

Em “Marta Riquelme” lemos:

[...] adviértase, por sí misma esa página no dice nada – no aclara nada –, y sin embargo, ¡cuán profundo es el trastorno que provoca según el lugar en que se la lea! Podría decirse que más que altera, perturba el sentido de uno de los “destinos”, como Marta dice, de ese personaje tan atrayente. Haga la prueba el lector leyéndola primero donde va inserta y después leyéndola a continuación de la línea 6 de la página 422; de la línea 26 de la página 105; de la línea 9 de la página 14. En todos los casos el texto concierta perfectamente también con lo que sigue en el párrafo sucesivo. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 225)

[...]

Ni las páginas ni los hechos del manuscrito siguen el orden de los días ni de la lógica. Yo he respetado el orden – quiero decir el desorden –, pero comprendo que el lector tendrá que colocar cada pieza en su sitio, después de una primera lectura, para que la obra se organice e sea comprensible. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 236)

Mas o narrador-prologuista também apresenta, inclusive com certa violência, instruções que, a seu ver, devem ser seguidas à risca pelo leitor:

Sólo debo insistir, ante estos numerosos escollos, en que el lector no debe agregar nada a la lectura literal y que se deje llevar por ella como en las alas de un Ave del Paraíso, si puede. Pues de no ser capaz de desprenderse de sus posibles formaciones pecaminosas, de imaginación más bien que de sensibilidad, lo mejor es que arroje ya mismo este libro y no lo Lea. Encontrará en él todas las aberraciones de que un alma impura es capaz. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 244)

As interpelações e injunções do narrador-prologuista ao leitor fictício têm consonância com o “reconhecimento da importância do *leitor* como fator determinante da existência do texto” (REIS; LOPES, 1988, p. 52). Assim, o conto encena narrativamente

uma interação *autor/leitor* cuja tensão aponta em dois sentidos: a condição irrevogavelmente *dialógica* de todo o ato de linguagem, de acordo com a qual o sujeito que fala/escreve solicita necessariamente uma instância receptora; a função de *concretização* que cabe a essa instância, capaz de abolir *pontos de indeterminação* [...] (REIS; LOPES, 1988, p. 52, itálicos dos autores)

Num breve artigo intitulado “Leer es como traducir”, Gadamer aproxima a performance do leitor de literatura à de um tradutor e, ainda, à do criador. Referindo-se especificamente ao caso da poesia, mas utilizando um raciocínio que aqui extrapolamos também para a literatura em prosa, ele escreve: “En niveles completamente distintos, el ler o el traducir parecen realizar la misma operación hermenéutica. [...] La lectura y la traducción vienen a ser ‘interpretación’. Ambas crean una nueva totalidad textual, hecha de sonido y sentido. Ambas logran hacer una transposición que raya con lo creador. Se puede arriesgar la siguiente paradoja: cualquier lector es un medio traductor” (GADAMER, 1998, p. 90-91)

Ao aproximar tradução e palimpsesto, Arrojo descreve a partir de um conto de Borges (“Pierre Menard, autor del *Quijote*”) processos de sobreposição textual que bem se pode considerar um dos temas centrais de “Marta Riquelme”:

[...] traduzir não pode ser meramente o transporte, ou a transferência, de significados estáveis de uma língua para outra, porque o próprio significado de uma palavra, ou de um texto, na língua de partida, somente poderá ser determinado, provisoriamente, através de uma leitura. Assim, [...] o que acontece não é uma transferência total de significado, porque o próprio significado do “original” não é fixo ou estável e depende do contexto em que ocorre.

[...] O texto [...] passa a ser uma máquina de significados em potencial. [...] Ao invés de considerarmos o texto [...] como um receptáculo em que algum “conteúdo” possa ser depositado e mantido sob controle, proponho que sua imagem exemplar passe a ser a de um *palimpsesto*. Segundo os dicionários, o substantivo masculino *palimpsesto*, do grego *palímpsestos* (“raspado novamente”), refere-se ao “antigo material de escrita, principalmente o pergaminho, usado, em razão de sua escassez ou alto preço, duas ou três vezes [...] mediante raspagem do texto anterior”.

Metaforicamente [...] o “palimpsesto” passa a ser o texto que se apaga [...] para dar lugar a outra escritura (ou interpretação, ou leitura, ou tradução) do “mesmo” texto. [...] O que temos, o que é possível ter, são suas muitas leituras, suas muitas interpretações – seus muitos “palimpsestos”. (ARROJO, 2007, p. 22-24, Itálicos da autora).

Em “Marta Riquelme” a relação de complementaridade entre leitura e interpretação é representada duplamente: a uma primeira leitura feita pelo narrador-prologuista do texto das *Memorias*, a qual é literalmente uma pré-condição para que o livro perdido seja restaurado e trazido de volta à tona, segue-se uma segunda leitura, demandada pelo prólogo, personificada na figura do “lector” convocado recorrentemente pelo texto. Ao instituir-se como reconstrutor, comentador e transmissor do texto perdido, o narrador-prologuista agrega à sua função de leitor e intérprete o papel de escritor (num movimento que, neste trabalho, aproximamos da tarefa do tradutor), repassando a um leitor fictício a incumbência de reorganizar os elementos com que o prólogo se compõe e, a partir dos fragmentos das *Memorias*, produzir sentido, mediante nova interpretação (ou novas interpretações).

4. INTERPRETAÇÃO E TRADUÇÃO EM “MARTA RIQUELME” E “UN CRIMEN SIN RECOMPENSA”

4.1. Interpretação e tradução em “Marta Riquelme”

O recente desenvolvimento dos estudos relativos à tradução como disciplina institucionalizada se produziu num contexto teórico-crítico em que o papel do leitor na recepção da obra foi reavaliado, ganhando um sentido ativo, de concretização do texto em paralelo à construção do sentido (CARVALHAL, 2000, p. 86). O conto “Marta Riquelme” de Martínez Estrada (assim nos referimos a ele para distingui-lo do conto homônimo de Hudson) suscita, dentre as inúmeras possíveis questões teórico-críticas levantadas por seus narradores e leitores encadeados (o texto da narradora-personagem Marta é “lido” pelo narrador-personagem Martínez Estrada, cujo texto por sua vez se dá para nossa leitura), uma discussão em torno dos processos teorizados pela estética da recepção relativos ao modo como uma obra literária envolve o seu interlocutor principal, o leitor, na sua compreensão e interpretação.

O objeto literário não é nem o texto objetivo nem a experiência subjetiva, mas o esquema virtual (uma espécie de programa ou de partitura) feito de lacunas, de buracos e de indeterminações. Em outros termos, o texto *instrui* e o leitor *constrói*. Em todo texto, os pontos de indeterminação são numerosos, como falhas, lacunas, que são reduzidas, suprimidas pela leitura. (COMPAGNON, 2001, p. 150)

A síntese interpretativa do enredo do conto “Marta Riquelme” que Beatriz Sarlo faz é lapidar: “[...] perdido el manuscrito, no hay verdad, sino lecturas de lecturas, lo que el protagonista cuenta que contaba Marta” (SARLO, 2007, p. 131). Entretanto, Sarlo também postula a existência de parâmetros, internos ao texto, para sua interpretação: “el relato abunda en indicaciones acerca de cómo deberá leerse el texto ausente” (SARLO, 2007, p. 129).

Para Susana Romano Sued (2006), há em “Marta Riquelme” uma teoria da tradução:

[...] el manuscrito, la copia mecanografiada tras el establecimiento exegético, o el libro supuestamente editado por Tierra Purpúrea, o finalmente la version transcrita de memoria de las memorias gracias a la extraordinaria capacidad de

memoria del prologuista, serían todos originales, todos borradores, o todos versiones del discurrir de M. R. [*Marta Riquelme*] (ROMANO SUED, 2006, p. 258).

María Lourdes Gasillón observa que, diante da incerteza da obra que está compondo, e com base em sua lembrança da obra que lera (as *Memórias* de Marta), o narrador do conto passa a insistir na ideia de fidelidade ao conteúdo do manuscrito original e na convicção de que o texto estabelecido pelo “círculo de exegetas”, visando a publicação em livro, é o mais próximo possível daquele que foi pensado e escrito por Marta Riquelme.

Sin embargo, tanto repite esa idea, que termina por lograr el efecto contrario. En este texto nada es verdadero, nada está corroborado, nada tiene una única lectura ni interpretación. (GASILLÓN, 2012, p. 4)

Daí a constatação, um tanto exasperada, que o narrador expressa: “Todo es desorden aquí” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 236).

No artigo *Aspectos lingüísticos da tradução*, Roman Jakobson formula a noção de tradução intralingual: a tradução no âmbito de um mesmo idioma, que seria um dos tipos de tradução possíveis e um dos temas lingüísticos fundamentais. Por envolver operações fundamentais identificáveis na base do funcionamento de toda língua, Jakobson considera “a equivalência na diferença” como “o problema principal da linguagem e a principal preocupação da Lingüística” (1975, p. 63).

A palavra tradução aparece num único momento do conto “Marta Riquelme”: quando o narrador-prologuista compara sua equipe a “grupo de hermeneutas, y **traductores**, de una lengua inverosímil” (p. 220). No entanto, o vocabulário dos estudos da tradução perpassa todo o conto, particularmente na primeira metade do texto. Assim, no primeiríssimo parágrafo, o narrador-prologuista promete ao leitor que este encontrará a obra de Marta Riquelme “fielmente reproducida” (p. 67); em seguida, declara estar “decidido a trabajar en el prólogo aunque no tenga a mano el manuscrito (lo sé de memoria y puedo reconstituir la escritura tal cual la veo como si la tuviera ante mis ojos” (p. 68). A ideia de fidelidade volta a ser posta em cena algumas páginas depois, num apelo direto ao leitor: “Necesariamente habré de recurrir a los manuscritos, para no demorar este trabajo y en honor a **la fidelidad que te debo**, querido lector” (72).

Ainda dirigindo-se ao leitor, agora em terceira pessoa, o narrador-prologuista torna, mais adiante, a trazer a fidelidade como valor a ser perseguido em seu trabalho de restituição do texto de Marta, agora associando-a a outra noção de fértil discussão nos estudos tradução: a de literalidade.

[...] no [...] present[o] aquí un texto apócrifo, o que adolezca de tales adulteraciones de palabras y de sentido que el lector pueda temer que está leyendo una obra distinta de la que su autora escribió o adulterada a propósito. [...] Es menester que el lector tenga fe en que el texto que aquí se le ofrece es **literalmente** el mismo que pensó y escribió la autora [...] en el peor de los casos que por consenso unánime de mis colaboradores y mío, hemos hecho esfuerzos supremos para conservar **la fidelidade literal**. (MARTINEZ ESTRADA, 1975, p. 220, grifos nossos)

No campo dos estudos da tradução, a questão da fidelidade se opõe à ideia de liberdade desde os escritos de Cícero (106 a.C.-46 a.C.). Para São Jerônimo (ca. 347-420), o primeiro a enunciar a questão em sua totalidade, não se deve traduzir palavra por palavra (“ao pé da letra”) e sim exprimir o sentido. Desde então, as visadas teóricas em torno da tradução se dividiram entre o pólo da letra (ênfase na forma, no significante, no texto-fonte, na língua-fonte, na cultura-fonte, na fidelidade) e o pólo do sentido (ênfase no conteúdo, na significação, no texto-alvo, na língua-alvo, na cultura-alvo, na liberdade), fazendo-se a ressalva de que essa não é uma dicotomia perfeita, já que o tradutor pode ser fiel à letra sem ser fiel ao sentido, mas também pode, por outro lado, ser fiel ao sentido mesmo modificando o aspecto linguístico.

Mais contemporaneamente, Walter Benjamin propõe que a tarefa do tradutor deve ser exercida, alternada ou simultaneamente, com fidelidade e com liberdade: “na tradução literalidade e liberdade devem obrigatoriamente unir-se, sem tensões, na forma da versão justalinear”¹¹ (BENJAMIN, 2008, p. 81). Assim, os conceitos de fidelidade e liberdade na tradução são reavaliados e reinvestidos por Benjamin de conotações distintas das que perpassaram os dois termos ao longo dos séculos, no desenvolvimento da tradição de estudos, reflexões e tendências teóricas sobre tradução, visto que, para ele, “parecem não mais servir para uma teoria que procura na tradução algo mais do que a mera reprodução do sentido” (*Id.*, *ibid.*, p. 76). Recuperando e relativizando a oposição milenar que marca as reflexões sobre a prática tradutória, Benjamin sugere que o tradutor só poderá transmitir o sentido do original na língua da

¹¹ Citamos a partir da tradução de Susana Kampff Lages.

tradução se vier a romper com a rigidez da dicotomia e abrir mão da ilusão de restituí-lo com plenitude no texto traduzido, pois chegar a essa plenitude é uma tarefa impossível, na medida em que o sentido poético de uma obra literária é o que permanece além ou aquém do que pode ser comunicado pela tradução, enquanto que o que pode ser transmitido é o “inessencial”.

Assim, pode-se concluir que Benjamin propõe que a tarefa do tradutor seja definida nos termos de uma opção de equilíbrio, que redefine os conceitos de literalidade e de liberdade de forma a que eles possam ser combinados na experiência tradutória. Ou ainda: “a fidelidade seria uma obrigação dupla: para com o conteúdo da mensagem e para com a praxe expressiva da língua-alvo” (RÓNAI, 1981, p. 126-127).

Voltamos a um trecho do conto, já citado anteriormente, mas do qual destacaremos agora outros aspectos:

Era una letra imposible [...]. No solamente su letra **representaba grafológicamente** las infinitas complicaciones del laberinto de su alma [...], sino que las grafías amontonadas y em trazos muy personales, dificultaban la tarea hasta convertirla en una solución de acertijos. [...] Por lo demás es una “letra fingida”, acaso trazada con la mano izquierda o **con el deliberado propósito de enredar la interpretación**, dificultando la lectura con lapsus y ambigüedades que ponían en los pasajes decisivos una insalvable alternativa. Sin contar las páginas sin numerar, sueltas, que pueden ser colocadas en diferentes lugares sin alterar el orden lógico del discurso, pero si el sentido, y esto de modo fundamental. (*Id., ibid.*, p. 219, grifos nossos)

O intérprete se coloca na incumbência de decifrar tanto o conteúdo quanto a forma – onde esta, a “letra imposible”, seria uma espécie de tradução gráfica daquele (“representaba grafológicamente”) –, sem falar nas intenções supostas e dissimuladas da autora. Sob esse aspecto, a reconstituição do original de Marta Riquelme pelo “Sr. Martínez Estrada” no conto-prólogo, poderia ser considerada uma tradução interlingual, mesmo sem (ou por esse exato motivo) a possibilidade de consulta ao texto perdido.

Para melhor estabelecer a relação que nos interessa entre o trabalho do editor e narrador-prologuista “Martínez Estrada” e a atuação de um tradutor, recorremos a José Américo Miranda, que, num trabalho intitulado “Ecdótica e tradução: editar é traduzir?”, compara:

[...] numa edição crítica, todo o esforço se faz para arrancar o leitor a seus hábitos lingüísticos e à sua morada na língua que usa todos os dias para lançá-lo ou

conduzi-lo aos hábitos e à língua de outro tempo, à língua do autor editado – e não se trata, aqui, perguntamos, da tarefa da tradução em seu aspecto mais árduo, mais difícil? (MIRANDA, 2006, p. 481).

O campo comum entre escrever, editar e traduzir foi sintetizado por Walter Carlos Costa:

Diferentemente do escritor do texto original, o tradutor é aquele tipo especial de escritor que cria o texto não a partir do seu próprio ideacional, mas a partir de outro texto. Conseqüentemente, ele se comporta quase como um editor, ou como um escritor de um texto original que resolve reescrevê-lo. A diferença está no fato de que o tradutor não é limitado somente pela gramática, pelos padrões lexicais da sua língua e pela sua habilidade como textualizador, mas sofre também restrições impostas pelo texto preexistente, pelo seu tom e conteúdo, com os quais ele pode não estar de acordo, assim como impostas pela organização textual, ainda que em outro código. (COSTA, 2005, p. 30)

Tomemos novamente um outro fragmento já citado no capítulo anterior, para nele apontar uma nova analogia com o processo da tradução literária:

Marta cuenta su entrega a Mario. ‘Yo no era ya una niña’ (se entiende, porque tenía dieciséis años. Marta suele usar la palabra *niña* **en el sentido** de la edad). También dice: ‘Había pasado, hacía algunos años, la época de mi vida en que la clausura me vedaba goces más intensos’. (Se refiere aquí, como se advertirá, a su primera niñez y por clausura **debemos entender** algún tiempo que pasara en el colegio de monjas, que abandonó según cuenta (pág. 12) a los diez años. Época de clausura ha de ser esa, y los goces más intensos son, precisamente, los del retorno a la casa, donde comienza su verdadera vida consciente y sus *Memorias*.) (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 235, grifos nossos)

O narrador-prologuista intervém, nos trechos entre parênteses, no que seria o conteúdo do discurso de Marta, seja para esclarecer alguns pontos (o sentido do termos *niña* e *clausura*), seja para tecer comentários. Nessa tentativa do narrador de permitir ao leitor o acesso, ainda que fragmentado, parcial, às palavras de Marta, ele termina por imprimir ao texto as marcas de sua subjetividade, de seu domínio e de seu poder discursivo. Mais uma vez lembramos Walter Benjamin, que no ensaio *A tarefa do tradutor* argumenta:

Para compreender a autêntica relação entre original e tradução deve-se realizar uma reflexão, cujo propósito é absolutamente análogo ao dos argumentos por meio dos quais a crítica epistemológica precisa comprovar a impossibilidade de uma teoria da imitação. Se em tal caso demonstra-se não ser possível haver objetividade (nem mesmo a pretensão a ela) no processo do conhecimento, caso ele consista apenas de imitações do real, em nosso caso, pode-se comprovar não ser possível existir uma tradução, caso ela, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original. Pois na continuação de sua vida (que não mereceria tal nome, se não se constituísse em transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica. [...] Também existe uma maturação póstuma das palavras que já se fixaram [...] (BENJAMIN, 2008, p. 70).

As alegações de fidelidade e respeito ao sentido do original e à intenção da autora, buscam garantir ao narrador-prologuista do conto uma certa

ascendência sobre a narração da mulher, numa afirmação de autoridade similar à do tradutor com relação ao original. Para o leitor, o narrador-prologuista propõe um pacto de fidelidade, tal como um tradutor perante um texto original a ser traduzido. Ao se declarar neutro e tentar convencer o leitor disso, o narrador-prologuista exerce um controle (relativo) sobre o texto de Marta. A retórica do “tradutor” fiel à intenção da autora e ao sentido do original serve para encobrir o trabalho de transformação efetuado, por meio da interpretação e da reescrita, sobre o discurso dela. A apelação à fidelidade na reconstituição do sentido original, alia-se, assim, às estratégias autorais da forma prólogo e da narração heterodiegética (as quais abordamos no subcapítulo 2.2), no intuito de legitimar a versão específica das *Memórias* que é apresentada pelo narrador-prologuista.

A diferença fundamental entre uma tradução literária em geral e a tradução pela qual tomamos o papel que o prólogo de “Martínez Estrada” desempenha em relação às *Memórias* de Marta Riquelme é que, à diferença da tradução literária em geral, em que teoricamente sempre existirá a possibilidade de conhecer ou aprender o idioma do original e ler o texto nessa língua, no caso do conto de Ezequiel Martínez Estrada não existe um texto original que o leitor pudesse acessar e comparar a suas versões para idiomas estrangeiros: os “originais” se extraviaram e deles sobrevivem apenas os comentários, o prólogo, a leitura, a interpretação, a reescrita. O texto se mantém aberto a novas traduções.

O conto de Martínez Estrada joga com a ideia de referencialidade na literatura: não há nada “fora do texto”, pois “tudo lo que sigue” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 244) ao prólogo, o texto-vida de Marta Riquelme, encontra-se em estado inacessível, e mesmo que o texto estivesse diante de nossos olhos, como garantir que a leitura que dele fazemos seria a “correta”? Nesse ponto são interessantes as ponderações de John Milton:

[...] podemos dizer que a tradução necessariamente esclarece? Não será possível que disfarce e impeça nossa compreensão ainda mais? Não pode um tradutor nos transmitir somente a ilusão de que entendemos o original por tê-lo traduzido para uma língua que entendemos? O tradutor sempre enfatiza o original da maneira como quer e, se não entendemos a língua do original, estamos à sua mercê. (MILTON, 2010, p. 110)

O narrador-prologuista professa uma concepção de texto e de tradução e apresenta outra, forçado pelas circunstâncias efetivas da situação prática. Ele acredita conhecer e compreender integralmente o original e espera reproduzir com fidelidade seu conteúdo; o que ele vem a produzir, em verdade, é uma leitura, uma versão provisória, uma configuração subjetiva e até idiossincrática do material verbal legado pela autora. Acredita poder transmitir a seu leitor um significado estável, esquecendo-se de que também ele é um leitor, às voltas com a precariedade da significação, do resultado instável que sua leitura permanentemente altera. Instável como também é uma tradução.

O resultado de três anos de esforços filológicos para decifrar, organizar, revisar e comentar, ao final, dá num novo texto (o Prólogo), não demasiado diferente do estado inicial das *Memorias*: fragmentário, errático, precário, inacabado. Com a convocação de um terceiro ator, o leitor, multiplicado em incontáveis leitores empíricos, novas retextualizações se fazem virtualmente infinitas. Assim na ficção, assim também na tradução.

4.2. Uma leitura do conto “Un crimen sin recompensa”

“Un crimen sin recompensa”, penúltimo conto do livro *La tos y otros entretenimientos* (1957), consiste no relato, narrado em primeira pessoa, de um médico que se defende da acusação de não ter prestado socorro a uma pessoa atingida por tiros de revólver durante uma viagem de ônibus na qual, na ausência de um médico de plantão, e sendo ele o único médico a bordo, estaria legalmente obrigado a atender a vítima. Entre os passageiros se esconde um presidiário em fuga, famoso assaltante e assassino procurado na região, que vem a ser o motivo de uma briga entre a vítima e um guarda (ambos funcionários da companhia de transporte), que culmina nos disparos fatais. Todo o conto se desenvolve em torno das tentativas (por parte do narrador, dos funcionários da companhia de transporte, dos demais passageiros) de identificação de quem, dentre os passageiros, seria o fugitivo procurado. Essas tentativas de desmascaramento são exercidas a partir de

leitura e da interpretação da aparência e do comportamento que as pessoas fazem umas das outras dentro do veículo. São como que “traduções” de índices, de sinais, signos não-verbais, aquilo que mobiliza a atenção e a inteligência dos personagens. A partir de Derrida, John Milton afirma: “Qualquer interpretação é tradução, e assim estamos traduzindo todo o tempo” (MILTON, 2010, p. 187). Assim se comportam os personagens de “Un crimen sin recompensa”.

Relato que reconstitui o episódio a partir do testemunho de um autodeclarado “espectador” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 439), o conto se desenvolve como uma versão dos fatos, possível dentre outras, das quais temos uma noção, já no segundo parágrafo, quando o narrador se refere à “versão da polícia” sobre a atuação do homicida e à “opinião do médico forense” sobre a temperatura ambiente no interior do ônibus (esta, por sua vez, é objeto de uma fraude e substituída, nos autos do processo, por uma cópia do boletim meteorológico, que informa trinta e seis graus quando, “na verdade”, segundo o narrador, seriam quarenta graus). Da mesma forma, diversas outras situações similares de confronto de versões e visões entre o narrador e outros sujeitos serão apresentadas no decorrer da narrativa.

Como numa espécie de paródia de um conto policial, a leitura de sinais e índices está presente em diversos momentos, nos quais se alude à possibilidade de descoberta da identidade do fugitivo a partir de sinais exteriores, sua roupa, seu modo de andar, etc. Desde o princípio, o narrador declara a certeza da presença do fugitivo no ônibus, cabendo a dois funcionários da empresa, o guarda e o cabeleireiro, observar os passageiros para tentar identificá-lo:

Había pasajeros de toda condición y conducta, y era sensible la división entre la población humilde e ignorante y la docta y señorial, por el porte y el atavío. Además porque unos no exhibían boleto ni abono, y los otros sí [...]. Iba ese día entre la gente heterogénea un prófugo [...]. Como todo el mundo permanecía inmóvil en su asiento y observaba sociable compostura, les fue imposible al guarda y al peluquero, advertir el más leve **indicio** de quién de ellos pudiera ser el prófugo. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 442, grifo nosso)

Além dos trajes e do comportamento, outra das aparências sob as quais o fugitivo se confunde com os companheiros de viagem é a barba por fazer, característica em que coincide com inúmeros passageiros:

Repito que era absolutamente seguro que el prófugo se hallara cómodamente sentado en un sillón pullman, y hasta que pudiera ser uno de los que sacaron ticket para la peluquería. De no haber tantos pasajeros con la barba sin rasurar, habría sido relativamente fácil individualizar al evadido; más ese día, como a propósito, todo el mundo parecía haberse concitado para afeitarse en el trayecto. [...] A nadie se le ocurrió que el prófugo fuera el peor entrazado y, por otra parte, no podía decirse de nadie que tuviera tal aspecto. Sin el vestuario de moda de los profesores, ninguno acusaba ser de clase económica inferior a ellos. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 444)

Por outro lado, os funcionários investigadores também cuidam de dissimular a busca que estão a realizar, de forma a não alertar o passageiro procurado: “Peluquero y guarda-confitero recorrían una y otra vez, alternativamente, el coche, con **disimulada** curiosidad” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 444, grifo nosso). Essa situação complica a perseguição e instaura um jogo mútuo de ocultamento e revelação, já que os funcionários querem evitar que seu empenho transpareça para os passageiros, o que poderia alertar o fugitivo:

Había interés en localizar al prófugo, le repito, si es que viajaba en el ómnibus, y una hora por lo menos se empleó en los prolegómenos de cavilar un procedimiento para examinar las caras y las manos de los adultos sin exponerse a una reacción contundente. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 445)

Gradualmente, a curiosidade começa a contagiar os outros passageiros, e eles passam a observar inquisidoramente uns aos outros: “Aunque los pasajeros permanecían quietos, la curiosidad los desasosegaba y la intención unánime era levantarse, con cualquier pretexto, recoger los asientos y examinar de cerca, distraídamente, los rostros” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 444).

Entretanto, cabe observar que há uma mudança de plano narrativo no conto, quando a narração se encaminha, gradualmente, de uma aparente neutralidade intradieética para o relato de condições psicológicas alheias, sempre na perspectiva do mesmo narrador, que adquire características de onisciência. O narrador se distancia da narração, colocando-se num plano extradiegético, e só retorna à primeira pessoa na última oração do conto. Ele se introduz nas mentes dos demais personagens, referindo-se reiteradamente à dissimulação de sensações e pensamentos, tanto dos funcionários da empresa, quando dos passageiros: “[...] el guarda disimulaba su no menos excitación controlando sus nervios y apareciendo excesivamente tranquilo” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 444-6). E ainda:

Uno que otro de los pasajeros, o mejor dicho, uno tras otro, lograba vencer su cohibición, y [...] avanzaban o retrocedían, siendo imposible descubrir, de no ser

un avezado detective, quién pudiera ser el prófugo, ya que todos por igual ostentaban un rostro impasible, aunque hubiera en su interior la misma impaciencia. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 446)

Tal como no final de “Marta Riquelme”, há em “Un crimen sin recompensa” uma referência à psicanálise como um método de decifração de signos, na aparição de um professor de psicologia, praticante de psicanálise, que também participa da busca, por hábitos profissionais. Sua participação é expressiva do jogo em que passageiros, funcionários da empresa de ônibus e o próprio fugitivo se encontram enredados, visto que, num mesmo parágrafo, pode-se observar tanto sua atitude suspeitosa de escrutínio dos rostos alheios como a dissimulação ardilosa, exercida com perícia técnica de profissional, como procedimento destinado a atingir um determinado objetivo:

El profesor de Psicología no pudo contenerse, pues lo impulsaba a la pesquisa su profesión, y seguro sin reservas de que el prófugo se encontraba allí, se levantó de su asiento [...] y emprendió el regreso observando serena y despaciosamente los rostros, o mejor dicho las fisionomias. Simulador de falsos estados de ánimo a que lo habían acostumbrado sus conversaciones inquisitivas con enfermos neuróticos, a quienes practicaba el Psicanálisis, recurrió a una de sus estrategias clásicas de falsa naturalidad. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 446)

A relação entre psicanálise e tradução foi estabelecida pelo próprio Sigmund Freud, quando ao definir o trabalho do analista utilizou a metáfora do tradutor que faz passar conteúdos inconscientes para o plano consciente. Explica o psicanalista e tradutor Paulo Schiller:

O processo de análise não deixa de ser uma tentativa de traduzir o recalcado para a consciência a partir de seus efeitos, a partir de uma cadeia de significantes que desenha seu sentido. Quando se trabalha a interpretação de um sonho, a elucidação de seu significado enigmático tem analogia com um movimento ao avesso, um retorno à língua de origem a partir da língua de chegada, ou seja, a retradução do conteúdo manifesto do sonho para o seu conteúdo latente. E, nesse processo, algo que Freud chamou de “umbigo do sonho” resta sempre indecifrável, elidido, como a perda inevitável que se materializa na passagem de uma língua à outra. (SCHILLER, 2013, p. 21)

Voltando ao conto em questão, na sequência da narrativa até mesmo o motorista, antes absorto em sua tarefa, que implica a atenção voltada para a frente, para o que acontece na estrada, passa a envolver-se na inquirição fisionômico-policial, olhando para trás dentro do ônibus: “Inclusive el conductor, que seguía volviendo insistentemente la cabeza, estuvo tentado de detener el ómnibus con cualquier pretexto para observar uno por uno a los pasajeros y descubrir el prófugo” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 447).

O cenário do ônibus em movimento pela estrada, a percorrer o “deserto” (o pampa), em associação com a situação relatada, nos remete à metáfora do viajante, à qual Wolfgang Iser recorre para caracterizar o leitor do texto literário. Tal como resume Compagnon:

A leitura, como expectativa e modificação da expectativa, pelos encontros imprevistos ao longo do caminho, parece-se com uma viagem através do texto. O leitor, diz Iser, tem um ponto de vista móvel, errante, sobre o texto. O texto nunca está todo, simultaneamente presente diante de nossa atenção: como um viajante num carro, o leitor, a cada instante, só percebe um de seus aspectos, mas relaciona tudo com o que viu, graças à sua memória, e estabelece um esquema de coerência cuja natureza e confiabilidade dependem de seu grau de atenção. Mas nunca tem uma visão total do itinerário. (COMPAGNON, 2001, p. 152)

Existe, evidentemente, uma notável diferença entre a metáfora do leitor como viajante, tal como descrita por Compagnon, e o enredo do conto de Ezequiel Martínez Estrada: na primeira, são a paisagem exterior e suas variações expressivas que representam o horizonte textual e os “acidentes” textuais a serem considerados pelo leitor, enquanto no segundo caso o panorama lido e observado se limita ao “microclima reinante dentro del ómnibus” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 439), visto que, do lado de fora do veículo em movimento, o que se tem é a paisagem invariante do pampa e a “monotonía del recorrido atravesando un páramo, el ‘Páramo Silente’ [...] monotonía de tantos kilómetros iguales por todas partes” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 440). Entretanto, há em “Un crimen sin recompensa”, de forma algo similar, uma série de percursos efetuados dentro do ônibus, nos quais os personagens procedem à leitura de rostos, trajes e comportamentos:

Uno que otro de los pasajeros, o mejor dicho, uno tras otro, lograba vencer su cohibición, y simulando hacer gimnasia o leer de más cerca algunos de los avisos comerciales, o bien haciendo paso de baile, avanzaban o retrocedían, siendo imposible descubrir [...] quién pudiera ser el prófugo, ya que todos por igual ostentaban un rostro impasible [...].

El profesor de Psicología no pudo contenerse [...], se levantó de su asiento que era uno de los posteriores, se encaminó resueltamente al frente y emprendió el regreso observando serena y despaciosamente los rostros, o mejor dicho las fisionomías. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 446)

Os personagens individuais do coletivo anônimo que viaja confinado no mesmo espaço físico realizam um movimento interpretativo que se associa a um movimento físico (do corpo, do olhar) e permite a leitura dos elementos circundantes. A leitura se dá em movimento, condução-tradução.

É, afinal, com a aplicação de seus conhecimentos profissionais, que os dois funcionários, agora tornados antagonistas em disputa pela recompensa oferecida pelas autoridades mediante a captura do criminoso, podem identificar o fugitivo em meio ao grupo de passageiros. Por um lado, o cabeleireiro se vale de sua experiência no serviço para apontar alguns detalhes que o levam a concluir pela identidade do fugitivo, quando um suspeito se senta na cadeira para ser barbeado:

El peluquero fue el único pesquisante aficionado – si se exceptúa al guarda, que lo era de oficio – que tuvo algún **indicio** certero de quién pudiera ser el prófugo [...]. Descontando a los muchos pasajeros cuyas fisionomias le eran conocidas por viajar con frecuencia, o por haberlos atendido alguna vez [...], uno, entre los mejor vestidos, tenía el pelo cortado por mano inexperta, de aprendiz o de oficial bisoño. De eso entendía como los profesores de sus ciencias. Otro **detalle significativo** no escapó a su perspicacia: ese caballero correctamente vestido estaba sin afeitar desde hacía dos días. Lo extraño es que vestiera como un profesor sin serlo, adoptando el mismo aire docente que los demás. [...] (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 447, grifos nossos)

Por sua vez, o guarda recorre a indícios de outro tipo, mais afins com sua prática policial:

El guarda estaba mucho más convencido que el peluquero de que el caballero bien vestido, sin afeitar, era el prófugo. Pues además de todos los **síntomas** que pudo haber percibido su rival y competidor [...], al detenerse ante él unos segundos había advertido ya, al subir al ómnibus, que **denotaba** cierta inseguridad al andar, como de persona que ha perdido el hábito de caminar libremente durante largo tiempo. [...] (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 447, grifos nossos)

O suspeito, por sua vez também toma a palavra e tenta se desvencilhar dos olhares desconfiados que de todos os lados se dirigem a sua pessoa:

– He advertido cierta nerviosidad en ustedes, señoras y caballeros. Debo informarles que esta mañana a las seis, el prófugo há sido capturado y que a estas horas ha de haber pasado ya a mejor vida.

Nadie le hizo caso. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 449)

O desfecho do conto narra a frustração da busca coletiva, com o desaparecimento súbito do suspeito, em nova fuga em meio à confusão, deixando em aberto a dúvida sobre se ele era ou não de fato o fugitivo.

Guarda y peluquero disputaron acaloradamente con pocas y ofuscadas palabras, por entregar a la policía al prófugo. Este se les escapó, aprovechando la confusión que produjo la reyerta [...] (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 449)

A “recompensa” (presente no título do conto) pela captura do fugitivo, “vivo o muerto” não será conquistada por nenhum dos dois esforçados funcionários:

um deles vem a morrer e o outro se torna assassino. Enxergamos aí um paralelo com a situação do tradutor literário, que por maior que seja a dedicação depositada por ele em seu trabalho, sempre verá uma parte da significação do original escapar, esvair-se sem remédio. Pensamos, com Derrida, que

O sempre intacto, o intangível, o intocável [...] é o que fascina e orienta o trabalho do tradutor. Ele quer tocar o intocável, o que resta do texto quando dele se extraiu o sentido comunicável [...], quando se transmitiu o que se pode transmitir [...], sabendo que um resto intocável de texto [...] restará, [...], intacto ao final da operação. Intacto e virgem, apesar do labor da tradução, por mais eficiente e por mais pertinente que ela seja” (DERRIDA, 2002, p. 52)

Como elemento comum com “Marta Riquelme”, “Un crimen sin recompensa” trata essencialmente de um objeto que está presente mas se mantém oculto, esquivo, de difícil apreensão, dando-se a ver apenas parcialmente e em raros e fugazes instantes: no primeiro caso, trata-se do texto original do manuscrito (ou, sob outra perspectiva, de seu sentido); no segundo, trata-se do fugitivo, que se encontra dissimulado entre os passageiros do ônibus e logra escapar. Como o sentido das *Memorias* e o fugitivo do outro relato, o sentido de um texto é *fugidio*, evasivo, escorregadio, às vezes inalcançável.

É digno de nota o fato de que tanto Marta como o fugitivo são procurados “vivos ou mortos”. Diz o narrador-prologuista sobre Marta: “[...] me ha sido imposible encontrarla viva ni muerta. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 212). Diz o médico sobre o fugitivo: “[...] se ofreció una recompensa de diez mil mariscales al que lo entregara, vivo o muerto” (*Id., ibid.*, p. 442). A esse respeito, remetemos o leitor à discussão sobre a “sobrevivência” da obra por meio da tradução, que abordamos a partir de Walter Benjamin no subcapítulo 3.3.

A ficção de Ezequiel Martínez Estrada retrata e critica, às vezes por meio de sátira, às vezes com um vize ácido, uma Argentina que gradualmente se moderniza, adquirindo características mais urbanas em relação ao passado rural, num movimento que acompanha a saída massiva dos imigrantes europeus, assentados, no primeiro momento após sua chegada, no interior do território com o intuito de colonizá-lo, e que, num segundo momento, se transferem para as grandes cidades, particularmente para Buenos Aires,

acompanhados em seguida das populações nativas descendentes de *gauchos* e *criollos*. Em “Un crimen sin recompensa”, o itinerário do ônibus em que transcorre o relato recria um trajeto de uma cidade do interior de uma província para sua capital, repetindo a viagem que Marta Riquelme recorda no trecho de suas memórias transcritas no conto que leva seu nome.

Existem, é evidente, diferenças substanciais entre os dois contos. Enquanto em “Marta Riquelme” o trecho aparece entre aspas, citado pelo narrador-prologuista como um exemplo da “arte de narrar” de Marta, no qual ela conta uma viagem que fez de ônibus entre Bolívar e La Plata (sendo esse o único trecho das *Memorias* totalmente escrito em terceira pessoa, dentre todos os que são citados textualmente no conto), em “Un crimen sin recompensa” é o próprio narrador quem relata uma viagem entre Bolívarcué e Chañailacó, na qual ocorrem incidentes após os quais ele afirma ter sido levado a abandonar a profissão de médico e passado a se dedicar a “escribir cuentos”. Não obstante as diferenças do ponto de vista daquele que narra a viagem em cada um dos contos, algumas passagens dos dois textos são idênticas ou muito semelhantes, o que gera inúmeras especulações e hipóteses de ordem exegética. (Supondo que os contos “Marta Riquelme” e “Un crimen sin recompensa” se passem num mesmo universo ficcional, seria possível imaginar que a personagem Marta Riquelme tenha copiado trechos do relato do médico-contista do segundo texto e em seguida os tenha inserido intencionalmente entre os papéis de suas *Memorias*, com o propósito de confundir futuros leitores? Ou será que, tendo ela de fato copiado tais trechos com outra finalidade qualquer, aquela página acabou inserida erroneamente na obra pelo narrador-prologuista? Pode ter ocorrido também o contrário: o médico-contista narrador de “Un crimen sin recompensa” teria copiado trechos do relato de Marta, que conhece por intermédio do prólogo do “señor Martínez Estrada”, e os inserira em seu relato como uma forma de confundir os limites entre fato e ficção? Outra possibilidade: não existe qualquer relação entre as coincidências nos dois contos, além da simples identidade das orações. Não buscaremos responder a essas perguntas, apenas as formulamos como um exercício inicial de ingresso no rico universo ficcional de Ezequiel Martínez

Estrada e num vislumbre do potencial interpretativo que a leitura conjunta de seus contos permite, se tomados como um possível único grande relato.)

Luis Martínez Cuitiño apresenta a sua hipótese sobre o assunto:

Coincidencias casi textuales en el relato parecieran sugerirnos que tenemos la doble experiencia del mismo suceso a través de dos personas que han realizado el mismo viaje. El texto de la Memoria transcripto por Martínez Estrada en el prólogo está incompleto y se puede suponer que de hallarlo íntegro en la obra de Marta Riquelme se reiterará el de “Un crimen sin recompensa”. [...] Igualmente este viaje es una confirmación de la pobreza humana de quienes rodean a Marta Riquelme. [...] El panorama humano que ofrece este relato no dista mucho del de “La Magnolia” [...]. El ómnibus es una réplica de lo que ocurre en casa de Marta Riquelme. (MARTÍNEZ CUITIÑO, 1983, p. 143)

A repetição dessa viagem do interior para a capital, quase com as mesmas palavras (uma das diferenças mais significativas de um texto para o outro é o nome das cidades, mais próximos da realidade em “Marta Riquelme”, inventados ou parodiados no segundo conto), é um indício expressivo da importância da situação que a cena põe em questão para a compreensão e a leitura da obra de Martínez Estrada como um todo. Pensamos o fenômeno literário da presença de orações praticamente idênticas nos dois contos do autor como um processo de tradução, ou autotradução, associado aos significados comumente atribuídos ao verbo latino *traducere*: “Conduzir, transportar, fazer passar de um lado a outro” (CHIARELLI, 2011, p. 81), porque de fato uma parte do texto das *Memorias* de Marta Riquelme se desloca, passando de seus manuscritos para o prólogo de um Martínez Estrada ficcional, e daí para uma série de curtas inserções num outro conto escrito pelo Ezequiel Martínez Estrada empírico. Por sua vez esse movimento semântico se relaciona com os processos de leitura, interpretação e comentário de discursos ou signos alheios praticados pelos narradores de ambos os contos. Relaciona-se, por fim, ao próprio trabalho de tradução de “Marta Riquelme” e “Un crimen sin recompensa” que empreendemos ao produzir versões em português dos textos “Marta Riquelme” e “Um crime sem recompensa”, de Ezequiel Martínez Estrada, ou seja, ao traduzi-los.

5. “MARTA RIQUELME” E “UN CRIMEN SIN RECOMPENSA” EM PORTUGUÊS

5.1. Reflexão sobre o percurso tradutório de “Marta Riquelme”

A produção de uma tradução para o português do conto “Marta Riquelme” de Ezequiel Martínez Estrada implicou numa atenção ao modo como, no texto original, se combinam a expressão propriamente literária e elementos do discurso crítico, fundidos por meio da ficção. A relativa proximidade entre o idioma espanhol e o idioma português não garante qualquer facilidade ao trabalho, na medida em que, ao passo que existe certa convergência entre ambos, existem também grandes divergências (em particular no que se refere à sintaxe), que exigem do tradutor a habilidade de efetuar as transformações necessárias para a transmissão do sentido e da forma estética, paralelamente à manutenção da correção linguística no idioma da tradução. Neste subcapítulo são comentados alguns passos desse processo, desde os mais triviais e rotineiros até aqueles mais complexos, que representaram uma intervenção mais profunda, seja na composição do original, seja na forma usual do idioma da tradução. Ressaltamos que todas as nossas operações tradutórias, tanto na tradução de “Marta Riquelme” como na de “Un crimen sin recompensa”, tiveram tão somente o objetivo de produzir uma versão de cada obra no melhor “estado *possível* noutro idioma que não aquele em que foi concebida por seu autor” (PAES, 1990, p. 115), neste caso o português brasileiro culto do início do século XXI.

Após a escolha do primeiro texto a ser traduzido – que levou em consideração as aproximações entre a temática do conto “Marta Riquelme” e discussões de ordem teórica referentes à atividade tradutória abordadas no Capítulo 4 –, buscou-se conhecer mais a fundo a obra literária de Ezequiel Martínez Estrada. Assim, a leitura de seus *Cuentos completos* (Alianza Editorial, 1975) nos permitiu situar “Marta Riquelme” no conjunto da produção ficcional do autor, observando as afinidades e diferenças entre esse conto e os outros 19 que constituem sua prosa de ficção breve, bem como as particularidades que o

caracterizam com relação aos demais textos. Na qualidade de complemento à tradução de “Marta Riquelme”, traduzimos como parte deste trabalho o conto “Un crimen sin recompensa”, com a convicção de que, pensados lado a lado, os dois textos propiciam a discussão de alguns aspectos práticos e teóricos da atividade tradutória.

Cabe ressaltar que nosso intuito, nas próximas nas páginas, não é o de abranger a totalidade das operações tradutórias realizadas, tarefa evidentemente impossível, mas tão somente destacar algumas dentre as que nos parecem mais relevantes para uma discussão que articule nossa leitura dos dois contos, o trabalho prático de tradução e breves considerações de ordem conceitual a respeito do fazer tradutório.

Embora a familiaridade entre os idiomas seja, numa primeira avaliação, uma condição favorável ao desempenho do tradutor, acreditamos que é justamente no parentesco próximo entre o espanhol e o português que residam os maiores obstáculos ao trabalho de tradução. Em discordância com o que afirma Heloisa Gonçalves Barbosa, em trabalho que busca elencar e descrever as principais técnicas e procedimentos de tradução a partir das classificações elaboradas por eminentes teóricos da área, não nos parece que seja um fato indiscutível que “[q]uanto maior for a convergência entre as línguas, mais simples e mais fáceis os procedimentos tradutórios necessários para a passagem de uma para a outra” (BARBOSA, 1990, p. 82). A mesma autora reconhece que “mesmo uma tradução literal (...) necessita de procedimentos que não são exatamente literais” (1990, p. 95).

Mesmo que não haja uma convergência entre o sistema lingüístico, o estilo [...] e a realidade extralingüística em todo o espectro recoberto por duas línguas, elas podem convergir em algumas instâncias ou em segmentos de texto [...]

Quando esta convergência é máxima, é possível aplicar-se a *tradução palavra-por-palavra*, embora mesmo que apenas em pequenos segmentos de texto. Em seguida, vem a *tradução literal*, que já não é mais *palavra-por-palavra*, pois faz todas as alterações morfológicas necessárias para produzir um texto aceitável na LT [língua da tradução], sem afastar-se dele. (BARBOSA, 1990, p. 94, *itálicos da autora*)

Assim, uma ampla gama de recursos e técnicas de tradução foi empregada na produção de um texto em português de “Marta Riquelme”, desde a tradução palavra-por-palavra e a tradução literal, nas raras ocasiões em que se fizeram

possíveis, até a tradução indireta, especialmente transposições e modulações, mas também equivalências e estrangeirismos, entre outros procedimentos (BARBOSA, 1990, *passim*).

Da mesma maneira, a aparente “facilidade” de transmissão do sentido de um texto estruturado em parte como um prólogo crítico – gênero textual e literário emulado por Ezequiel Martínez Estrada no conto, com sua linguagem supostamente objetiva, denotativa, direta, com poucas ambiguidades, características inversas à polissemia presente na linguagem literária propriamente dita – também oferece uma série de obstáculos específicos, frente aos quais o desafio ao tradutor aumenta. Ao traduzir “Marta Riquelme”, estamos ao mesmo tempo lidando tanto com aspectos de uma tradução literária como com aspectos de uma tradução técnica/pragmática, para usarmos a terminologia consagrada no campo de estudos da tradução, sendo que os aspectos relativos à tradução técnica/pragmática que se apresentam no texto original ficcionalizados, simulados e reapropriados literariamente devem ser igualmente reconstituídos enquanto tais na tradução.

Acreditamos que a quantidade proporcionalmente menor de estudos que se ocupam da tradução de narrativa de ficção em prosa, com relação à predominância de abordagens teóricas sobre a tradução poética, pode ser compensada por uma compreensão da narrativa em prosa em seu caráter de trabalho criativo com a linguagem. Tal como o poema traduzido em relação ao poema original, o conto traduzido ou o romance traduzido almejará reconhecer no idioma estrangeiro não só aquilo que diz respeito ao âmbito do sentido, do conteúdo, do significado, mas também aspectos da “semântica do significante”, que “acrescenta um sobre-sentido à semântica do significado” (PAES, 1990, p. 36), evidenciando “a poeticidade propriamente dita do texto de partida” (PAES, 1990, p. 37), seja ele – acrescentamos – escrito em verso, seja em prosa. Trata-se de “lances de espelhamento ou consubstanciabilidade entre significado e significante do original, tão comuns em poesia e encontráveis também na prosa [...]” (PAES, 1990, p. 98). É assim que estudos do campo da tradução poética podem ser acolhidos no repertório crítico e teórico de uma leitura da tradução literária em geral, desde que se faça o devido desconto daquelas considerações que são válidas especificamente para a tradução

poética, distinguindo-as aquelas que são cabíveis também no domínio da prosa literária. Em conformidade com essas reflexões, em nosso trabalho consideramos que a expressão literária do conto “Marta Riquelme” se estrutura de acordo com uma “organização linguística” (PAES, p. 37) diferente daquela da poesia, mas com suas próprias especificidades; foi, em suma, considerando os aspectos formais, rítmicos, sintáticos, as repetições e os “acoplamentos” (LEVIN, *apud* PAES, 1990, p. 37) que buscamos produzir uma tradução brasileira do texto, também intitulada “Marta Riquelme”.

O primeiro ponto a ser destacado é a presença das repetições no original e o esforço para reproduzi-las no texto da tradução. Consideramos que o jogo de repetições constitui parte dos efeitos de sentido da obra de Ezequiel Martínez Estrada, e como tal deveriam ser objeto de preocupação durante o trabalho de tradução. Abaixo apresentamos e comentamos um exemplo dessa postura, com um trecho do original seguido de nossa tradução:

[...] es indiscutible que el amor de Mario por Marta adquirió una fuerza tan poderosa, que no sería arriesgado **suponer** que la **supuesta** pasión de Marta hacia él fuera otra cosa que la fascinación ejercida por ese amor en su alma inocente. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975 p. 225)

*[...] é indiscutível que o amor de Mario por Marta adquiriu uma força tão poderosa que não seria arriscado **supor** que a **suposta** paixão de Marta por ele fosse outra coisa que a fascinação exercida por esse amor em sua alma inocente.*

A opção por um texto em português que “corrigisse” ou “melhorasse” o estilo do autor nesse trecho foi desconsiderada em prol de uma expressão que mantivesse a mesma escolha de palavras, reproduzindo uma ironia ou complicação presente no texto de Ezequiel Martínez Estrada.

Em outra passagem, diferentemente, a repetição do verbo “haber” não foi reproduzida em sua totalidade (três ocorrências no original, contra duas na tradução), porque isso significaria forçar em excesso a expressão em português, comprometendo sua naturalidade:

Dondequiera que ella **hubiese** vivido, **habría** de **haber** engendrado a su alrededor conflictos de la misma índole de los que en estas páginas encontrará el lector. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975 p. 235)

*Onde quer que ela **houvesse** vivido, **haveria** de engendrar ao seu redor conflitos da mesma índole dos que nestas páginas o leitor encontrará.*

Em diversos momentos, a identificação de redes lexicais ou cadeias de significantes (BERMAN, 2007, *passim*) apresentou questões que também merecem discussão detida. Trata-se de “termos sinônimos, ou quase sinônimos (...) associados semanticamente entre si pela frequência de uso conjunto” (PAGANINE, 2013, p. 255). É o caso da importante cena que se inicia com a pergunta-parágrafo “¿Cómo interpretar aquella escena equívoca de la **velada**?” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975 p. 234, grifo nosso) e que traz, logo adiante, com duas ocorrências, a palavra “velador”:

[...] Son las diez. Marta se acuesta en su cama y deja encendido el **velador**. El tío comienza a tiritar, castañeteando los dientes. Marta va a su cama, para darle calor. Se extiende a su lado, cuerpo a cuerpo. Impresión. Antonio apaga el **velador** [...]. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975 p. 235, grifos nossos)

Na nossa tradução:

[...] São dez horas. Marta se deita em sua cama e deixa o **velador** aceso. O tio começa a tiritar, batendo os dentes. Marta vai até a cama dele, para lhe dar calor. Estende-se a seu lado, corpo a corpo. Impressão. Antonio apaga o **velador** [...].

Tanto “velada” como “velador” existem em português, significando o mesmo que em espanhol, respectivamente “vigília” e “suporte para vela”, entretanto, com a difusão da luz elétrica, ambas as palavras são de emprego raro na atualidade, pelo menos no território brasileiro. Por outro lado, no idioma espanhol também existe a palavra “vigilia”, com o mesmo significado que em português. Assim, optamos por manter na tradução as duas palavras similares em português, mesmo que elas provoquem um possível estranhamento no leitor, como uma das marcas do “subtexto que constitui uma das faces da rítmica e da significância da obra” (BERMAN, 2007, p. 56), visto que na “cena da velada” o “velador” desempenha um papel fundamental, evidenciado na sua relação com a palavra “velada” na pergunta que antecede o parágrafo que descreve o episódio. Cabe observar, ainda, que o termo “velar” traz, adicionalmente, um outro sentido relacionado com ocultamento, encobrimento, e que palavras dele derivadas dessa acepção também estão presentes ao longo do texto (tais como o adjetivo “velado”, “revelar”, “revelações”, etc.), relacionando-se à temática dos segredos e das confissões de Marta Riquelme presentes no manuscrito das *Memorias*. A cena em questão é, precisamente, um dos acontecimentos-chave do enredo das *Memorias*, por consistir na descrição elíptica de uma possível relação incestuosa entre Marta e o tio, na

noite em que sua mãe e suas irmãs saem em busca do pai que desaparecera. Sob esse ponto de vista, e considerando todas essas alusões, não seria suficiente, a nosso ver, traduzir a expressão “la cena de la velada” como “a cena da vigília”: a cena da velada é, além de uma cena que envolve uma vela, e antes de qualquer outra coisa, uma cena velada.

Um outro exemplo da mesma situação – e que aparece como desdobramento dela, em função das metáforas envolvidas – é o jogo de relações internas que se estabelecem entre “humareda”, “fuego” e “fuego [...] humeante”. Leiamos o trecho em questão:

[...] Por pasión, en Marta, debemos entender la misma fuerza ciega e instintiva que en toda pasión existe, aunque despojada de su **humareda** impura. Marta no tiene ninguna experiencia de la vida, como advertirá el **lector** leyendo sus *Memorias*, pero desde el comienzo de su niñez la pasión es un **fuego** devorador que arde por igual en su corazón y en su cerebro. Únicamente muestra su experiencia personal y se expone a la inevitable tendencia de todo ser humano (mucho más en el papel de **lector**), que puede oscurecer de resplandor de ese **fuego** echando en él sus propias impurezas hasta hacerlo crepitante y **humeante**. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 242, grifos nossos).

Note-se que, enquanto, na primeira cena, a “velada” e o “velador” compõem a ambientação noturna em que acontece o suposto incesto entre Marta e o tio Antonio, neste segundo caso as metáforas são utilizadas pelo narrador-prologuista para descrever a personalidade de Marta e defender a pureza e a candura que, conforme ele acredita, ela mantém mesmo vivendo num ambiente cercado de “pasiones impuras, de intereses, odios y amores” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 242). A cena anterior da velada-incesto desdobra-se, assim, mediante a imagem concreta da vela (inicialmente acesa e em seguida apagada pelo tio), no fogo abstrato das paixões que o narrador julga serem, na personalidade de Marta, castas e contidas. Assim ficou o trecho em nossa tradução:

*Por paixão, em Marta, devemos entender a própria força cega e instintiva que existe em toda paixão, ainda que despojada de sua **fumarada** impura. Marta não tem nenhuma experiência da vida, como observará o **leitor** lendo suas Memórias, mas desde o começo de sua mocidade a paixão é um **fogo** devorador que arde por igual em seu coração e em seu cérebro. Somente mostra sua experiência pessoal e se expõe à inevitável tendência de todo ser humano (muito mais no papel de **leitor**), que pode obscurecer o resplendor desse **fogo** lançando nele suas próprias impurezas até fazê-lo crepitante e **fumegante**.*

Destaque-se, nesse mesmo trecho, a retomada da presença do leitor, referido na terceira pessoa, na súbita ponderação do narrador-prologuista, entre

parênteses, que responde indiretamente à pergunta com que se inicia a cena anterior (“¿Cómo **interpretar** aquella escena equívoca de la velada?”, grifo nosso). Nesse ponto, o narrador-prologuista isenta Marta de um comportamento condenável e de intenções luxuriosas que, ao seu ver, existiriam apenas na mente do “leitor” que com uma leitura e uma interpretação equivocadas constrói uma imagem sensual de Marta. Outra cena fundamental do relato em que contracenam Marta e o tio é ainda mais explícita e contém a seguinte frase: “Entonces me besó. Sentí fuego en mi cara, en mi boca” (1975, p. 240). Por conta de toda essa rede de associações, fez-se fundamental reproduzir na tradução um vocabulário que recuperasse em português, para o leitor da tradução, ainda que em detrimento da legibilidade imediata, as relações entre os termos “fogo” e “fumegante” e os termos “velada”, “velador” e “fumarada” (os quais, ademais, sendo dicionarizadas neste idioma, carregam traços da língua do original para o corpo do texto traduzido, com isso compensando, até certo ponto, o estranhamento que eventualmente possam causar). A cadeia de significantes relacionadas com o campo semântico do fogo (vela, fumaça, etc.) tem uma importância fundamental para o sentido global do conto por se associar com os pares dicotômicos (diabólico/angelical, pensamentos inocentes/ideias satânicas, etc.) com os quais o narrador-prologuista se refere a Marta em seus esforços de chegar a uma interpretação conclusiva quanto ao caráter da mesma, o que parece ser uma de suas preocupações centrais na condição de crítico e apresentador das *Memorias*.

Para as operações tradutórias acima comentadas, nos apoiamos em Paganine, para quem

[a] tradução de cada termo não deve ser pensada isoladamente, mas sim a partir de uma visão geral sobre a cadeia de significantes à qual o termo pertence, conferindo especial atenção ao modo como os termos se relacionam. Não basta traduzir termo por termo, é preciso também traduzir a relação entre eles. (PAGANINE, 2013, p. 255)

Ainda no tópico das redes de significantes, existe uma questão similar, em outro parágrafo importante no texto, pouco antes do trecho analisado acima, também numa cena com a presença do personagem do tio Antonio. Aí aparecem variantes das noções de decisão e resolução: “decididamente”, “decidido” (duas vezes), “decisión” (duas vezes), “decisivo”, “decidirse” e

“resuelto” (com sentido similar). Trata-se do trecho em que o narrador-prologuista descreve o capítulo “Felicidad y vergüenza” das *Memorias*, o qual é, para ele, “del, principio al fin, muy ambíguo” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 238), e onde o conflito familiar atinge seu clímax: suicídio da irmã Margarita e, quase simultaneamente, nova cena de incesto entre Marta e o tio. Na frase: “[...] su **decisión** demostrada otras veces, me reconfortaba” (p. 239), nossa escolha de manter a fluência da leitura em português ao traduzir “decisión” por “resolução” gerou repercussões na cadeia de signos que nos obrigaram a utilizar outros termos derivados da mesma palavra. Estamos diante de uma tênue diferença de sentido entre palavras sinônimas, visto que a definição dicionarizada de “decisión” é, na acepção de número 1, “Determinación, resolución que se toma o se da en una cosa dudosa” (DRAE), e na acepção 2, “Firmeza de carácter”, não havendo outras acepções. Na acepção 2, “decisión” aproxima-se mais da acepção de número 4 do verbete “decisão” do *Aulete Digital* (“Capacidade de decidir com firmeza; DETERMINAÇÃO; CORAGEM”) do que da acepção 1 (“Ação ou resultado de decidir”), a qual, por outro lado, seria a mais imediatamente recuperada pelo leitor brasileiro. Além disso, os sentidos de “decisión” apontados acima são recuperados pela acepção 2 de “resolução” do *Aulete*: “Capacidade e índole de resolver (situações, problemas), de tomar decisões; DECISÃO; EXPEDIENTE; FIRMEZA” (*Aulete Digital*). Por um lado, na frase do conto em questão, a decisão/resolução/determinação do tio Antonio a que Marta faz referência não diz respeito a uma ação pontual, momentânea (que, fosse esse o caso, a simples tradução de “decisión” por “decisão” resolveria), mas a um traço permanente do caráter do personagem. Por outro lado, não nos pareceu oportuno traduzir o termo “decisión” por “determinação”, porque isso implicaria em introduzir um terceiro elemento numa relação em que apenas dois se faziam presentes (“decisión” e termos derivados; “resolución” e termos derivados), além do que a palavra “determinação”, sendo mais longa do que as outras, com cinco sílabas, muito provavelmente provocaria uma alteração rítmica nas orações. Tendo então optado por traduzir “decisión” por “resolução”, nos vimos obrigados a repetir essa opção nas demais ocorrências de palavras derivadas de “decisión” no mesmo parágrafo. Entretanto, visando a não apagar a cadeia de significantes apontada acima, fizemos uma inversão na

ocorrência da palavra “resuelto”, que numa tradução despreocupada com questões formais desse tipo poderia ser traduzida como “resolvido” ou “solucionado”: em nosso trabalho, “[...] todo quedaria **resuelto** de manera irremediable” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 241, grifo nosso) foi vertido como “tudo ficaria **decidido** de maneira irremediável”. Abaixo, trechos do original, seguidos dos correspondentes trechos de nossa tradução, sublinhando-se a oração que deu origem às reflexões acima:

El texto, como el lector notará en la lectura del capítulo “Felicidad y vergüenza”, es aquel en que cuenta sus más enconadas luchas en el seno de la familia, sin otro amparo que el tío, **decididamente** en su favor. [...] “Era un amor **decidido** el que mi tío experimentaba por mí. [...] Tío Antonio permanecía en silencio. Yo sentí que estaba desamparada y sólo su presencia allí, su **decisión** demostrada otras veces, me reconfortaba. Mas ignoraba en ese trance **decisivo** qué actitud podría tomar. [...] Sentía en su silencio que estaba firmemente **decidido** a destruir las últimas barreras de toda convención en su amor por mí. [...] La lucha habría de ser terrible, y de **decidirse** él mi destino podía cambiar en esa misma tarde, para siempre. [...] Mi **decisión** era que jugara él la carta de mi destino [...]. En ese trance todo quedaría **resuelto** de manera irremediable. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 238-240, grifos nossos).

*O texto, como o leitor notará na leitura do capítulo “Felicidade e vergonha”, é aquele em que ela conta suas mais rancorosas lutas no seio da família, sem outro amparo além do tio, **resolutamente** a seu favor. [...] “Era um amor **resoluto** o que meu tio experimentava por mim. [...] Tio Antonio permanecia em silêncio. Senti que estava desamparada e somente sua presença ali, sua **resolução** demonstrada outras vezes, me reconfortava. Porém ignorava nesse lance resolutivo que atitude poderia tomar. [...] Sentia em seu silêncio que ele estava firmemente **resolvido** a destruir as últimas barreiras de toda convenção em seu amor por mim. [...] A luta haveria de ser terrível, e se ele se resolvesse meu destino podia mudar nessa mesma tarde, para sempre. [...] Minha **resolução** era que ele jogasse a carta de meu destino [...]. Nesse lance tudo ficaria **decidido** de maneira irremediável [...]”.*

Por uma questão de coerência léxica e de preservação da cadeia de significantes do texto original, a mesma inversão entre “resuelve”/“decide” e “decide”/“resuelve” foi adotada, quatro parágrafos adiante, em nossa tradução:

[...] Todo se **resuelve**, efectivamente, con que éste **decide** oponerse a los propósitos de Marta, defendiéndola; que Andrés es despedido para siempre por el padre y los hermanos de éste, aunque la situación del tío Antonio se hace tan difícil que **resuelve** abandonar también esa casa solariega e infernal, solo, en un rompimiento desesperado con los suyos. [...] (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 241, grifos nossos).

*[...] Tudo se **decide**, efetivamente, com que este **resolve** opor-se aos propósitos de Marta, defendendo-a; que André é repellido para sempre pelo pai e pelos irmãos deste, ainda que a situação do tio Antonio se faça tão difícil que ele também **decide** abandonar essa casa solarenga e infernal, sozinho, num rompimento desesperado com os seus. [...]*

Uma outra cadeia de significantes que pudemos observar foi a que relaciona os diversos significados da palavra “pieza”, seja na acepção de cômodo (referindo-se a cada uma das divisões da mansão La Magnolia), seja na acepção de parte de um todo (do jogo de xadrez, do próprio manuscrito das *Memorias*). A questão vem a ter certa relevância em função das correspondências entre a copiosidade do manuscrito e as sucessivas ampliações da casa familiar (as quais comentamos no subcapítulo 2.1) e do fato de que, logo nas primeiras páginas, o narrador-prologuista afirma, a respeito das *Memorias*, em declaração que contém uma justificativa para a escrita do seu prólogo, que “la obra es una pieza incompleta sin las explicaciones” (p. 215). Mais adiante, a palavra “pieza” aparece com duas acepções diferentes em posições bem próximas do texto: “[...] el perfume del jardín que se marchitaba al penetrar en nuestras piezas y en nuestros cuerpos” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 235-236); “[...] el lector tendrá que colocar cada pieza en su sitio, después de una primera lectura, para que la obra se organice y sea comprensible” (*Op. cit.*, p. 236). Assim, visando a manter todas essas hipotéticas relações intratextuais materializadas no léxico, nossa opção foi a de manter na tradução a forma “peça(s)” para todas as ocorrências de “pieza(s)” no original, embora o uso da palavra “peça” em português, na acepção de cômodo, apesar de existente, seja menos usual do que em espanhol. Em nossa tradução, todavia, essa cadeia acabou sendo acrescida de duas ocorrências extras da palavra “peça”: a primeira quando, na ausência de outro termo em português para “trebejos” o traduzimos simplesmente como “peças” (do jogo de xadrez); a segunda quando, mediante o recurso a uma equivalência, foi necessário traduzir “repuestos” como “peças de reposição” (em referência ao carburador do automóvel familiar).

Como contra-exemplo importante, podemos citar a dificuldade de traduzir o termo “magnolio” ao português, visto que em espanhol a denominação genérica das espécies de árvores da família das magnoliáceas existe tanto no masculino como no feminino, enquanto que, no idioma da tradução, existe apenas a forma feminina¹². No conto “Marta Riquelme” pode-se observar a

¹² Em português, “magnólio” se refere a uma planta distinta, a nespereira (*Eriobotrya japonica*), ao passo que “magnólia” corresponde à planta em questão no conto de Martínez Estrada. (HOUAISS; VILLAR, 2001)

presença das duas formas, masculina e feminina, sendo que a primeira ocorre quando a narração se refere à árvore situada no centro do pátio (“el magnolio”), e a segunda, como nome próprio, quando o referente é a casa familiar (“La Magnolia”). Como elemento complicador do problema, observe-se que em espanhol a palavra “árbol” (árvore) é um substantivo masculino. Assim, não foi possível recuperar plenamente na tradução o jogo entre masculino (árvore) e feminino (casa), bem como uma possível alusão ao tronco da magnólia como símbolo fálico, alusivo ao poder patriarcal e sexual masculino, como, por exemplo, no trecho abaixo:

La Magnolia era una antigua finca colonial que construyó mi bisabuelo. [...] Fue mi abuelo, hombre ya de edad madura, quién pensó convertir la casa solariega en um hotel y le puso el nombre de “**La Magnolia**” [...]. Cuando el hotel estuvo totalmente ocupado por miembros de la familia del dueño, mi padre resolvió clausurar su negocio, y desde entonces esa casa tan grande, con su **magnolio**, es el lugar donde todos vivimos pero de donde no podemos salir. Yo atribuyo a la personalidad tan poderosa **del árbol** el hecho de que estemos arraigados también nosotros y es tan absurdo que alguno pueda separarse para constituir outro hogar o probar fortuna lejos, como si una rama del **magnolio** se desprendiera y fuera a arraigar en outro pueblo, por si misma. Ya he contado mis impresiones de niña en las noches claras de verano, cuando todo estaba cubierto de flores lo mismo que el cielo de estrellas, y **el placer que yo experimentaba** colocándome debajo de sus ramos extendidas y **tocando el tronco** muy viejo por donde me parecia sentir que circulaba la vida fragante. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 227-228, grifos nossos)

Na tradução, todas as ocorrências dos dois termos, seja “magnolio” ou “Magnolia”, foram transpostas para o gênero feminino, desaparecendo as nuances ao nível microtextual comentadas acima. No entanto, no intuito de preservar minimamente a distinção entre as duas formas, o primeiro termo, referente à árvore, foi traduzido como “magnólia”, e o segundo foi mantido como no original, acompanhado do artigo definido feminino: “La Magnolia” (com o artigo definido em espanhol e iniciais maiúsculas, sem acento agudo). Vejamos as duas situações, seguidas de nossa tradução para cada um dos casos:

No sabían nada de él ni conocían palabra de la historia de **La Magnolia**. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 216, grifo nosso)

Não sabiam nada dele e nem conheciam uma só palavra da história de La Magnolia.

[...] en este patio, en el centro mismo, está el hermoso y grandioso **magnolio**. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 217, grifo nosso)

[...] nesse pátio, no centro exato, está a bela e grandiosa magnólia.

Ainda no que se refere à rede de significantes associados à árvore que é um dos elementos centrais do relato, observamos que a noção de “árvore genealógica” é explicitada lexicalmente com o uso da palavra “rama” tanto para referir-se aos ramos da família como aos galhos da árvore. Vejamos exemplos de cada uma das situações:

Todavía persisten las rivalidades de familia, según las **ramas** de descendencia y colaterales. Hay ocho **ramas**, con cento veinte personas. (MARTÍNEZ ESTRADA, 2015, p. 217, grifos nossos)

[...] ese magnolio gigantesco en el centro del patio principal [...] era un miembro de nuestra familia lleno de **ramas**, de **ramitas** y de hojitas, con un parentesco tan lejano que sólo se justificaba por el tronco común de los antepasados. (MARTÍNEZ ESTRADA, 2015, p. 227, grifos nossos)

Yo atribuyo a la personalidad tan poderosa del árbol el hecho de que estemos arraigados también nosotros y es tan absurdo que alguno pueda separarse para constituir outro hogar o probar fortuna lejos, como si una **rama** del magnolio se desprendiera y fuera a arraigar en outro pueblo [...]. (MARTÍNEZ ESTRADA, 2015, p. 227-228, grifos nossos)

Observe-se que, no segundo e no terceiro exemplos, as ideias de ramificação da magnólia e da árvore genealógica familiar estão fundidas, evidenciando que, na construção poética do relato, a magnólia pode ser compreendida como uma metáfora da própria família. O impasse da tradução dessa palavra em português está no fato de que, neste idioma, temos as palavras sinônimas “galho” e “ramo”, mas não a expressão “galhos da família” (se diz apenas “ramos da família”). Assim, visando a manter a relação entre as duas acepções da palavra “rama” presentes no texto original, aproveitamos a passagem em que a narradora (trata-se de um trecho das *Memorias* citado pelo narrador-prologuista) enumera “ramas”, “ramitas” y “hojitas” para trazer ao texto em português, associadas, tanto a palavra “galho” como a palavra “ramo”:

[...] *essa magnólia gigantesca no centro do pátio principal tinha personalidade humana, era um membro da família cheio de **galhos**, de **ramos** e folhinhas [...]*

Assim, nas demais passagens da tradução em que “ramo” se refere mais diretamente à árvore, a relação com a família e os ramos da árvore genealógica se fará implícita:

[...] *é tão absurdo que alguém possa separar-se para constituir outro lar ou tentar a fortuna longe, como se um ramo da magnólia se desprendesse e fosse enraizar-se em outro povoado, por si só.*

Todos os cuidados apresentados acima não impediram que, eventualmente, fosse necessário traduzir um mesmo termo de distintas maneiras, o que buscamos realizar numa abordagem tradutória flexível e não dogmática, sempre levando em consideração a carga expressiva própria de cada passagem do texto. É o caso de “todavía”, nos dois trechos abaixo apresentados e comentados. Num deles, optamos por uma tradução literal, considerando o significado mais corrente da palavra castelhana em português e realizando uma inversão sintática para posicionar o advérbio na oração:

[...] todavía varias familias comen juntas [...] (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 217)

[...] *várias famílias ainda comem juntas* [...]

No segundo caso, entretanto, a peculiaridade sintática do original, que não poderia ser reproduzida na tradução sem infringir o hábito linguístico do português, nos levou a, além de inverter a posição do advérbio, atentar para uma acepção secundária de “todavía” em espanhol: “2. *adv.* Con todo eso, no obstante, sin embargo” (DRAE). Com essa decisão, foi possível manter na tradução a palavra quase tal qual como no original (exceto pelo acento agudo, inexistente em português), além da vírgula (única no original e duplicada na tradução), que marca graficamente o tom adversativo da oração. Conforme nossa leitura, “todavía” poderia provocar estranhamento e incompreensão caso fosse traduzida por “ainda”, embora não se possa descartar a possibilidade de que haja aí uma ironia do narrador-prologuista:

[...] Se diria que Marta Riquelme previó tantas dificultades en un estado de clarividencia profética. Yo no creo en estos fenómenos sobrenaturales o por lo menos misteriosos, todavía [...]. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 212)

[...] *Dir-se-ia que Marta Riquelme previu tantas dificuldades num estado de clarividência profética. Eu, todavía, não creio nestes fenômenos sobrenaturais ou no mínimo misteriosos* [...].

Outro exemplo do tratamento da questão da cadeia de significantes em nossa tradução é a presença do pronome “usted”, utilizado como tratamento formal no diálogo que aparece nas primeiras páginas do conto. Como o interlocutor do narrador-prologuista o trata como “usted” e, logo em seguida, faz referência a seu chefe, o “señor Fino”, não seria possível traduzir “usted” por “senhor” e “señor Fino” por “senhor Fino” sem comprometer a inteligibilidade do trecho. Também não nos pareceu conveniente suprimir o tratamento formal, visto que

o diálogo em questão ocorre no momento em que o narrador-prologuista se dirige ao profissional responsável pela gráfica que imprimiria a edição das *Memorias* para fazer uma reclamação a respeito do desaparecimento do manuscrito, ou seja, trata-se de uma situação profissional carregada de certa tensão. A solução foi manter o tratamento formal, traduzindo “usted” por “senhor”, e substituindo o outro termo da relação:

- No pueden haberse perdido, si es que los ha entregado efectivamente. [...] Pues me parece haber comprendido, de lo que me dijo el **señor** Fino, que **usted** quedó en llevárselos y nunca se los entregó. Además no olvide **usted** que para esa editorial trabajan otras seis imprentas [...]. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 214)

- Não podem estar perdidos, se é que o **senhor** os entregou efetivamente. [...] Pois me parece que compreendi, do que me disse o **doutor** Fino, que o **senhor** ficou de levá-los e nunca os entregou. Ademais não esqueça o **senhor** que para essa editora trabalham outras seis gráficas. [...].

Assim, em nossa tradução, o personagem Fino, no que diz respeito à rede de significantes que abarca o conto como um todo, ficou mais próximo dos “doutores” Finderalte e Orfila Reynald, do que do “senhor” Martínez Estrada, compondo com eles uma nova cadeia de significantes, visto que no texto original Finderalte e Orfila Reynald são chamados de “doutores”, enquanto Fino e Martínez Estrada são chamados de “senhores”. Acreditamos que, embora possa existir uma hierarquia definida entre essas personagens no conto, a modificação acima descrita não afeta as significações mais importantes do texto. Trata-se de um exemplo de efeito colateral de certas decisões tradutórias motivadas pela diferença entre o que um idioma permite comunicar e o que outro não permite.

Temos, ainda, as passagens de “Marta Riquelme” que se referem especificamente, no interior da intriga, a operações que poderíamos chamar de “tradutórias” em sentido lato. Isso ocorre, por exemplo, quando o narrador-prologuista se refere às dificuldades de interpretação da caligrafia de Marta, em que as diferentes possibilidades de leitura poderiam produzir sentidos completamente distintos. É o caso da passagem em que o narrador-prologuista, ao relatar as divergências, entre os membros do grupo de colaboradores reunidos para a fixação do texto das *Memorias*, em torno de pontos específicos, exemplifica o problema com uma palavra que para alguns parecia ser “hebilla”, para outros assemelhava-se a “temblaba” e, para outros

ainda, não poderia ser nada diferente de “transtornada”. A situação visa a evidenciar como efetivamente a caligrafia de Marta Riquelme é confusa, intrincada, equívoca, de árdua decifração. Transcritas para a neutralidade visual do alfabeto, as palavras “hebilla”, “temblaba” e “transtornada” aparentam ter pouco em comum além do “a” final, tornando difícil imaginar como uma delas poderia ser confundida com as outras quando escritas a mão. Se, pela extensão da mancha gráfica na página, pode-se considerar uma certa proximidade entre “hebilla” e “temblaba” (ambas com três sílabas e a presença, quase na mesma posição, de combinações de letras como “e” e “b”, ou “la”, além do final em “a”), e, por outro lado, vislumbra-se uma relativa similaridade entre “temblaba” e “transtornada” (pela presença do “t” inicial e do segmento final, “aba” num termo, “ada”, no outro), entre as duas primeiras palavras e a terceira, ao contrário, a diferença na extensão faz qualquer semelhança ser mais remota. Na tradução, os três termos foram traduzidos por palavras que, além de corresponderem ao significado dos termos do original, mantêm o mesmo número de sílabas (“fivela”, “tremia” e “transtornada”):

[...] *dizíamos: “Devemos entender fivela em vez de tremia”; ao que o outro respondia, cobrindo o xeque com um bispo: “Eu estava pensando em transtornada; tem mais sentido”.*

O narrador-prologuista também comenta que, na caligrafia de Marta, as letras “f”, “g” e “p” são muito parecidas, mas não oferece exemplos de palavras nas quais a presença dessas letras possa ter dado margem a múltiplas leituras e interpretações.

Um outro caso da situação que estamos a comentar, esse bastante importante para a significação global do conto, é a confusão entre as palavras *lecho* e *lucha*, presente na já referida “cena da velada”. Trata-se de um dos momentos de clímax do texto, e a opção por *lecho* e *lucha* determina cabalmente a compreensão do intérprete e do leitor sobre o que de fato teria ocorrido entre Marta e o tio naquela noite. Em português, traduzindo-se os dois termos *literalmente* como “leito” e “luta”, não se mantém a mesma paranomásia existente em espanhol (cinco letras, o “ch” no meio das palavras). Pelo mesmo motivo, não seria possível traduzir “lecho” por “cama”, de uso mais corrente no português brasileiro. Nesse caso, nossa opção tradutória se ateve ao aspecto semântico dessas palavras, e não na sua forma, com o que se faz necessário a

contribuição da imaginação de nosso leitor para que este possa visualizar mentalmente uma caligrafia, como seria a da personagem na descrição do narrador-prologuista, que tornasse indistintas as palavras *leito* e *luta*.

Com relação aos nomes próprios, todos foram mantidos como no texto original, com exceção apenas do nome da personagem Margarita, que preferimos abrigar para “Margarida”, de modo a preservar uma relação semântica entre a planta (margarida) que nomeia a mulher que vem a suicidar-se enforcada, precisamente, numa árvore (a magnólia). Também optamos por abrigar o nome de “María”, retirando o acento agudo existente em espanhol, de maneira a uniformizar os nomes das três irmãs, deixando-os todos em português. Por outro lado, no caso de nomes como “Mario”, “Indalecio” e “Antonio”, os mantivemos sem os sinais gráficos que lhes corresponderiam em português (“Mário”, “Indalécio”, “Antônio”), como um recurso para preservar esse traço do idioma do original do texto da tradução.

Outro nome próprio que sofreu leve alteração em nossa tradução foi de Maria Baskirtseff, citada como hipotético modelo espiritual de Marta Riquelme e de quem esta seria uma reencarnação, na opinião do perito calígrafo e grafólogo Limperalta. Trata-se de uma jovem russa nascida na segunda metade do século XIX, que escreveu um diário íntimo ao longo de doze anos, cuja edição sofreu várias peripécias escandalosas, bem como suas traduções ao francês, nas quais houve supressões, omissões, críticas negativas, denúncias (ROMANO SUED, 2006). Na literatura brasileira, o nome de Baskirtseff é citado pelo menos uma vez, com grafia ligeiramente diferente (um “h” entre o primeiro “s” e o “k”), no sexto verso do poema “Não sei dançar”, o primeiro do livro *Libertinagem* (1930), de Manuel Bandeira: “[...] E nunca lerei o diário de Maria Bashkirtseff. [...]” (BANDEIRA, 2009, p. 125). Assim, optamos por grafar na tradução o nome da personalidade aludida da mesma maneira como ele aparece no poema de Bandeira, de modo a fazer uma alusão a esta sua aparição anterior no âmbito da tradição literária brasileira.

Também na mesma tentativa de vincular, mediante certos traços textuais, a “Marta Riquelme” brasileira à tradição literária do idioma da tradução, gostaríamos de citar, como um exemplo adicional, a maneira como chegamos

à solução para a tradução da expressão “casa solariega” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 227) como “casa solarenga”. Por desconhecermos previamente o adjetivo “solarengo” na língua portuguesa, durante algum tempo estivemos em busca de uma palavra ou expressão que traduzisse esse termo do texto original. O impasse durou até que o dia em que, por acaso, ao relermos algumas páginas das *Primeiras estórias* (1968) de João Guimarães Rosa, nos deparamos com uma expressão equivalente no conto “Nenhum, nenhuma”: “A casa – rústica ou solarenga – sem história visível, só por sombras, tintas surdas: a janela parapeitada, o patamar da escadaria [...]” (ROSA, 1985, p. 48). O episódio serve para ilustrar como o ato de traduzir também se nutre de achados casuais, cabendo ao tradutor manter-se atento, na leitura de qualquer texto e nas ocasiões mais inesperadas, para a possibilidade de aí encontrar soluções para suas dificuldades.

Para exemplificar o procedimento de estrangeirismo, mantivemos tal como no original uma palavra em inglês, “break”, visto não ter sido possível, nas pesquisas realizadas, verificar a que tipo de veículo ou meio de transporte o narrador se refere, de maneira a, identificando-o, buscar a palavra correspondente em português. No glossário elaborado por Elena M. Rojas para a edição de *Radiografía de la Pampa*, “break” é definido da seguinte maneira: “*ingl.* Carruaje destinado a excursiones, que tiene cuatro ruedas” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1996, p. 269). Assim, nessa opção, seguimos Barbosa, para quem

[...] essas divergências só devem ser totalmente aplainadas, eliminando o estrangeirismo, em casos muito especiais, ligados à finalidade do texto [...], pois acredito que lemos traduções primordialmente com a finalidade de conhecer outras culturas (tomando-se cultura em seu sentido mais amplo), ainda que à distância, embora desconheçamos as línguas que as expressam. (BARBOSA, 1990, p. 98)

Novo problema. O que deve fazer o tradutor no caso de uma silepse de gênero (figura de linguagem em que as regras tradicionais da concordância sintática não são seguidas), na qual um artigo definido feminino é atribuído a um substantivo masculino? Encontramos essa situação nas duas edições consultadas, das quais a primeira edição é citada abaixo:

Otro aspecto interesante de esta **aventura** es **la** de descifrar el manuscrito, y todo es tan endiablado en **ella** que hasta el papel y la tinta parecían que se hubiesen puesto al servicio de los demonios. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 219, grifos nossos)

Optamos por manter a divergência de gênero presente na oração, embora uma solução, nesse caso, pudesse ter sido reconstruir sintática e semanticamente a oração de forma a eliminar a necessidade da presença de um artigo definido. Entretanto, esse procedimento, a nosso ver, eliminaria uma equivocidade que constitui parte importante do sentido da obra. Tal ambiguidade se faz ainda mais significativa se considerada a possibilidade de que, na frase seguinte, "ella" se refira à própria Marta Riquelme, e não (ou não somente...) à "aventura [...] de descifrar el manuscrito":

*Outro aspecto interessante dessa **aventura** é a de decifrar o manuscrito, e tudo é tão endiabrado **nela** que até o papel e a tinta pareciam ter se colocado a serviço dos demônios.*

Já sabemos que, embora defenda a tese da candidez e do caráter “angelical” de Marta Riquelme, o narrador-prologuista reconhece, em certas passagens, que ela “a pesar de su niñez era una diablesa” (p. 217) e que sua alma era “una de las más complejas y diabólicas que se conocen en la historia de la literatura” (p. 219).

Um caso distinto, no qual o sujeito da oração está aparentemente em discordância com verbos a que está ligado, é o seguinte:

Puestas [las frases] antes, donde **están**, a continuación de la negativa del padre a consentir su matrimonio con Mario, pretextando su juventud y la pobreza de un estudiante sin perspectivas de ninguna clase, **es** confusa, pues **parece** referirse al mismo padre, cuando en realidad se refiere al tío Antonio. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 237, grifos nossos)

Verificamos nas duas edições consultadas (1975 e 2007) a presença do mesmo texto. Entretanto, observamos em seguida que o sujeito da oração “es confusa” é “la obra”, que consta nada menos que dezesseis linhas acima, num caso de remissão referencial que é possível no idioma espanhol, mas não no português. Eis o que diz o texto:

[...] el lector tendrá que colocar cada pieza en su sitio, después de una primera lectura, para que **la obra** se organice y sea comprensible. Entonces ¡**cuán clara es!** Por ejemplo, estas frases [...]. Puestas antes, donde están, [...] **es confusa** [...]. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 236-237, grifos nossos)

Assim, em nossa tradução do trecho anterior realizou-se o acréscimo do sujeito, que não está explicitado no original:

*Postas [as páginas] antes, onde **estão**, em continuação à negativa do pai em consentir com seu casamento com Mario, pretextando a juventude dela e a*

*pobreza de um estudante sem perspectivas de qualquer classe, a obra é confusa, pois **parece** referir-se ao próprio pai, quando em realidade se refere ao tio Antonio.*

Entretanto, em outras passagens, procedemos a uma efetiva correção de gralhas ou cochilos que, consultadas as duas edições do conto (1975 e 2007), não nos pareciam representar especial recurso expressivo no texto de Martínez Estrada. Em seguida apresentamos três dessas situações.

[La Magnolia] Tenía entonces no menos de quince habitaciones que **ocupaba**, además del solar que ahora conserva, una fracción muy grande de campo. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 227)

É evidente que, tal como a frase está construída, o sujeito de “ocupaba [...] una fracción muy grande de campo” deve ser “quince habitaciones” e não “La Magnolia”. Na tradução, corrigimos a conjugação do verbo:

*Tinha então não menos de quinze quartos que **ocupavam**, além do solar que se conserva, uma fração muito grande de campo.*

Outro exemplo de possível erro do original, presente nas edições de 1975 e 2007 e corrigido em nossa tradução, é o da preposição “de” na frase abaixo:

El ómnibus hacía viajes entre una ciudad populosa del interior y **de** la capital de la provincia [...]. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 230, grifo nosso)

O ônibus fazia viagens entre uma cidade populosa do interior e a capital da província [...].

Por fim, acrescentamos ao artigo “um” a uma preposição “em” na frase abaixo, visto que o sujeito do verbo “pasear” é “Don Indalecio” e não “um estado sonambúlico”:

[Don Indalecio] Iba e venía como si **un** estado sonambúlico paseara tratando de disipar la neblina que lo ofuscaba. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 230)

*la e vinha como se passeasse **num** estado sonambúlico, tentando dissipar a neblina que o ofuscava.*

A tradução de Marta Riquelme não requereu, a nosso ver, qualquer intervenção mais profunda do tradutor na forma usual do idioma da tradução, como seria, por exemplo, a adoção de construções sintáticas comuns no espanhol e inexistentes em português. Entretanto, um possível exemplo desse tipo de intervenção, embora não se trate extamente de um aspecto idiomático e sim ortográfico, é a adoção, em nove passagens da tradução, de um sinal gráfico inexistente em português e característico do espanhol, o sinal de interrogação

invertido |¿|. Nessas situações nos pareceu relevante indicar, mediante a posição do sinal |¿|, em que ponto das longas e tortuosas construções de Ezequiel Martínez Estrada, tem início, no texto original, a inflexão interrogativa, que na ortografia usual em português somente receberia a marcação do final da frase. Um exemplo retirado da tradução:

[Marta] *Ama, detesta, luta consigo mesma, se expressa por vezes com uma liberdade de ideias e até de palavras que assombra, mas ¿a inocência não roça com frequência os temas mais ásperos e cortantes, os pontos mais sensíveis das proibições morais?*

Acrescentamos ainda que, em duas ocasiões, também foi mantida o sinal gráfico da exclamação invertida |¡|, outra peculiaridade da grafia do idioma espanhol, pelo mesmo motivo que já apontamos acima para a manutenção do sinal gráfico |¿|. Segue um exemplo:

[...] *por si mesmo essa página não diz nada – não esclarece nada –, e, no entanto, ¡quão profundo é o transtorno que ela provoca segundo o lugar em que é lida!*

Um esclarecimento se faz necessário: não estamos advogando a adoção cabal, indiscriminada, para textos escritos em português, dos dois sinais gráficos característicos da escrita em espanhol. No entanto pensamos que, em casos de traduções, e diante da facilidade do recurso gráfico permitida pela tecnologia hoje existente, acessível em qualquer computador com um processador de texto, esta opção seria válida, no caso de traduções literárias de espanhol para o português, como uma forma de manter a colocação da ênfase interrogativa presente no texto original. Além desse ganho em expressividade, a adoção do sinal gráfico em traduções de textos do idioma espanhol contribuiria para garantir a essas traduções uma certa “cor local” do idioma do original. Vale ressaltar que no português arcaico, e mesmo mais modernamente, os sinais gráficos em questão já chegaram a ser utilizados de forma corrente, sendo abolidos por força de acordo ortográfico. Evidência desse fato é a decisão expressa no documento do Acordo Ortográfico de 1945, resultante do trabalho da Conferência Interacadêmica de Lisboa, para a unidade ortográfica da língua portuguesa, que reuniu em Lisboa uma delegação da Academia Brasileira de Letras e a secção de filologia da Academia das Ciências de Lisboa. Entre as conclusões unanimemente aprovadas pelas duas delegações, a fim de se eliminarem as divergências

verificadas entre os vocabulários das respectivas academias, consta, no item de número 49: "Abolição das formas invertidas do ponto de interrogação e do ponto de exclamação, os quais serão apenas usados nas suas formas normais (? e !), para assinalar o fim de interrogações ou exclamações".

5.2. Breves anotações sobre uma tradução de “Un crimen sin recompensa”

A respeito do processo tradutório de outras passagens do conto “Un crimen sin recompensa”, não nos deteremos a descrevê-lo em detalhe, visto que não ser esse o objetivo principal desta pesquisa, e que a opção por traduzi-lo se deveu tão somente à possibilidade de, com essa escolha, discutir o tema da tradução das cadeias semânticas para além de um texto literário isolado e considerando a obra de um determinado autor como um todo, ou, pelo menos, em relação com outros de seus textos. Assim, o propósito de reconstituir a rede de significantes do texto original extrapolou os limites do conto “Marta Riquelme” e levou em conta também a coincidência quase literal de algumas orações e alguns períodos de “Un crimen sin recompensa”, fato constatado durante a leitura da obra ficcional completa do autor.

Um aspecto importante que diferencia os trechos em questão nos dois contos é que em “Marta Riquelme” as frases estão concentradas num único parágrafo, enquanto que no outro texto os fragmentos se espalham ao longo de várias páginas, pontuando o relato do médico-contista. Nesse sentido, faz-se importante atentar para alterações e omissões desses trechos entre um conto e outro. Ao traduzir os dois contos, nosso cuidado principal foi o de estabelecer, entre os dois trechos que chamaremos de “intertextuais”, um paralelismo que permitisse a um eventual leitor das duas traduções perceber o paralelismo existente no original. Ou seja, nosso propósito foi o de não apagar essa cadeia de significantes específica, considerando e mantendo a relação intertextual entre os dois contos.

No intuito de permitir uma melhor compreensão da questão, passamos a reproduzir os trechos, nas duas traduções, em que existe a citada coincidência textual. Observe-se que as frases coincidentes não aparecem exatamente na mesma sequência num e noutro texto.

Em “Marta Riquelme”, o parágrafo, em nossa tradução:

“O ônibus fazia viagens entre uma cidade populosa do interior e a capital da província (deduz-se que entre Bolívar e La Plata). Todos os assentos estavam ocupados por passageiros de diversas idades, condição e conduta. Havia entre eles um fugitivo, mas como todos ocupavam cada qual seu lugar, era difícil individualizá-lo. O ônibus partiu da estação rodoviária às 7:02, ou seja, na hora precisa conforme a programação. [...] tampouco o que ocorreu adiante despertou curiosidade em nenhum dos passageiros. Uma senhora, loira e jovem, se pôs de pé e tirou a blusa [...]. Pouco mais tarde outro senhor tirou os sapatos e os colocou no suporte reticulado [...]. Alguma inquietude poderia ter sido percebida entre os passageiros, se houvesse algum observador com suficiente imparcialidade para perceber o processo de variações que eles experimentavam. [...] todos os viajantes, inclusive os meninos, pareciam ter uma suave penugem no rosto, como de adolescentes.”

Em “Um crime sem recompensa”, os trechos em nossa tradução que coincidem com o parágrafo de “Marta Riquelme” em questão:

O ônibus fazia viagens entre Bolívarcué e Chañailacó, esta última, como se sabe, capital do Estado [...].

[...] Todos os assentos estavam ocupados por passageiros de diferentes idades [...]. Havia passageiros de toda condição e conduta [...]. Ia nesse dia entre a gente heterogênea um fugitivo [...]. Como todo mundo permanecia imóvel em seu assento [...] foi impossível [...] notar o mais leve indício de quem dentre eles poderia ser o fugitivo. [...] Daí a inquietude geral dos passageiros, superexcitados nesse dia por condições atmosféricas adversas [...].

[...] Até os adolescentes e as mulheres tinham nas faces e no lábio superior uma penugem tênue e delicada. [...]

O ônibus partiu às 8h05 em ponto [...].

[...] Tampouco as cenas que ocorreram mais adiante chamaram a atenção, porque eram habituais [...].

[...] Uma senhora loira e jovem [...] se levantou e tirou a blusa e a saia, dobrando-as e colocando-as cuidadosamente no suporte reticulado correspondente a seu assento. [...]

Apesar de que não descreveremos em detalhe o processo tradutório do conto “Un crimen sin recompensa”, gostaríamos de apontar brevemente algumas situações com que nos deparamos durante a produção, a partir do original, do texto em português “Um crime sem recompensa”.

Em primeiro lugar, temos o caso do termo “prófugo”, palavra central e uma das mais repetidas no relato “Un crimen sin recompensa”. Nossa opção foi traduzi-lo por uma palavra mais corrente do português, “fugitivo”, recusando-se o também dicionarizado “prófugo” por soar demasiado preciosista ou erudito.

Existe no original a presença do termo “pasaje”, que significa em espanhol coletivo de passageiros, ocorrendo no texto também, alternadamente, a forma “pasajeros”. Em função da inexistência de um par lexical similar em português, nossa tradução necessariamente realizou um apagamento da rede de significantes existente no original, traduzindo tanto “pasaje” como “pasajeros” por “passageiros”. Dessa forma, não será percebida pelo leitor do texto em português uma possível despersonalização ou objetificação dos indivíduos reunidos no interior do veículo, realizada pelo narrador com a escolha do termo coletivo “pasaje”. Essa palavra se reveste de certa importância para nossa discussão, por também constar do parágrafo de “Marta Riquelme” que, como vimos acima, se repete em “Un crimen sin recompensa”, inclusive numa oração em que também aparece a palavra “pasajeros”. Voltamos, portanto, ao conto “Marta Riquelme” para reler o trecho em questão: “Alguna inquietud se hubiera percebido entre los **pasajeros**, de haber algún observador con suficiente imparcialidad para percibir el proceso de variaciones que experimentaría el **pasaje**” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1975, p. 231, grifos nossos). Na inexistência de duas palavras distintas em português, foi necessária uma transposição do segundo termo, ficando a tradução da seguinte forma: “Alguna inquietude poderia ter sido percebida entre os passageiros, se houvesse algum observador com suficiente imparcialidade para perceber o processo de variações que **eles** experimentavam”.

Houve o caso de uma palavra que optamos por manter tal como no original, “viyuela”, para a qual, ao contrário dos outros dois tipos de tecido que são citados no texto (popeline e flanela) não encontramos equivalente em português. Observe-se que tal procedimento se harmoniza com a presença, no original, de inúmeras outras palavras em idioma estrangeiro, reflexo de sua temática moderna, que tem com o pano de fundo o imperialismo do século XX, as quais foram mantidas na tradução, seja na sua forma exata (“short”), seja em forma aportuguesada: “toilette” (toalete).

Três exceções ao acima exposto são as seguintes: “ticket”, que nos pareceu fazer mais sentido se traduzida como “senha”; “pullman”, na expressão “poltrona pullman”, que consiste aparentemente no nome da marca de um fabricante, que foi vertida como “poltrona acolchoada”; “footing”, que traduzimos como “caminhada”, visto que a palavra inglesa para a prática esportiva encontra-se em desuso no Brasil do século XXI.

CONCLUSÃO

Traduzir literatura como modo de impulsionar uma reflexão teórica sobre a tradução literária; pensar sobre tradução como meio de potencializar o fazer tradutório em si; traduzir um texto como parte do processo de interpretação do mesmo texto; e, naturalmente, interpretar como um dos movimentos cruciais de um trabalho de tradução. Esses quatro propósitos, que estiveram reunidos no horizonte de nossas preocupações desde o início desta pesquisa, parecem agora, quando chegamos ao final de uma etapa do percurso, tão entrelaçados e vinculados entre si como se fossem de um único e mesmo gesto.

Já não sabemos distinguir em que ponto da leitura dos textos estrangeiros a tradução começa a produzir suas múltiplas variantes de sentido, a fazer proliferar suas alternativas inconciliáveis de expressão. Para nós, não é mais possível separar com clareza, no esforço obrigatório de reconstituição da trajetória realizada, de que lado da fronteira, se do lado de lá, o do idioma dos originais, ou se no de cá, do idioma de sua tradução, se deu a compreensão de um determinado detalhe, a princípio aparentemente irrelevante, mas que, relido com mais atenção, veio a iluminar toda uma trilha interpretativa para os textos.

É certo que a leitura e a análise centradas nos principais temas, na estrutura, no espaço ficcional, no discurso narrativo, nos personagens ou nas referências intertextuais da obra auxiliaram no processo de tradução e forneceram direcionamentos para uma reescrita, no português brasileiro culto de princípios do século XXI, dos textos concebidos por Ezequiel Martínez Estrada no *castellano* argentino culto de meados do século XX.

Frequentemente, contudo, o contrário exato também se verificou: depois de já termos traduzido algumas páginas e de avançarmos um pouco na confecção de uma “Marta Riquelme” brasileira, a atenção despertada por uma repetição, um pronome, uma vírgula, uma letra ou algum outro elemento microtextual revelava um novo entendimento, uma nova possível interpretação do mesmo texto lido anteriormente no original.

Se conseguimos elaborar, no capítulo 5 (não por acaso o mais extenso deste trabalho), uma descrição mais detida de nosso processo tradutório, apontando algumas das situações concretas que provocaram dúvidas ou ensejaram descobertas, isso acontece porque o método de pesquisa acadêmica exige – e permite, ou se espera que permita – um certo distanciamento entre o pesquisador e o objeto de estudo, o qual deveria garantir, se não alguma objetividade, pelo menos uma aparente impessoalidade na exposição dos dados e das considerações derivadas do estudo realizado.

Assim, a leitura crítica de “Marta Riquelme”, amparada por conceitos teóricos, propiciou uma interpretação do texto que auxiliou e conduziu nossas decisões tradutórias, ao passo que, inversamente, o trabalho de tradução, com todas as releituras e revisões que ele implica, bem como a atenção para as entrelinhas, permitiu que a mesma leitura crítica explorasse novas camadas de sentido da obra original, sem que com essa dupla operação tivéssemos nem a expectativa de esgotar todas as possibilidades de entrada no texto nem a pretensão de produzir a tradução do texto, mas apenas *uma* dentre infinitas (e bem-vindas) traduções possíveis. Também não pretendemos sugerir que o método de tradução com que este trabalho se conduziu seja uma receita de trabalho aplicável a outras situações. Mais do que uma integração entre teoria e prática, esta pesquisa com tradução e crítica literária nos demonstrou a pertinência das considerações de Antoine Berman (2007) a respeito do diálogo entre experiência de tradução e reflexão sobre tradução, em que ambas se retroalimentam continuamente.

A escolha do conto “Marta Riquelme” mostrou-se apropriada à condução dos quatro propósitos combinados mencionados acima, por se tratar de um objeto de pesquisa que inclui em sua própria estrutura um comentário e um questionamento sobre a condição do texto literário, abrindo vasto campo de exploração favorável às mais variadas miradas interpretativas. Assim, a cada vez que líamos e relíamos o texto de Martínez Estrada, parecia que nos deparávamos com um relato que espelhava nossa própria situação de tradutores, ou, ainda, com uma descrição de nosso próprio trabalho de exegese de uma narrativa de ficção. Já o encontro com “Un crimen sem recompensa” abriu o foco da pesquisa para as relações intertextuais no interior

da produção ficcional do autor argentino, propiciando elementos (dificilmente encontrados de maneira mais explícita em outra obra literária) para que se desenvolvessem ideias e práticas em torno da noção de cadeia de significantes, a nós também sugerida inicialmente por Berman.

Com a tradução dos dois contos do autor, cremos que já começa a ser pavimentado o caminho para que outros pesquisadores venham a estudar e – o que julgamos fundamental – traduzir a obra de Martínez Estrada para o leitor brasileiro. Faz-se necessário tornar viável a circulação em nossos contextos acadêmico e bibliográfico de pelo menos uma parte, por menor que seja, da produção desse autor importante, celebrado por muitos dos seus contemporâneos e com grandes admiradores nas gerações seguintes, e que, todavia, permanece inédito entre nós. Em geral, por razões de política editorial e de mercado bibliográfico, o universo de autores argentinos traduzidos e publicados no Brasil se restringe a autores canônicos (Borges, Cortázar, Arlt, Bioy Casares, Sábato), expoentes das últimas décadas do século XX (Piglia, Saer, Puig, Aira) ou destaques da cena contemporânea (Kohan, Pauls), com raríssimas exceções aos nomes citados. Acreditamos, com este trabalho, ter contribuído para que, no futuro, seja possível encontrar nas nossas livrarias e bibliotecas os contos de Martínez Estrada e alguns de seus ensaios fundamentais, em especial *Radiografía de la pampa* e *La cabeza de Goliat – Microscopía de Buenos Aires*, sem dúvida alguma obras do interesse de pesquisadores não só da área de letras, especializados nas literaturas e culturas argentina e hispânica, mas também de disciplinas como história, sociologia, jornalismo, psicologia, filosofia, etc¹³.

Considerando a união estratégica entre Argentina e Brasil no marco do Mercosul para a integração política e econômica, faz-se importante reforçar e aprofundar cada vez mais, em todas as direções, os laços culturais entre os dois países vizinhos. A construção de uma identidade latino-americana comum

¹³ Nesse sentido, caberia, por exemplo, uma investigação, no acervo documental do autor mantido pela Fundación Ezequiel Martínez Estrada, na cidade de Bahía Blanca (província de Buenos Aires), ou na imprensa brasileira da época, acerca de eventuais registros da viagem que ele fez ao Brasil em 1947. A informação sobre a viagem, sem mais detalhes a não ser o ano em que aconteceu, está em FERRER (2014, p. 191). O que Martínez Estrada veio fazer no Brasil? Que cidades visitou? Com que intelectuais ou escritores se encontrou?

está ligada à circulação de bens e valores culturais entre as nações do continente, intento que também foi uma das motivações desta pesquisa.

REFERÊNCIAS

ADAM, Carlos. *Bibliografía y documentos de Ezequiel Martínez Estrada*. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata, 1968.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARROJO, Rosimary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 5ª. ed. São Paulo: Ática, 2007.

AULETE DIGITAL. Disponível em <http://www.aulete.com.br>. Acesso em maio de 2015.

BANDEIRA, Manuel. Não sei dançar. In: _____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 125-126.

BARBOSA, Heloisa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução: Uma nova proposta*. Campinas: Pontes, 1990.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor de língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

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

BORGES, Jorge Luis. Ezequiel Martínez Estrada: Obra poética. In: _____. *Obras completas*, vol. 4. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.

BORGES, Jorge Luis. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: _____. *Ficcionario*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985. p. 147-159.

CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CARVALHAL, Tania. Franco. De traduções, tradutores e processos de recepção literária. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 5. Rio de Janeiro: Abralic, 2000. p. 85-92.

CHIARELLI, Stefania. A letra no passaporte: fronteiras e paisagens. In: ALENCAR, Ana Maria Amorim de; LEAL, Izaela; MEIRA, Caio (Org.) *Tradução literária: a vertigem do próximo*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011. p. 81-88.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Tradução de Fernando de Castro Ferro. 13ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CORTÁZAR, Julio. Recordação de dom Ezequiel. In: SOSNOWSKI, Saúl (Org.) *Obra crítica, volume 3*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 251-255.

COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais*. São Paulo: Autêntica, 2008.

COSTA, Walter Carlos. O texto traduzido como re-textualização. Tradução de Helen Conceição, Silvia Corti e Pedro M. Garcez. *Cadernos de Tradução*, v. 2, n. 16, 2005. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6656>.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DRAEe. REAL Academia Española. Diccionario de la lengua española. Ed. On-line. Disponível em: <http://www.rae.es>.

DÍAZ, Carlos E.; DUJOVNE, Alejandro. “Todo está en el catálogo”: Notas sobre Arnaldo Orfila Reynal y Siglo XXI Editores. In: *Revista de la Biblioteca Nacional* (Argentina). nº 4-5, La crítica literária en Argentina, 2006. p. 490-498.

EARLE, Peter G. Radiografía de la pampa: los temas. In: MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 461-470.

FERRER, Christian. *La amargura metódica*. Vida y obra de Ezequiel Martínez Estrada. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. In: *Estudos avançados* n° 27 (79). Tradução de Ana Cristina Arantes Nasser. São Paulo: USP, 2013. p. 113-122. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705/71285>. Acesso em 2 de dezembro de 2014.

GADAMER, Hans-Georg. Leer es como traducir. In: _____. *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós, 1998. p. 83-93.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. In: *Revista Anpoll*, vol. 1, n° 28 (2010). p. 213-325. Disponível em <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/view/166>. Acesso em 2 de dezembro de 2014.

GASILLÓN, María Lourdes. Realismo, margen y fragmentariedad en la narrativa de Ezequiel Martínez Estrada. VII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, Universidad Nacional de La Plata, 2012. Disponível em http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/actas-2012/Gasillon-%20Maria%20Lourdes.pdf/at_download/file. Acesso: julho de 2014.

GENNETE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo. In: _____. *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 7-24.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LAMOSO, Adriana. Discurso político y autofiguraciones: la mediación de la violencia en escritos del '50 de Ezequiel Martínez Estrada. Disponível em

http://www.cch.unam.mx/comunicacion/sites/www.cch.unam.mx/comunicacion/files/Murmullos2_baja.pdf. Acesso: julho de 2014.

LIERNUR, Jorge Francisco. Rio de Janeiro y Buenos Aires: 1880-1930. In: *Rio de Janeiro-Buenos Aires: Duas cidades modernas*. Buenos Aires; Brasília: BICE/BNDES, 2004. p. 12-45.

MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis. Cautivos en la literatura argentina del siglo XX. Una tercera lectura de "Marta Riquelme". In: *Letras*, revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de Buenos Aires. Diciembre 1982-Abril 1983. p. 129-145.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Juan Florido. Marta Riquelme*. Buenos Aires: Interzona, 2007

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Cuentos completos*. Edición preparada por Roberto Yahni. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1975.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. Prolegómenos a una revaluación de las letras argentinas In: _____. *Para una revisión de las letras argentinas*. Buenos Aires: Losada, 1967. p. 11-53.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1948.

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

MIRANDA, José Américo de. Ecdótica e tradução: editar é traduzir? In: SOUZA, Marcelo Paiva de; CARVALHO, Raimundo; SALGUEIRO, Wilberth (Org.) *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: PPGL/MEL; Flor&Cultura, 2006. p. 477-482.

MOLLOY, Sylvia. The autobiographical narrative. In: GONZÁLES ECHEVARRÍA, Roberto; PUPO-WALKER, Enrique (Org.) *The Cambridge*

History of Latin American Literature, vol. 2: The Twentieth Century. Cambridge: University Press, 1996. p. 458-464.

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

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

PAGANINE, Carolina. Tradução comentada: o gótico e a cadeia de significantes. In: *Belas infiéis*, v. 2, n. 1, p. 251-264, 2013. Disponível em <http://seer.bce.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/view/9559/7049>. Acesso em 28 de junho de 2014.

PIGLIA, Ricardo. Prólogo. In: MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, 2015. Disponível em <http://eternacadencia.com.ar/blog/libreria/el-libro-en-la-pizarra/item/los-cuentos-de-martinez-estrada.html>. Acesso em 7 de julho de 2015.

PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 2006.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-94.

POLLMAN, Leo. Introducción del coordinador. In: MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. XIX-XXII.

PORTAL DA LÍNGUA PORTUGUESA. Acordo Ortográfico de 1945. Disponível em <http://www.portaldalinguaportuguesa.org/acordo.php?action=acordo&version=1945>. Acesso em 7 de julho de 2015.

PRIAMO, Luis. Retratos del progreso. In: *Rio de Janeiro-Buenos Aires: Duas cidades modernas*. Buenos Aires; Brasília: BICE/BNDES, 2004. p. 118-125.

RAMA, Ángel. Meio século de narrativa latino-americana (1922-1972). In: _____. *Literatura e cultura na América Latina*. Tradução de Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001. p. 111-208.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REY DE GUIDO, Clara. Fuentes y contexto de la literatura popular rioplatense en el período de la modernización. In: PIZARRO, Ana (Org.) *América Latina: palavras, literatura e cultura: Emancipação do discurso* (v. 2). São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1994. p. 385-404.

ROMANO SUED, Susana. Marta Riquelme de Martínez Estrada: genealogias, linajes e intertextos. Memoria, crítica e hospitalidad. In: *Revista de la Biblioteca Nacional* (Argentina). nº 4-5, La crítica literária en Argentina, 2006. p. 244-258. Disponível em <http://www.bn.gov.ar/imagenes/revistas/anx8.pdf>. Acesso: julho de 2014.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSA, João Guimarães. Nenhum, nenhuma. In: _____. *Primeiras estórias*. 13ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 47-54.

ROSMAN, Silvia. Prólogo. In: MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2001. p. 7-11.

SÁNCHEZ, Aquilino (Org.) *Gran diccionario de uso del español actual*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 2001.

SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SARLO, Beatriz. Nueva lectura imposible. In: _____. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007. p. 129-135.

SASTRE, Luciana Irene. Introducción. In: _____. *La palabra (im)propia: Narración de la juventud en la Argentina de poscrisis*. Universiteit Leiden, 2013. p. 17-35.

SCHILLER, Paulo. Inconsciente e tradução: In: COSTA, Walter Carlos; PAULA, Marcelo Bueno de; TAVARES, Pedro Heliodoro (Org.) *Tradução e psicanálise*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. p. 17-22.

SEÑAS: dicionário para la enseñanza de la lengua española para brasileños. Universidad de Alcalá de Henares. Tradução de Eduardo Brandão, Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

SOLARI, Herminia. Hudson, Martínez Estrada y las Marta Riquelme. *Anales de la Universidad Metropolitana*, vol. 5, N° 2 (Nueva Serie), 2005. Disponível em dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4001810.pdf. Acesso: julho de 2014.

SOMMER, Doris; YUDICE, George. Latin America literature from the 'Boom' on. In: *Postmodern fiction: A bio-bibliographic guide*, ed. Larry McCaffrey. Santa Barbara, CA: Greenwood, 1986. p. 189-214.

SOMMER, Doris. O amor e o país: uma especulação alegórica. In: _____. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Tradução de Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 47-71.

VARGAS LLOSA, Mario. Una novela para el siglo XXI. In: CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Madrid: Real Academia Española, 2004. p. XIII-XXVIII.

ZANETTI, Susana. Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916). In: PIZARRO, Ana (Org.) *América Latina: palavras, literatura e cultura: Emancipação do discurso* (v. 2). São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1994.

ANEXO 1

Tradução do conto “Marta Riquelme”, de Ezequiel Martínez Estrada, para o português brasileiro

Marta Riquelme

A obra inédita de Marta Riquelme – o nome me era conhecido e até familiar, não recordo por quais leituras – que o leitor encontrará em seguida fielmente reproduzida e que por este prólogo se apresenta foi escrita por sua autora com a intenção de que chegasse ao conhecimento de muitas pessoas. Quero dizer, que fosse publicada, e é o que faço agora obediente a sua vontade e ao interesse do relato. Mas devo advertir que Marta Riquelme não é uma escritora. Até diria que quase não sabe escrever. Os originais me foram entregues pelo doutor Arnaldo Orfila Reynal, que os obteve por sua vez de um amigo da autora, com a recomendação de que eu os revisasse e que, caso os achasse de interesse, os publicasse com um prólogo, que é este que estou escrevendo.

Devo assinalar neste mesmo instante uma peripécia imprevista, quanto à sorte do manuscrito, levado por mim à gráfica com bastante imprudência. Quero pensar que tudo obedeceu à desorganização da editora e do administrador da gráfica, e devo afirmar que estou decidido a trabalhar no prólogo ainda que não tenha em mãos o manuscrito (conheço-o de memória e posso reconstruir a escritura tal como a vejo como se a tivesse diante de meus olhos). Temo que o manuscrito tenha sido sequestrado por mãos familiares interessadas em que ele desapareça. Porém antes de mais nada preciso explicar o que ocorreu e peço desculpas ao leitor, se me afasto da forma usual dos prólogos. Porque afinal este é tanto um prólogo como um desabafo pessoal; e o fato é que no texto existe vaticínio, até em detalhes quase insignificantes, acerca da sorte que poderia acometer a esse manuscrito. Dir-se-ia que Marta Riquelme previu tantas dificuldades num estado de clarividência profética. Eu, todavia, não creio nestes fenômenos sobrenaturais ou no mínimo misteriosos; mas em se tratando de Marta Riquelme ¿de que se

pode duvidar? A autora usa amiúde expressões como “meu destino”, “o que inevitavelmente ocorrerá”, “como é inevitável que aconteça”, “não poderei sair nunca de minha solidão por meio destas *Memórias* que escrevo para consolo e também para que sejam conhecidas por outros seres que porventura sofram como eu”, etc.

Enquanto isso, mantenho diligências para resgatar o original de seus indignos possuidores, quero dizer da família do doutor Finderalte, pois o médico faleceu. Dedico-me então a publicar este prólogo sem escrúpulos a esse respeito, porque tive que iniciar um pleito para o sequestro judicial das *Memórias*.

Ainda que este seja episódio estranho ao texto, não o é, porquanto coincide em sua semântica com o destino da autora e, ainda, reflete uma faceta pavorosa de sua misteriosa existência. Também ela foi misteriosamente arrebatada ao mundo ou subtraída a nosso viver terrestre, por assim dizer, já que me foi impossível encontrá-la viva ou morta.

Fui na semana passada repetidas vezes à casa editorial e daí à gráfica, sem poder dar com a cópia datilografada e corrigida pela última vez, em júri reunido em plenário, para evitar lapsos (que apesar de tudo apareceram demasiado numerosos, por desgrça). Na editora davam a entender que não tinham a mais remota ideia do livro; talvez tentassem evitar toda notícia e explicação acerca dos originais. É verdade que os entreguei ao diretor-gerente com a terminante recomendação de que a ninguém se permitisse tocá-los ou vê-los. Ademais, sob sua palavra de honra, esses originais não passariam por outras mãos que das suas às do diretor da gráfica, do encarregado e do linotipista. Os empregados ignoravam até a existência da obra e o diretor-gerente não havia dito uma palavra a ninguém antes de embarcar para os Estados Unidos. Fui à gráfica, como disse, não menos de dez vezes – o leitor compreenderá minha situação e porque informo estes pormenores – até que, depois de conversar com cada um dos superiores e dos empregados subalternos, interroguei aos linotipistas, um por um. É indubitável, pensei, que a recomendação foi cumprida com excessivo zelo. Ninguém tinha conhecimento das *Memórias* de Marta Riquelme, nem de livro algum da índole

do que eu lhes explicava, sem nem mesmo adiantar para eles muito de seu conteúdo, mais por temor de que se divulgassem os nomes que nela figuram. Por fim decidi penetrar sem ser anunciado no escritório do diretor técnico da gráfica. Surpreendeu-se como se não me conhecesse.

– Desculpe-me – eu lhe disse –; mas estou cansado de peregrinar e de perder tempo. Necessito cotejar algumas passagens do livro de Marta Riquelme, *Memórias de minha vida*, da Editora Terra Púrpura. É estúpido que o ocultem de mim, já que sou o verdadeiro editor responsável.

– O senhor não encontrou o assistente na porta? – respondeu-me seriamente.

– Não; ele sumiu. Entrei porque o senhor se negou a me receber em vinte ocasiões.

– Eu não sabia. Não me disseram nada.

– O senhor me conhece? – e o olhei fixamente.

– Certamente, senhor Martínez Estrada.

– E sua secretária não disse ao senhor quantas vezes eu o procurei por telefone?

– Não, não me disse. Pois bem, ¿o assistente não estava lá?

– O que necessito saber é se me permite consultar esses originais.

– Esses originais – arremedou, destacando as sílabas como eu havia feito, ainda que com inesperada amabilidade. – Primeiramente, ¿a que originais o senhor se refere? – Levantou-se e acercou-se a mim em atitude amistosa.

– Eu já disse: as *Memórias* de Marta Riquelme.

– Sim, já sei, da Editora Terra Púrpura. Mas o caso é, meu amigo – me deu um tapinha no ombro –, que o senhor insiste num assunto que creio ter esclarecido muito bem com o doutor Fino. No mesmo dia em que ele se foi, tivemos uma longa conversa por telefone, mas não sei quem – recorde, puxe

pela memória – me falou em seu nome sobre os tais originais para que eu os entregasse.

E me contemplou como se eu ocultasse algum segredo.

– E o que ele lhe disse?

– Que estavam aqui.

– Aqui?

– Sim, que estavam aqui, mas não aqui, em meu escritório, entenda-me bem, eu lhe peço, e sim na gráfica. O senhor que agora vá procurá-los. É o mesmo que procurar agulha num palheiro.

– Que eu vá procurá-los? Imagino que não estejam perdidos.

Senti um frio mortal na espinha. Três anos de trabalho e três meses para passá-los a máquina.

– Não podem estar perdidos, se é que o senhor os entregou efetivamente. Mas aí está a gráfica. Pois me parece que compreendi, do que me disse o doutor Fino, que o senhor ficou de levá-los e nunca os entregou. Ademais não esqueça o senhor que para essa editora trabalham outras seis gráficas, além da nossa.

– Mas ia ser composto aqui, na sua gráfica.

– Isso também era o que supunha o doutor Fino. Mas ¿a quem, então, o doutor Fino deu os originais para que os trouxesse à gráfica? Porque a mim ninguém os entregou.

– Estão perdidos, Santo Deus!

– Não quero dizer isso, não fique nervoso. Vejo que o senhor está muito agitado e que não me entende bem.

Efetivamente. Mas voltando ao prólogo, meu querido leitor, como já disse, tive que transcrever de memória, sem poder cotejar com aquela única cópia feita a máquina. Perdi toda esperança de que os originais jamais sejam

encontrados. Ainda que não seja impossível que o doutor Fino os tenha levado, inadvertidamente, aos Estados Unidos, nas maletas, pois nos últimos dias, na atribulada véspera de sua partida, dizem que os carregava numa pasta debaixo do braço, temeroso de que se extraviassem. Necessariamente terei que recorrer aos manuscritos, para não demorar este trabalho e em honra à fidelidade que te devo, querido leitor. Esperar o regresso do doutor Fino para deixar esclarecido este contratempo supera a resistência de meus nervos. Em todo caso, realizarei outra cópia do original que compusemos, nós cinco, ainda que para mim seja uma tarefa assaz difícil. Atualmente esses manuscritos estão de posse de Limperalta, o perito calígrafo e grafólogo tão conhecido que nos apoiou, desesperadamente interessado em realizar um estudo psicológico da autora mediante o exame da letra. (Devo advertir que, a meu ver, estava equivocado em sua hipótese arbitrária, ao supor que se tratava de um caso de reencarnação de Maria Bashkirtseff. Um absurdo descomunal. Não conseguirá esclarecer nada deste mistério, estou certo. Tenho que dizer-lhe isso assim que puder falar com ele. Limperalta está muito doente agora.)

Nesse ínterim visitei meu amigo o doutor Orfila Reynald e me atirei em seus braços exausto.

– É preciso que o senhor me socorra – lhe disse –; estou desesperado. Perdemos a cópia das *Memórias*.

Ele me contemplou com estranheza, como se eu lhe desse a notícia de um desastre.

– O senhor as perdeu!

– Na gráfica ou na editora. Temos que conversar com a pessoa que as entregou e que só o senhor conhece: o amigo de Marta Riquelme.

– O que está dizendo, por favor? Não lembra que esse amigo morreu há um ano? Noto que está muito excitado.

– Sim, estou. Então visitemos a própria Marta Riquelme. É impossível continuar assim. Necessito falar com ela para que me ajude a reconstruir suas *Memórias*.

O doutor Orfila Reynald me contemplou muito misericordiosamente e, sem dizer uma palavra, foi buscar um copo de água fria que bebi de um gole.

Mas devo continuar com o texto.

A história é um pouco complicada, mas por muitas circunstâncias acessórias me parece que há de ser interessante para o leitor; ademais, seria muito difícil a compreensão cabal dessas *Memórias* se eu não explicasse alguns pormenores, com o que sucede que é a obra uma peça incompleta sem as explicações. Necessito dá-las e o que chamei de prólogo não passa de uma advertência preliminar. Repito-o.

Essas memórias que parecem ter sido escritas para simples desabafo de uma alma atormentada, evidentemente, carregavam a intenção de que adquirissem difusão e até celebridade. Ainda não pude saber com certeza se os originais foram entregues por ela ao amigo que os entregou ao doutor Orfila Reynald, por cujas mãos chegaram a meu poder, ou se foram roubados. Esta última hipótese é muito possível, pois em se tratando de uma mulher muito sensata e de família conhecida, chega a ser estranho que voluntariamente tenha entregue esses papéis que, evidentemente, refletem curiosas intimidades com uma franqueza muito poucas vezes usada nesta classe de confidências, pois inclui nomes próprios de pessoas, muitas delas seus familiares consanguíneos, que tiveram participação em fatos tão estranhos e dramáticos. Nem o doutor Orfila Reynald nem eu pudemos averiguar até esta data mais notícias do que as que a própria autora dá, mas não nos resta dúvida, pelas múltiplas diligências que necessito contar, de que essa mulher existe. Ou para falar com mais precisão, que existiu; que é a autora destas memórias e que as demais pessoas nelas nomeadas existem também. Quando fomos em busca de dom Antonio Gómez Santayana, que teria notícias dos Riquelme, nos disseram em Bolívar que já não morava ali. Não sabiam nada dele e nem conheciam uma só palavra da história de La Magnolia. A opinião geral no povoado era de que reinava ali uma harmonia e uma felicidade como só a riqueza e o afeto de família proporcionam. De Marta não soubemos absolutamente nada, e se tivesse podido falar com ela não teria sido possível para mim interrogá-la sobre os pontos fundamentais de

suas *Memórias*, já que isso poderia ter criado para a autora uma situação muito incômoda, no seio de sua família e no de suas muitas relações no povoado ou cidade onde residem ou residiram. Visitei a casa que hoje tem, como antes, três pátios, o último uma espécie de curral onde estão os cavalos. Um galpão, com a colheitadora que se descreve no relato e que permanece embargada há vinte anos como resultado do litígio familiar. Há ali numerosas galinhas, tijolos e montes de lixo jogado despreocupadamente. O segundo pátio que se comunica por uma passagem em arco está ladeado de habitações. No meio está o poço, com moinho e tanque para todos. No primeiro piso está a antiga sala de refeições, a cozinha grande (várias famílias ainda comem juntas), despensa, banheiros. Toda a casa de dois pisos está num estado de conservação bastante bom, o primeiro pátio tem um terceiro piso com habitações de madeira e corredores muito largos, cobertos. Há várias escadas, algumas em caracol, e nesse pátio, no centro exato, está a bela e grandiosa magnólia.

Ainda persistem as rivalidades de família, segundo os ramos de descendência e os colaterais. Há oito ramos, com cento e vinte pessoas. Estão repartidas nos dois corpos principais de edifícios, e apesar das desavenças não conseguiram separar-se e ir viver em casas distintas, pois das oito famílias há cinco grupos e os três restantes estão aderidos a eles, formando causa comum. Na cidade ou povoado de Bolívar se diz que a magnólia impede a todos de se separarem e que o litígio já leva oitenta e cinco anos sem se decidir. Pude me informar de alguns pormenores não isentos de interesse, por exemplo que os consertos da casa e do moinho se fazem por sorteio e que os impostos se pagam por turno. Não há administrador, e o último cessou há trinta anos tais onerosas funções. Alguns advogados vivem agora na mesma casa, vinculados por laços de família aos habitantes que, em sua maioria, levam o sobrenome de Riquelme Andrada e formam parte da família mais como parasitas que como parentes. Há muitíssimos meninos e muitos doentes. Naturalmente os fornecedores entram e saem constantemente e para habitar tanta gente ali há muito silêncio.

Averiguei que a família de Marta, quando ela escreveu estas *Memórias*, se compunha de pai, mãe, duas irmãs – Margarida e Maria – e dois irmãos

que, nas *Memórias*, não são mais do que aludidos. Parece que o pai era agiota. Dava-se mal com a mulher que, segundo versões talvez caprichosas, o enganava desde muito tempo com C. (não direi o nome). Mario, que é personagem importante do relato, era empregado de banco e ainda é, mas em outra cidade; havia se enamorado de Margarida, a princípio, e, segundo as *Memórias* (ainda que isso não seja muito claro), de Marta. Maria amava outro jovem, como se verá. Marta tratava de tomar os namorados de suas irmãs, e nisso, apesar de sua meninice, era uma diabinha. Por isso Margarida se mata. Ultimamente o pai bebia muito. Dom Antonio era irmão da mãe: um canalha. Marta o enobrece, vá saber com que intenção maligna, pois o certo é que tinha violado uma criança; episódio desfigurado nas *Memórias*. Recorde-se esta advertência quando se leia a parte pertinente (p. 746). Supõe-se também que tenha violado Marta e que coabitou com ela. Havia se separado da mulher, que ainda habita o mesmo edifício. Atualmente ele trabalha com procuração. Quanto a dom Indalecio, eu o conheci: é um infeliz, demitido do escritório de uma loja. A mulher é muitíssimo mais jovem que ele e bastante bonita. Dá abrigo a várias pessoas e ocupa uma peça com eles. Fiquei sabendo há alguns dias que Indalecio morreu ao ter as roupas queimadas e meter-se num guarda-roupas para apagá-las. Arderam também os móveis. Aberta a porta do quarto, achou-se o cadáver carbonizado e uma caixa de moedas de prata fechada a chave sobre ele.

Há fatos que o manuscrito não registra. Por exemplo:

Os habitantes de La Magnolia entraram em litígio contra o avô, alegando direitos de propriedade. Como eram tantos, houve grande confusão no tribunal, e o litígio depois de oitenta e um anos estava no mesmo estado, com cento e seis dossiês, de que quando tinha dois. Do processo de reivindicação participavam também advogados da capital, e outros que passaram a fazer parte da grande família, sem ser recusados pois ninguém sabia de quem eles tomariam partido afinal. Antes procuravam conquistar as quinze partes demandantes. Viviam em estado de hostilidade manifesta, chegando muitas vezes às vias de fato – especialmente as mulheres, que ficavam dia e noite em La Magnolia, e costumavam aplicar castigos às crianças. Ademais, recorda-se que elas nunca saíam, por temor de que algum intruso novo ocupasse suas

habitações. Parece ter sido um desses casos o suposto estupro da filhinha da senhora que nunca é nomeada e que devia ser de parentesco muito próximo a Marta – supõe-se que uma tia paterna.

Agora que me decido a publicar o livro, todos os escrúpulos ficam fora de risco porque a autora assume a responsabilidade do que conta e do grau de veracidade que os fatos possam ter. Fiz por minha conta outras investigações que não referirei, porque poderiam semear dúvidas ou suspeitas sobre esse grau de veracidade. Enfim, passo a tema mais importante.

Outro aspecto interessante dessa aventura é a de decifrar o manuscrito, e tudo é tão endiabrado nela que até o papel e a tinta pareciam ter se colocado a serviço dos demônios. O trabalho de decifrar a letra ou os logogrifos desse manuscrito de cerca de duas mil páginas foi uma tarefa superior às forças humanas, e a mim não teria sido possível realizá-la sem o auxílio e a colaboração de um grupo de amigos que, interessados profundamente, tanto no conteúdo do manuscrito quanto no exercício de paciência que significava ir decifrando-o, não houvessem me ajudado. Sua colaboração foi heróica. Durante três anos nos reunimos quase diariamente para realizar em comissão, ou melhor, em seminário, esse trabalho. Ainda que na verdade, em muitas dessas noites a tarefa, que se prolongava até o amanhecer, girava mais que sobre o texto, sobre alguma interpretação ou comentário que nos ocorria e que nos levava até os próprios limiares da metafísica. O certo é que perdemos muitas noites jogando xadrez. Porque quando nos fatigava o trabalho de classificar e decifrar, tomávamos o tabuleiro e as peças para nos afastarmos de nossas preocupações mais que para nos distrairmos. E assim ocorria que, ao mover uma peça, em vez de anunciar o xeque, dizíamos: “Devemos entender *fivela* em vez de *tremia*”; ao que o outro respondia, cobrindo o xeque com um bispo: “Eu estava pensando em *transtornada*; tem mais sentido”.

Era uma letra impossível, e por isso adiantei que a autora não sabia escrever. Não somente sua letra representava grafologicamente as infinitas complicações do labirinto de sua alma, uma das mais complexas e diabólicas das que se conhecem na história da literatura, senão que as grafias

amontoadas e em traços muito pessoais dificultavam a tarefa até convertê-la numa espécie de charada. O f, por exemplo, o g e o p estão escritos com um traço tão semelhante que, considerados isoladamente, não poderiam ser discernidos. E o que foi grave é que em muitas ocasiões confundir uma letra com outra significava alterar por completo tanto a palavra como o sentido total da frase. De resto é uma “letra fingida”, porventura traçada com a mão esquerda ou com o propósito deliberado de confundir a interpretação, dificultando a leitura com lapsos e ambiguidades que deixavam nas passagens decisivas uma alternativa sem saída. Sem contar as páginas sem numerar, soltas, que podem ser colocadas em diferentes lugares sem alterar a ordem lógica do discurso, mas sim o sentido, e isso de modo fundamental. Outras vezes, nos detínhamos numa espécie de êxtase, sem dizer palavra, horas inteiras, ruminando uma frase aparentemente absurda mas que prometia, uma vez captada a fundo, revelações que compensassem tanta cavilação. Como se nota, tratava-se para nós, os cinco inventariantes que formávamos parte desse grupo de hermeneutas e tradutores de uma língua inverossímil, de um entretenimento muito gratificante nas noites de inverno, mas absolutamente penoso nas de verão, sobretudo considerando que, durante os três anos que durou essa tarefa, nenhum de nós faltou uma só vez a tais obrigações. Por fim nosso trabalho se tornou mania, semelhante a um jogo ou a um hábito de resolver quebra-cabeças, no qual nem a solução nem seu resultado valem o que o trabalho e a satisfação que o próprio engenho encontra ao descobrir as chaves. É bem possível que não seja senão esse seu mérito principal, de modo que, ao privar o leitor do processo de ordenação, dedução e ajuste, a obra fique como um quadro de palavras cruzadas onde todas elas já foram postas em seu lugar.

De nenhuma maneira eu poderia assegurar que o texto de 1786 páginas manuscritas que forma o presente livro seja efetivamente o que a autora escreveu. É bem possível que tenhamos cometido alguns desses erros, tão comuns nos filólogos, que podem alterar a concepção total da obra, sobretudo tendo-se em conta que algumas palavras-chave, normalmente aquelas escritas com maior descuido ou sob mais angustiosa pressão, eram as mais dificilmente legíveis. Isso não quer dizer que apresento aqui um texto apócrifo,

ou que ele padeça de tais adulterações de palavras e de sentido que o leitor possa temer que está lendo uma obra distinta da que sua autora escreveu, ou adulterada de propósito. Não há nem uma coisa nem outra. Mas palavras usadas às vezes com excessiva licença, e quase impróprias na linguagem de uma mulher, se não fossem efetivamente as que ela empregou, poderiam alterar pelo menos o aspecto moral da obra. Quanto à ideia que podemos fazer de Marta, ¿quem pode aventurar um parecer? Muitas vezes a autora chega até a borda do precipício da obscenidade, bem como em muitas outras alcança o arroubo místico das almas mais puras. É necessário que o leitor tenha fé em que o texto que aqui lhe é oferecido é literalmente o mesmo que a autora pensou e escreveu ou pelo menos que somente pode conter algumas erratas inevitáveis nesta interpretação de hieróglifos; ou no pior dos casos que, por consenso unânime entre meus colaboradores e eu, fizemos esforços supremos para conservar a fidelidade literal. Em resumo, se o texto merece tais reparos, não se deve continuar sua leitura. Não teria sido possível recorrer a ninguém, e neste caso nem à própria autora, para que nos auxiliasse na absurda tarefa. Se se houvesse consultado a ela acerca de palavras muito concretas ou de frases muito equívocas que por um lado eram simples pensamentos inocentes e, por outro, ideias satânicas, ela não nos teria respondido. Conheço sua alma o suficiente para afirmar isso. Ela teria sorrido sem responder. Ou o que é pior, teria mentido. De modo que sua cooperação deitaria tudo a perder, se é que, num impulso de arrependimento e dignidade, ela não optasse por nos arrebatando das mãos seu manuscrito e atirá-lo ao fogo.

Mas voltemos ao tema abandonado. Também ofereceu dificuldades o fato de que em algumas passagens obscuras travássemos discussões sobre as múltiplas interpretações que se lhes podia dar, e até que, uma vez familiarizados com a psicologia da autora – o que foi um encanto, devo confessar – e com os fatos verdadeiramente extraordinários de sua vida, bastava a frase mais trivial para nos deixar perplexos. Então costumávamos acudir ao xadrez. Por exemplo: nós cinco ficamos surpresos ao encontrar na metade da primeira página esta declaração: “Compreendo por meu destino que este livro nunca se publicará”. Pois, à medida que o tempo corria e que iam acontecendo os incríveis episódios que complicavam o trabalho de passar

à máquina aquelas páginas (de sua parte muito desordenadas e até postas tão caprichosamente umas entre as outras que para organizá-las e numerá-las perdemos quase dois meses), todos chegamos à certeza de que, realmente, este livro não se publicaria nunca e, o mais grave, que jamais terminaríamos de ordenar devidamente as folhas soltas, de ler corretamente o texto e de nos pormos em concordância para entregá-lo ao editor. Mas este é outro tema, e muito desagradável, como já referi a respeito do sequestro, perda ou destruição do manuscrito. Dos fatos ulteriores ou, segundo o vaticínio da autora, do que ela compreendia como estando de acordo com seu destino, é melhor que eu não diga uma palavra, pois se essa frase profética se referisse aos próprios originais, ela tinha razão. Além do pouco que já antecipei, narrarei algumas de tais circunstâncias em poucas palavras mais adiante. Agora quero continuar com essa espécie de obsessão em que caímos, meus colaboradores e eu, e que consistia em nos determos para examinar cada frase ambígua ou de sentido velado até nos emaranharmos em arrazoados erísticos que se houvessem sido registrados taquigraficamente não somente constituiriam por si sós uma obra importante como panorama de sofismas, intuições, absurdos e deduções lógicas, mas também seriam de sumo interesse para a compreensão total desta obra extraordinária. Bastará que eu indique como exemplo que o primeiro parágrafo com que estas memórias se anunciam e que o leitor porventura lê sem qualquer inquietude – “Ah, minha vida” – tampouco a nós chamou especialmente a atenção quando iniciamos a leitura; mas na página 40, onde essa exclamação e essa frase se repetem, se abriu para nós, de pronto, um novo sentido, quase insondável. Compreendo que é indispensável que agora eu antecipe neste prólogo algo do conteúdo da obra que se há de ler, não com a intenção de aclará-la – isso seria impossível e ridículo –, mas como simples guia auxiliar numa viagem por um país maravilhoso e cheio de perigos e atrativos.

Marta Riquelme começou a escrever suas *Memórias* aos doze anos, como ela mesmo diz, como se numa manhã tivesse despertado inquieta numa cama alheia. Embora não indique datas nem a duração destas memórias, pelos fatos se pode supor que elas não abarcam mais que oito anos. De modo que ao terminá-las ela contaria vinte anos de idade, e atualmente não mais de

vinte e quatro*. Faço esta advertência porque a sensação de tempo na novela é falaz. Um autor pouco vezado nestas questões poderia supor que o texto abarca meio século e que, pelo que ela conta em muitas de suas páginas, a autora chegou à ancianidade. Não é assim. Mas isso tampouco quer indicar que esses oito anos não equivalham, não a meio século, mas a um século inteiro, pela intensidade com que ela viveu sua vida, seja saboreando-a minuciosamente, seja como se fechasse os olhos numa vertigem. Se o leitor observa cuidadosamente, notará também que pela natureza dos acontecimentos, pela índole das pessoas e por mil detalhes que serão percebidos na leitura, o tempo não tem qualquer importância. Tampouco o lugar. Creio que o povoado de Bolívar é tranquilo e de população não muito grande; mas se esquecemos que esses fatos ocorreram ali, em nosso tempo, poderíamos cair na falsa ideia de que se trata de uma cidade imensa e de tempos muito distantes. Falta esclarecer, ademais, se a autora não situou a ação em Bolívar por uma de suas travessuras habituais. Em síntese, o argumento pode ser expresso em poucas palavras. Em tão poucas palavras que até se correria o risco de que o resultado não fosse nada além da caricatura miserável de uma obra que é o retrato fiel de muitas vidas. Que Marta Riquelme tenha amado apaixonadamente desde sua infância, que esse amor quase de criança tenha adquirido a magnitude e a pujança de uma paixão da maturidade da vida, pode ser exato segundo a leitura do livro, e também pode ser falso. Cada leitor julgará por sua experiência. Por exemplo, em muitíssimos casos, para compreender a situação dessa alma precoce e atribulada, é indispensável encontrar o sentido justo para expressões que de comum costumam ser muito ambíguas nela.

Contribui para confundir o leitor – e a nós manteve por muito tempo inquietos – o uso frequente de alguns verbos, sobretudo um, muito castiço ainda que proscrito de nossas conversações. Será que na casa dos Riquelme

* Este prólogo começou a ser escrito em 1942.

o empregavam ao falar? Ou é afetação da linguagem? Será que, com o pretexto de ignorar seu significado obsceno, ela o prefere a outro e como de propósito, quando sua verdadeira acepção pode induzir aos erros mais escandalosos? Até que ponto chegava sua inocência e seu desconhecimento das grosserias do mundo, ou... Mas não quero pensá-lo. O leitor julgará imparcialmente (se puder) quando encontrar esse verbo no texto.

Chegamos – eu primeiramente – a conhecer quase de memória o manuscrito, tanto o havíamos esmiuçado, comentado, viviseccionado, pesado, visto ao avesso, olhado à contraluz de todas as possíveis interpretações e em todos os esconsos de seus labirintos e matizes. Nada para nós era secreto, com exceção daquilo – sim, aquilo que até a consumação dos séculos ninguém poderá desvendar – que ela mesmo com certeza não poderia explicar melhor. Durante a preparação deste prólogo que eu gostaria de ter limitado a uma apresentação da autora e de sua obra – melhor dizendo, do caso tão singular que ambas constituem –, necessitei recorrer ao texto para assegurar-me, mas não o consegui. De modo que as transcrições que aqui intercalo, por considerá-las indispensáveis e na medida do estritamente indispensável, são feitas de memória, sujeitas portanto a erros veniais, no máximo de pontuação e nunca de significado. Devo explicar este fato ao menos como justificativa para os amigos que colaboraram comigo durante três anos com tão dedicado afinco. Devo dizer algo sobre este episódio.

Uma dessas expressões que talvez não surpreendam ao leitor, mas que nos mergulhou em apaixonada perplexidade, é esta da pág. 18: “Eu não quis. Nunca teria consentido que meu tio”, frase por si só equívoca mas que o leitor encontrará explicada mais adiante. Esse amor, ou essa paixão de Marta Riquelme se decifra, por assim dizer, num dos personagens de suas memórias: Mario. Ninguém poderá duvidar disso. Como tampouco se duvidará de que o suicídio da irmã mais velha não teve a ver com uma vulgar história de ciúmes. A verdade é outra. Não tenho nenhuma autoridade para julgar e além do mais esse foi um ponto muito debatido em nossas reuniões, sem que chegássemos a um consenso. De pronto, como o leitor observará ao ler a obra, o suicídio de Margarida tem motivos muito mais importantes e até nobres, o que vem a alterar por completo, ou lançar dúvidas muito graves, não

somente acerca do gênero de relações que existiu entre Marta e Mario, mas também quanto a essa sinistra figura do tio, que somente por dois de nós pôde ser visto como um correto cavalheiro. (Vejam-se as páginas 76, 121 a 125, 836 e seguintes). Pelo contrário, é indiscutível que o amor de Mario por Marta adquiriu uma força tão poderosa que não seria arriscado supor que a suposta paixão de Marta por ele fosse outra coisa que a fascinação exercida por esse amor em sua alma inocente. O outro caso de incesto, que ela muito delicadamente insinua com palavras evasivas, mas que de modo inequívoco resulta do texto completo, é muito claro. Mas devo advertir que na leitura do original uma palavra, só uma palavra, que pôde ser lida de duas formas distintas, poderia ter alterado radicalmente o sentido repugnante do episódio em que Marta Riquelme o conta. O tio não aparece adiante com psicologia semelhante. A objeção mais grave é admitir que uma jovem, melhor dizendo uma criança, pois esse episódio se encontra quase no início de suas *Memórias*, pudesse aperceber-se de uma triste história de amor, tão bem dissimulada pelos protagonistas e que, se bem interpretamos seu manuscrito, só quem teve uma longa experiência da vida teria podido descobrir. A frase: “Era sedutor”, que ela emprega referindo-se ao tio, bem como a outra com que começa um longo parágrafo, na página 118: “Um dia ele me seduziu”, pode servir de chave e também constituir um quebra-cabeças inextrincável. Ainda que essas palavras e frases isoladas não contenham a explicação dos fatos que é legítimo supor, elas bastam para criar um problema muito grave no leitor, conforme sua sensibilidade o incline a considerar o tio de Marta e ela própria como duas pessoas perversas ou a supor, com uma candura que é indispensável na leitura de uma obra dessa amarga pureza, que ela é toda de afetos cândidos. Agora percebo que o leitor não participou de nossas longas discussões e que talvez eu devesse ter procedido com mais método, começando por dizer algo sobre a casa, a família e as muitíssimas relações que passam a fazer parte dessa tragédia quase campesina. Quanto à casa em que habitavam todos, os pais, os tios com suas respectivas famílias, os irmãos e os primos de Marta, mais essa numerosa comitiva que periodicamente ia visitá-los e que, embora parentes distantes, aparecem em seus relatos como estranhos e até como intrusos, ela é descrita minuciosamente pela autora. Não vale a pena, então, que eu me demore aqui a descrevê-la, além de que nunca

o faria com a devida impressão de realidade que ela alcança, pois isso se encontrará no texto. Há duas passagens, não obstante, que necessito destacar das muitas páginas em que a casa é descrita até se converter, não somente no seio desses numerosos episódios dramáticos, mas em personagem que influi, com seu caráter, sua arquitetura, o lugar afastado em que se ergue e o aspecto que adquire conforme os dias e as horas, em personagem protagonista da história. Diz a autora: “A casa era uma tragédia, e nós não fazíamos mais que representá-la. Nessa casa não podiam ocorrer senão os fatos que ocorriam, nem podiam viver outras pessoas que as que viviam”. “A disposição dos quartos, o enorme pátio onde talvez precocemente situei o desagradável encontro de minha irmã Maria e de Serafim, as grades das janelas, a altura das paredes, a cor das portas, talvez fossem o que tornava impossível viver ali sem a sensação de que no dia seguinte haveria de ocorrer algo terrível”. Ou quando simplesmente anota: “A primavera nunca penetrava na casa”, insinuação que repete quase ao final de suas *Memórias*: “Toda a primavera girava em torno da casa, ardia em luz, em cores e em perfumes, mas não entrava nela”.

Escolho outras passagens que devo transcrever neste prólogo para destacá-las do texto por seu sentido esclarecedor mais que por seu valor literário.

“Algo que não compreendo é que, tendo o céu me dotado de tantas graças e favores quanto pode uma mulher desejar, além de certa inteligência, tenha eu de ser tão infeliz. Para que me servem esta beleza em meu rosto e em meu corpo, estas maneiras tão delicadas que me distinguem das mulheres que conheço, se só despertam inveja e atraem a desgraça e me fazem padecer mais que gozar? Não gozo da vida de acordo com os direitos que a natureza me concedeu, e sofro, sofro, sofro com a carne e com o espírito.”

“Sempre repito sem me cansar, quase com as mesmas palavras, que essa magnólia gigantesca no centro do pátio principal tinha personalidade humana, era um membro da família cheio de galhos, de ramos e folhinhas, com um parentesco tão distante que só se justificava pelo tronco comum dos antepassados. Pois nós também estávamos ligados por uma origem remota e

separados em inúmeras partes independentes, que, no entanto, careciam de liberdade para juntar-se ou separar-se mais, ligadas a um tronco invisível.”

“La Magnolia era uma antiga mansão colonial que meu bisavô construiu. Tinha então não menos de quinze quartos que ocupavam, além do solar que se conserva, uma fração muito grande de campo. Ali viviam todos os parentes, e a família era muito numerosa; de modo que a casa estava totalmente habitada. Posteriormente, não tenho ideia de quando, agregaram-se mais quartos e formaram-se os três pátios que ainda existem separados por uma taipa que não impede de ver o resto da mansão a partir dos quartos altos. Esse solar veio a ficar situado em pleno centro porque se venderam lotes daquele campo e se foi construindo até formar-se o povoado, e mais tarde a cidade. Se em geral os povoados se formam por derramamento das gentes de uma casa pelos arredores, em nosso caso ocorreu o contrário: os arredores foram estreitando-se e por fim a casa veio a ser todo o povoado resumido, condensado. Depois se verá como isso ocorreu. Foi meu avô, homem já de idade madura, quem pensou em converter a casa solarenga num hotel e lhe pôs o nome de ‘La Magnolia’, pelo qual todos a conheciam. Dessa época data a parte alta construída sobre os velhos muros, onde depois estiveram os quartos para alojamento de hóspedes. Por fim, a começo deste século já tinha os setenta e dois quartos, parte dos quais nós ocupamos agora. Pois aconteceu que iam hospedando-se no hotel, além da família muito grande, parentes distantes e pessoas que alegavam algum parentesco que nunca pudemos compreender bem, casando-se uns e outros até formar uma rede de novos parentescos sobre os outros que se haviam desvanecido. Quando o hotel estava totalmente ocupado por membros da família do dono, meu pai resolveu encerrar o negócio, e desde então essa casa tão grande, com sua magnólia, é o lugar onde todos vivemos mas de onde não podemos sair. Eu atribuo à personalidade tão poderosa da árvore o fato de que estejamos enraizados nós também, e é tão absurdo que alguém possa separar-se para constituir outro lar ou tentar a fortuna longe, como se um ramo da magnólia se desprendesse e fosse enraizar-se em outro povoado, por si só. Já contei minhas impressões de menina nas noites claras de verão, quando tudo estava coberto de flores igual ao céu coberto de estrelas, e o prazer que eu

experimentava colocando-me debaixo de seus ramos estendidos e tocando o tronco muito velho por onde me parecia sentir que circulava a vida ardente. Creio que também já disse que a população imensa da casa não mantinha relações muito cordiais nem tampouco se tratava como convinha a pessoas de uma mesma família; mas devo dizer, porque não disse, que pouco a pouco a quantidade de simpatia e afetos era muito inferior à quantidade de rancor e de aversão, de tal forma que se podia dizer que todos permanecíamos unidos porque nos odiávamos, e que era como se nos mantivéssemos juntos na expectativa de ver como iam desaparecendo os inimigos. Ao menos era isso o que eu acreditava notar sendo muito pequena e também agora que tenho quinze anos, quando dos quartos altos, do segundo piso, olhava para os outros pátios e os outros quartos onde sempre havia um mundo de gente em suas tarefas habituais. Mas uma vez por ano, aí sim, no aniversário de casamento de meu bisavô, 20 de fevereiro, fazíamos uma festa em que todos participávamos, e nesse dia e nessa noite, até o amanhecer, toda a casa se enchia de canções e de risos, nos abraçávamos uns aos outros, ainda que não nos houvéssemos cumprimentado durante o resto do ano; se bem que, a partir do amanhecer do dia 21, voltássemos todos a nossa vida ordinária. Recordo que esta data costumava cair no carnaval e que celebrávamos a festa nos fantasiando, tanto os pequenos como os velhos, e que vinham até amigos e pessoas desconhecidas, como se dentro dessa casa imensa, nesses pátios enormes, se celebrasse todo o carnaval do mundo. Aquele episódio que contei de mamãe, que tantos desgostos nos causou a todos, e a ela tantas lágrimas, ocorreu precisamente num 20 de fevereiro, último dia de carnaval. Não o repetirei aqui, portanto. Naturalmente, muitos tinham que sair para comparecer a suas ocupações, mas que eu recorde ninguém se afastou jamais de nossa casa para permanecer fora mais de um dia. Também era impressionante quando morria algum dos vizinhos desta pequena cidade. Pelo menos três dessas mortes se vinculavam também à história da magnólia. Uma de modo muito particular, a de minha irmã Margarida, que depois contarei.”

“A partida de André, expulso por tio Antonio, a todos nos causou pesar; a mim também, embora esse fim fosse inevitável para nossa tranquilidade. O que não pude explicar a mim mesma é a violência com que tio Antonio

procedeu, contrastando com a atitude tranquila de papai. Até posso assegurar que nesse momento senti uma grande simpatia por André e que me pareceu que todos havíamos sido muito injustos com ele. Em verdade, não conservo nenhuma lembrança que possa dizer que seja desagradável; mais que isso, em sã consciência, devo declarar que, em todo este assunto, fui muito influenciada pela opinião de tio Antonio, cujo infinito amor por mim é indiscutível que tenha descoberto motivos muito válidos que eu nunca me atrevia a perguntar. O certo é que, desde esse dia, o comportamento de Mario mudou sensivelmente, e se eu tivesse que precisar quando comecei a perceber que as relações de amizade entre ele, Margarida e Maria mudavam, poderia assinalar essa data. É natural que, como já afirmei, minha prima Amelia tenha estado sempre enamorada dele e que a luta que se entabulou entre nós era uma luta de orgulho pela conquista de um homem a quem, em realidade, só contemplávamos como um troféu.”

“Tivemos um grande desgosto nesse dia, em todos os pátios, ainda que não nos deixassem presenciar a cena, demos um jeito de escutar nos encostando às portas e às janelas que haviam fechado hermeticamente. Dona Dolores chegou enfurecida levando pela mão a pobre Camila, que ia puxando ao avançar. Seu rosto denotava uma grande indignação e as lágrimas lhe caíam sem que chorasse. Escutamos toda a conversação, mantida num tom sufocado e vivaz. Depois de três anos e apesar de minhas infinitas averiguações, não cheguei a convencer-me de que tio Antonio fosse o culpado. Bem sei que poucos gostavam dele e que se achavam dispostos a qualquer calúnia que, afinal, se chocava com sua retidão inabalável.”

“Meu pai ainda não havia adquirido o hábito de beber sem moderação, não sendo afetuoso em excesso jamais nos dera motivos de reprovação. A perda de sua fortuna em maus negócios – e não no jogo nem em vícios, como se murmurava entre as famílias dos outros pátios –, e também a morte de Margarida, o transformou num homem abominável. Pobre mamãe! Essa conduta de meu pai me permitiu conhecer a fundo os tesouros de bondade e resignação que se ocultavam nela e que eu jamais havia suspeitado antes. Essa infelicidade agregada em nosso lar a muitas outras pôs em destaque em primeiro lugar a figura moral de minha mãe, relegando à sombra a de meu pai,

que havia ocupado até então um espaço principal. Não tivéssemos contado com o auxílio de tio Antonio, nossa vida teria sido muito penosa.”

Devo esclarecer:

Um caso oposto era o do tio Antonio e sua família. Tia Marta era uma mulher enferma, de um caráter intranquilo e que não entendia seu marido, repreendendo-o sem motivos e pelo simples prazer de manter em sua casa um clima nocivo para a vida de todos. Seus ciúmes eram do mesmo tipo que os ciúmes de Margarida, quero dizer que não era ciumenta porque amava alguém, mas porque odiava a felicidade dos outros.

Tomo esta referência do princípio:

Ele havia partido como antes tio Antonio partira, desligando-se de sua família. Ainda que se dê a entender que Mario permanecia fiel a seu compromisso de casar-se com Marta, parece que essa decisão de Marta, ao aceitá-lo, levasse ocultos outros desígnios. Note-se este parágrafo por volta do final do relato: “Era justo e um dever de minha parte, posto que tio Antonio havia sacrificado também seu lar por mim, que eu não me comportasse aumentando sua angústia. Eu era o único ser que podia alentar nele algum ideal para viver e me sentia atraída por ele, como se ele estivesse privado de qualquer proteção outra, com uma ternura tão imensa como não havia experimentado por meu próprio pai.”

Quanto a sua arte de narrar remeto o leitor à página 297, onde Marta conta uma viagem que fez de ônibus de Bolívar a La Plata. Vem a ser, mal contado, isto:

“O ônibus fazia viagens entre uma cidade populosa do interior e a capital da província (deduz-se que entre Bolívar e La Plata). Todos os assentos estavam ocupados por passageiros de diversas idades, condição e conduta. Havia entre eles um fugitivo, mas como todos ocupavam cada qual seu lugar, era difícil individualizá-lo. O ônibus partiu da estação rodoviária às 7:02, ou seja, na hora precisa conforme a programação. Os primeiros vinte quilômetros não apresentaram nenhuma novidade que chamasse a atenção de ninguém, e tampouco o

que ocorreu adiante despertou curiosidade em nenhum dos passageiros. Uma senhora, loira e jovem, se pôs de pé e tirou a blusa, ficando com a anágua e o corpete (pois começava-se a sentir calor, apesar das janelinhas estarem abertas). Pouco mais tarde outro senhor tirou os sapatos e os colocou no suporte reticulado, ocupado por maletas, valises ou baús. Alguma inquietude poderia ter sido percebida entre os passageiros, se houvesse algum observador com suficiente imparcialidade para perceber o processo de variações que eles experimentavam. Basta dizer que – detalhe estranho – todos os viajantes, inclusive os meninos, pareciam ter uma suave penugem no rosto, como de adolescentes.”

Também merece atenção a galeria de personagens que desfilam nas *Memórias*, como já insinuei.

No manuscrito figuram exatamente trinta e seis nomes e deles só há quatro que não correspondem a pessoas importantes no relato. São mencionadas incidentalmente sem que voltem a figurar adiante. Ao contrário, há oito pessoas a quem não se nomeia e que participam da ação de modo direto; uma delas, elemento decisivo para um episódio dos mais impressionantes. É a senhora que conversa no quarto anexo ao que a autora chama de Registro Civil de La Magnólia, quando vai reclamar da violência que se fez a sua filhinha. Essa mulher que não se nomeia é a mesma que aparece em outras cenas importantes (p. ex.: a que quer atear fogo aos quartos do terceiro piso, que são de madeira, por motivo de uma discussão com um dos fornecedores; a que insiste em semear feijão-de-corda no pátio aberto do fundo, onde se mantinham à noite atados os cavalos dos “invasores”, como Marta os chama – mais propriamente inquilinos, etc.).

Marta não dá mais importância aos falecimentos que aos nascimentos, apesar de que muitos deles devem ser considerados como verdadeiros assassinatos. Dois deles Marta presenciou. A morte de dom Indalecio, sem dúvida a mais impressionante em si – pois o suicídio de Margarida, enforcando-se na magnólia que estava coberta de enfeites e luzes de Natal, só se distingue por essa circunstância –, e Marta o relata com uma minuciosidade

que faz pensar em sadismo de sua parte. Também, observe-se, o suicídio de Margarida, a irmã, é narrado com luxo de detalhes e, segundo ela costuma sempre que a cena a impressionou, transcrevendo as palavras pronunciadas na ocasião. É assaz duvidoso que esses espetáculos a impressionassem grandemente. Antes devemos pensar que assistia a eles com sangue frio, talvez habituada à violência pelo clima que reinava nesse falanstério. Não se pode negar que Marta incitou ou instigou ou, melhor dizendo, impulsionou Margarida a essa extrema decisão. Pois, ¿como se pode interpretar aquele diálogo final entre as duas irmãs em que Marta diz: “Se você houvesse tido mais decência, Mario continuaria vindo a nossa casa em vez de visitar as primas do segundo piso, frente B. Você não merecia sobreviver à sua traição”; ao que Margarida responde: “Já sei o que você quer dizer: vou me enforcar”. “Vamos ver.” “Quer ver?” “Eu gostaria, se for mesmo”? É então que Margarida desata a corda – de estender roupa – e, arrastando a roupa pendurada nela, corre até a árvore, sobe nela, se encarapita pelos galhos mais grossos e ata uma ponta da corda. Depois volta, como uma macaca – diz Marta –, desce, tira as roupas, traz uma cadeira e, sem que elas se falassem mais, se enforca. Tudo isso, como verá o leitor, contado com luxo de detalhes. São seis páginas (321-5) em que Marta exhibe seu melhor estilo de narração.

A morte de dom Indalecio é outra. Transcreverei o relato, pois o sei de memória – vai como apêndice II a este prólogo. Não eu somente, mas o sabíamos todos os cinco decifreadores e muitas vezes o contávamos, alternando-nos ou por partes, tão bem feito está. Em resumo: dom Indalecio estava nessa manhã como se tivesse os olhos nublados. Esfregava-os em vão, pois uma neblina enchia o quarto. Ia e vinha como se passeasse num estado sonambúlico, tentando dissipar a neblina que o ofuscava. Surpreendeu-se quando sua mulher entrou na peça, pois teve a impressão de que, apesar de estar junto dele, se encontrava muito distante. Ouvia seus gritos e choros como se afastados. Supôs que estaria arrumando o dormitório de um dos vizinhos do segundo piso, lado A, com quem se ocupava regularmente até as onze. Indalecio, etcétera. (Entre parênteses, torna-se um sarcasmo que Marta diga que don Indalecio era bígamo, e que a segunda mulher vivia como doméstica do fabricante de cortiça.) Há uma página, escrita em papel de

formato maior – tamanho ofício –, que não pudemos compaginar. No texto datilografado ela se intercala entre as páginas 422 e 423, porque o que antecede e segue pareceria indicar que esse fragmento deve interpolar-se aí. Não é certeza, porém, e as razões estão explicadas em pé de página. A autora teria feito muito bem em destruí-la (e todos teríamos ganhado se tivesse queimado o manuscrito inteiro, ainda que perdêssemos uma joia de inapreciável valor.) Por três meses estivemos ensaiando a interpolação em diversas passagens onde essa página podia também fazer sentido, muitas vezes com motivos válidos para preferir uns lugares a outros. Não é preciso dizer que se colocou também, entre nós, a suspeita de que essa folha, escrita com letra miúda e muito clara, na frente e no verso, houvesse sido escrita de propósito para colocar um enigma. Provisoriamente estava entre outras folhas onde não podia intercalar-se, exceto no caso de que se seguisse a um parágrafo de metade de um dos lados da página, em que podia ter também sentido congruente. Descartamos todas as outras possibilidades.

O leitor terá se dado conta – depois de ter presente a integridade do texto – de que, segundo o lugar em que ela seja intercalada, altera inclusive o sentido da história que se refere ao personagem de que trata. A supressão era inaceitável, por tratar-se de passagem da maior inspiração, por assim dizer, dentro da veracidade do tema. Porém, observe-se, por si mesmo essa página não diz nada – não esclarece nada –, e, no entanto, ¡quão profundo é o transtorno que ela provoca segundo o lugar em que é lida! Poder-se-ia dizer que mais que altera, perturba o sentido de um dos “destinos”, como Marta diz, desse personagem tão atraente. Faça o teste o leitor lendo-a primeiro onde ela vai inserida e depois lendo-a em continuação da linha 6 da página 422; da linha 26 da página 105; da linha 9 da página 14. Em todos os casos o texto se ajusta perfeitamente também com o que se segue no parágrafo seguinte. Mas com essa diferença: onde a página está, significa que o furto da carteira deve ser atribuído a que Florindo era jogador, havia contraído dívidas e não encontrou melhor recurso que penetrar à noite no quarto de dom Indalecio e subtrair-lhe a bolsa onde guardava o salário e as economias; na página 422 indicaria que Florindo, ao jogar pôquer numa espelunca, teria ganhado a fortuna da qual o vemos possuidor, não se sabe como, nessa passagem; na

página 105, que foi ele quem pôde salvar, mediante socorro em dinheiro, a pobre moça que foi pedir um empréstimo com urgência para evitar o arremate de um campo pertencente a seu pai, e na página 14 seria simplesmente um episódio na vida do jovem dissoluto, mas que tanto poderia ser Florindo, como se deduz que é, como Mario. E com isso variaria por completo o conceito que nos é dado dele no resto do manuscrito.

Como interpretar aquela cena equívoca da velada?

A mãe, com Maria e Margarida, saem à tarde para averiguar se tinham notícias na delegacia do Departamento. Pretendem voltar antes do anoitecer. É uma tarde muito fria. Foram num tálburi. O carro fazia três anos que estava no galpão, sem poder ser usado porque não havia peças de reposição para o carburador. As galinhas faziam ninhos nos assentos e os ratos esburacaram a carroceria. Tio Antonio prometeu levá-las num break emprestado. Elas não quiseram. À hora do jantar, Marta fez a comida, esperando por elas. Chegou tio Antonio para acompanhá-la. Ela aproveita para desafogar suas mágoas. Começa a suspeitar que o pai era um homem bom e que havia fugido de casa farto das reprimendas – talvez justas – da mãe. Tio Antonio lhe conta então uma história da juventude, sobre seus amoricos antes do casamento, sobre quem era a noiva e ele. Deita-se na cama de casal, porque tem frio. Marta traz um braseiro, com o carvão que sobrou da comida. Senta-se para escutar. Antonio continua a história. São dez horas. Marta se deita em sua cama e deixa o velador aceso. O tio começa a tiritar, batendo com os dentes. Marta vai até a cama dele, para lhe dar calor. Estende-se a seu lado, corpo a corpo. Impressão. Antonio apaga o velador e lhe conta outra parte da história do pai, mas fantástica, como um conto de fadas. Marta sente medo, tanto do conto como do tio. Abraça-se a ele.

Nem tampouco o episódio de outra cena não menos equívoca.

Marta conta sua entrega a Mario. “Eu não era mais uma menina” (entende-se, porque tinha dezesseis anos. Marta costuma usar a palavra *menina* no sentido de idade). Também diz: “Havia passado, há alguns anos, a época de minha vida em que o enclausuramento me vedava gozos mais intensos”. (Refere-se aqui, como se observará, a sua primeira meninice e por

enclausuramento devemos entender algum tempo que passara no colégio de freiras, que abandonou segundo conta (p. 12) aos dez anos. Época de enclausuramento deve ser essa, e os gozos mais intensos são, precisamente, os do retorno à casa, onde começa sua verdadeira vida consciente e suas *Memórias*.) Essas passagens devem ser lidas conforme a inocência e a pureza de Marta. Nesse sentido, a conduta de Mario nos parece vituperável sob qualquer ponto de vista; pois é natural que, se ele a possuiu, como parece depreender-se do texto literal, ela permaneceu ignorante do significado verdadeiro daquela ação que, segundo suas palavras, lhe deixou “uma marca indelével desses momentos em que havia sido elevada pelos anjos”.

Voltando ao prólogo, estou convencido de que as desgraças que, como um corvo, volteavam sobre os tetos e as cabeças dos habitantes e hóspedes de La Magnolia, se deviam ao influxo de Marta Riquelme. Era um ser nascido para outro mundo melhor ou para outro ambiente, se é que existe um ambiente de amor e de inocência que não possa contaminar-se com nada. Não existe, bem o sei. Onde quer que ela houvesse vivido, haveria de engendrar ao seu redor conflitos da mesma índole dos que nestas páginas o leitor encontrará. Conflitos que se diria gerados por si mesmos, como se a vida dos conflitos fosse independente da vida das pessoas. Marta sentia também assim: “Os causadores das desgraças – escreve – não são aqueles que atuam ativamente, mas os que atuam passivamente; não são os maus, mas os bons em quem os maus cumprem um destino das coisas superior aos destinos humanos”. E em outra parte: “A casa, La Magnolia, os quartos, os móveis antigos, sobretudo a louça usada por tantos seres já desaparecidos, os empregados fujões, as luzes insuficientes, o perfume do jardim que murchava ao penetrar em nossas habitações e em nossos corpos. Eu mesma, quanto ao sangue pertencia mais à família da casa que à família de meus pais.”

Escreveu isto (página 526) a uma altura da história que faz supor que tinha na ocasião quatorze anos. Mas em Marta Riquelme não há tempo – creio que já o disse –, como não há idade para seu corpo nem para seu espírito. Aos doze anos já tem a maturidade dos vinte e a que poderia ter alcançado aos oitenta, se Deus a condenasse a tão longa vida. Ademais, esta obra não é um diário em que se registra cronologicamente os fatos, nem coisa parecida. Foi

escrita apressadamente – com bastante pressa! – e só se pode situar os fatos pelo lugar que ocupam no curso geral dos acontecimentos e pelas páginas em que se encontram. Tudo é desordem aqui. Não descuide o leitor que a obra se inicia com a exclamação “Ah, minha vida”. E que esta só adquire sentido na página 686, onde é repetida numa situação lógica, enquanto que no princípio o que significa? Não sei se eu já disse algo sobre isso. É possível. Claro que é um chamariz e que, depois de ler essas palavras iniciais, escritas com admirável caligrafia, o leitor – o decifrador de hieróglifos – incontrolavelmente necessita lançar-se à leitura até que é capturado na rede; e quanto mais dificuldades encontra, com mais obstinação persiste. Isso aconteceu comigo. Nem as páginas nem os fatos do manuscrito seguem a ordem dos dias ou da lógica. Respeitei a ordem – quer dizer, a desordem –, mas compreendo que o leitor terá que colocar cada peça em seu lugar, depois de uma primeira leitura, para que a obra se organize e seja compreensível. Aí então, como é clara! Por exemplo, estas frases: “Desolada e com a impressão de que meu corpo foi rasgado como que pelo alumbramento de uma confissão em voz alta que nos arranca as entranhas. Não esperava isso dele, pois o considerei, por sua idade e pelo parentesco estreito que nos unia, isento de qualquer vileza que embaçasse o amor que eu lhe professava como a um paladino que salva dos dragões uma pobre donzela cativa”, deviam ir depois de: “Ele mesmo compreendia a enormidade de sua falta. Tinha eu culpa de provocar esse cataclismo em suas paixões?”, na página 325, onde parecem ter um sentido esclarecedor. Postas antes, onde estão, em continuação à negativa do pai em consentir com seu casamento com Mario, pretextando a juventude dela e a pobreza de um estudante sem perspectivas de qualquer classe, a obra é confusa, pois parece referir-se ao próprio pai, quando em realidade se refere ao tio Antonio. A pobre Marta nunca abrigou tais sentimentos para com seus pais. Ao menos de seu manuscrito não se infere isso. Não há rancor nem piedade; antes há perdão compreensivo. E, no entanto, nada existe no resto do relato, exceto a cena que se seguiu à alteração do tio Antonio com o pai e o brutal ataque de Margarida – uma maldição velada contra seu possível casamento e para com a possível descendência de Marta –, nada existe, digo, que autorize a pensar assim. Em resumo, aquelas frases veementes estão bem postas em seu lugar (página 1245), ainda que devam ser recordadas para fazer

mais inteligíveis a citada cena da página 125, que, por outro lado, caso figurasse ali não nos deixaria dúvida da vituperável conduta do tio Antonio. Apenas suspeitá-lo já é uma atrocidade.

Quanto às pouco numerosas ocasiões em que Mario é apresentado na ação – invocado, recordado, sim, muitas, demasiadas vezes –, estão compostas com uma maestria incomparável, se é que não ocorreram as coisas tal como ela as narra. Bastaria a mais leve confusão nos fatos que antecederam a presença de Mario na sala de jantar, na hora da siesta, quando Marta borda num lenço um cacho de cerejas, para que a natureza das relações entre ela e seu pretendente mudasse por completo a situação moral de ambos. Atente-se para esta frase: “Você tem que me perdoar, Marta. Estou envergonhado”. E a resposta dela, que levantou a agulha e os olhos celestes ao mesmo tempo: “Por quê? Eu também gozei infinitamente. Não creio que ninguém tenha nos visto e nosso prazer foi intenso, no mínimo, o que ansiávamos; e tudo se dispôs providencialmente”, que muda de sentido se colocada depois da cena em que Mario e Marta ficam sozinhos, ao entardecer, sentados sobre uma máquina colheitadora, dentro do galpão grande – o de materiais –, ou depois da escapada que eles fizeram até a horta, onde colheram as cerejas. Neste episódio Marta cantava uma canção de colégio – como o leitor verá quando ler a obra – e pouco depois exclamava, tomando a mão de Mario: “Ninguém nos vê nem nos escuta. Sou feliz e sinto que estou viva no mesmo mundo onde você também está vivo. Desta cena de mística alegria, você e eu com as mãos úmidas de cortar cerejas, não haverá testemunhas agora nem jamais. Desfruto deste silêncio e desta solidão entre as árvores, com você. É um deleite que nunca esquecerei e lhe juro que perpetuarei estes momentos bordando num lenço, para você, um cacho de cerejas. Elas te trarão sorte; e me pus a rir”, segundo conta a autora. Colocar esta cena da sala de jantar em continuação à cena da máquina colheitadora teria dado às palavras de Marta um sentido monstruoso. Mas a passagem está muito bem onde se encontra, o que nos faz pensar não na habilidade da escritora, mas em sua inocência verdadeiramente sem limites.

É desesperador. Causa agonia e atormenta pensar como esta obra foi descuidadamente forjada – e escrita. Evidentemente a falta de tato da autora,

que a levou a colocar observações fora de seu lugar e momento justos, permitindo suspeitas insolúveis sobre sua inocência e sobre a vida em La Magonolia, não emerge do texto, como já debatemos até o cansaço e terminamos por descartar como hipótese indigna; a não ser que tenhamos que admitir que... Mas resisto a pensar nisso e o prometo pela última vez.

O texto, como o leitor notará na leitura do capítulo “Felicidade e vergonha”, é aquele em que ela conta suas mais rancorosas lutas no seio da família, sem outro amparo além do tio, resolutamente a seu favor. Esse capítulo é do princípio ao fim muito ambíguo. Houve grandes desgostos. Marta não cedeu e opôs contra a mãe e suas irmãs Maria e Margarida seu caráter inflexível, disposto a tudo. O tio Antonio era partidário de seu casamento com Mario e de que André fosse afastado definitivamente da casa, sobretudo depois do jogo nada honroso com que havia deixado de cortejar Margarida para cortejar Marta. “Era um amor resolutivo o que meu tio experimentava por mim. Eu me percebia segura (pág. 209) e ao mesmo tempo duvidava de minhas forças. O amor que não encontrava em ninguém, nem nele (refere-se possivelmente ao pai, pela página que antecede este episódio), ele me oferecia sem ressalvas, afrontando todos os riscos, inclusive um rompimento definitivo com os seus (pois sua atitude em defesa de Marta colocou contra ele a mulher, os pais da moça e quase toda a parentela. A solidão de Marta é uma situação real e não uma suposição de sua sensibilidade.) Nessa tarde estávamos sozinhos no dormitório de Margarida, onde ocorreu a cena de desafio de morte que já referi. Depois que Margarida saiu dando um uivo de cólera, caí prostrada e me pus a chorar sobre o leito. Tio Antonio permanecia em silêncio. Senti que estava desamparada e somente sua presença ali, sua resolução demonstrada outras vezes, me reconfortava. Porém ignorava nesse lance resolutivo que atitude poderia tomar. Sentia medo, por todas aquelas circunstâncias que contei repetidas vezes. Seu amparo poderia representar para mim, se resvasse um passo além da linha que mantinha em equilíbrio as forças despertadas, um perigo irremediável. Minha vida, meu destino dependiam de sua atitude. Somente ele, se optasse por minha defesa sem concessões, despejando de casa para sempre o perturbador de nossa antiga felicidade, podia salvar-me. Eu o amava demais para que, nesses angustiosos

momentos, pudesse lhe exigir alguma sensatez. Sentia em seu silêncio que ele estava firmemente resolvido a destruir as últimas barreiras de toda convenção em seu amor por mim. Com a aproximação dele senti medo mesclado com um aumento de minha segurança de que minha situação mudaria com seu apoio. Eu permanecia de bruços sobre o leito de Margarida, mas já não chorava. A luta haveria de ser terrível, e se ele se resolvesse meu destino podia mudar nessa mesma tarde, para sempre. Eu não tinha nenhum vínculo de afetos com ninguém, exceto com Mario, que nesses momentos não entrava em nada em minhas ofuscadas ideias, e ele tinha em suas mãos minha sorte. Ele me defenderia, no fim, como eu esperava? Deixaria que seu amor selasse, atropelando todo sentimento de interesses convencionais, uma obrigação que nem ele nem eu sabíamos até que onde poderíamos manter? Sentia-me seduzida por pensamentos dolorosos e delituosos. Tudo dependia da atitude dele; e eu havia perdido minhas forças e, estendida no leito e indefesa para a luta, não tentaria nenhuma resistência. Minha resolução era que ele jogasse a carta de meu destino, sem opor-me, sem objetar-lhe sequer. Sua atitude, se fosse a que eu esperava, a ninguém comprometia senão a ele. Meu amor por Mario poderia passar para segundo plano, até desvanecer-se, ante o avassalador agradecimento que eu contrairia junto a ele. Acercou-se de mim e acariciou-me os cabelos, sem dizer uma palavra. Minha vida dependia dele. Mas de minha parte ¿eu podia consentir um sacrifício tão grande? O que ocorreu então adquiriu a magnitude de um desastre. Como se lutassem nele e em mim poderes de natureza que éramos incapazes de dominar. Nesse lance tudo ficaria decidido de maneira irremediável. Meus pais, toda a família, me maldiriam, e para ele criar-se-ia uma situação insuportável como sua própria existência. Lutávamos nesse leito hostil numa luta ardente, como Isaac com o anjo, meus sentimentos de dever e minhas paixões acesas, e irritada por tudo o que nos últimos dias me ocorrera. Então ele me beijou. Senti fogo em meu rosto, em minha boca.”

E aqui é onde aparece a passagem enigmática: “Defendia-me e ao mesmo tempo me entregava ao destino. Meu tio me seduziu no leito ardoroso com uma energia viril que nunca esquecerei ao rodear-me com seu corpo e com seu amor em tanta solidão”.

Depois de muitas discussões, nós cinco decidimos deixá-la assim, pois exceto no caso de que, pela letra mais irregular nesse capítulo do que em qualquer outro, houvéssomos lido *leito* onde dizia *luta*, não havia outra interpretação. O motivo de nossas dúvidas e das acaloradas discussões que duraram vários dias girava em torno de uma linha que no manuscrito aparecia como que intercalada depois de redigido o parágrafo, pelo pouco espaço que sobrava entre a linha anterior e a posterior. É esta: “rodear-me com seu corpo e com seu amor em tanta solidão”. Pois se se tratasse de uma interpolação e houvesse sido colocada onde aparecia e não debaixo da última linha – como talvez foi a intenção da autora –, esse parágrafo poderia ser lido assim:

“Defendia-me e ao mesmo tempo me entregava ao destino ao rodear-me com seu corpo e com seu amor em tanta solidão numa luta ardorosa, com uma energia viril que nunca esquecerei”. O parágrafo – não esqueçamos – continua: “Quando essas emoções inefáveis se desvaneceram, me disse: – Te defenderei contra todos. Até com a vida, depois do que ocorreu, meu dever de defender-te e proteger-te é um mandato de Deus. Referia-se, supus, a tudo o que havia ocorrido nesse tétrico quarto desde uma hora antes, ou seja, desde que começou minha discussão com papai e Margarida me insultou ao afastar-se, e o restante”.

Isso mudaria totalmente o sentido e até o curso ulterior das *Memórias*, que, como observará o leitor, não insiste neste estranho episódio nem na situação de Marta e o tio Antonio. Tudo se decide, efetivamente, com que este resolve opor-se aos propósitos de Marta, defendendo-a; que André é repellido para sempre pelo pai e pelos irmãos deste, ainda que a situação do tio Antonio se faça tão difícil que ele também decide abandonar essa casa solarenga e infernal, sozinho, num rompimento desesperado com os seus. Tal como, enfim, Marta havia previsto com sua perspicácia infalível.

Mas tampouco as palavras da autora são esclarecedoras. Pelo contrário, ampliariam a confusão. Esse parágrafo, que o leitor encontrará nitidamente composto na obra impressa, no manuscrito é dos mais intrincados para decifrar pois contém borrões sobre borrões, palavras à margem sem indicação exata de onde haveriam de intercalar-se (daí por diante, ameaça de ser

obrigada, a certeza de uma culpa e). “Havia perdido sua batalha ao ganhá-la para mim e me restava, com sua ausência daí por diante, um motivo de agradecimento e de remorso, pois como pensei mil vezes mais tarde, não devia entregar-me tão nesciamente a uma ação que cabia por meu dever, se não por minhas forças, evitar, livrada já da ameaça de ser obrigada a casar-me com André, não só me restava o amor de Mario, que teria de disputar ainda com a despeitada Margarida, mas também com Maria, que, como eu já disse, estava obcecada por afastá-lo de mim, tendo eu que sofrer com essa separação a certeza de uma culpa e até de um pecado impossível de purgar mesmo com minha detestável vida.”

Um parágrafo, como se vê facilmente, impróprio da prosa muitas vezes inimitável de Marta Riquelme, ainda que bem de seu temperamento quando a emoção nela se exalta até obscurecer seu raciocínio ou elevá-lo às esferas da mais gloriosa poesia.

Paixão, emoção. Muitas vezes pus essas palavras quase ao acaso e quiçá necessite explicar seu alcance. Por paixão, em Marta, devemos entender a própria força cega e instintiva que existe em toda paixão, ainda que despojada de sua fumarada impura. Marta não tem nenhuma experiência da vida, como observará o leitor lendo suas *Memórias*, mas desde o começo de sua mocidade a paixão é um fogo devorador que arde por igual em seu coração e em seu cérebro. Somente mostra sua experiência pessoal e se expõe à inevitável tendência de todo ser humano (muito mais no papel de leitor), que pode obscurecer o resplendor desse fogo lançando nele suas próprias impurezas até fazê-lo crepitante e fumegante. Ela possui, sem dúvida, uma capacidade de amor quase inesgotável, porém chega às pessoas e às coisas com a candura de uma alma virginal, se entrega como que despida porque ignora o que nós sabemos. Seu mundo é outro distinto do nosso e do de todos que a rodeiam (daí a origem de sua tragédia). Ademais, a vida em seu lar, essa espécie de povoado que ela descreve tão bem, com toques de pesadelo, está rodeada, impregnada de paixões impuras, de interesses, ódios e amores igualmente materiais, terrestres, egoístas, irracionais. Só a figura cavalheiresca e abnegada do tio Antonio se salva do juízo de “crianças involuntariamente malvadas” que ela lhes aplica.

De modo que este livro, que há de ser ler, espero, com apaixonado interesse, tem dois textos igualmente lógicos e lícitos: um em que se pode ver Marta como eu creio que ela é (a opinião do “círculo” de “exegetas”, como nos chamávamos, ficou dividida irreconciliavelmente a este respeito) ou como um Satã feminino que a tudo empeçonha e destrói. Mil vezes pensei se não será esta a verdade; mas mil e uma vezes pensei que não, e daí meu veredito absoluto, total. Não quero pensar mais nisso.

As paixões de Marta são, pois, as de uma menina, as de uma mulher, as de uma anciã, e as dos homens inclusive, mas ela carece de pecado, de pecaminosidade para ser mais preciso. Ama, detesta, luta consigo mesma, se expressa por vezes com uma liberdade de ideias e até de palavras que assombra, mas a inocência não roça com frequência os temas mais ásperos e cortantes, os pontos mais sensíveis das proibições morais?

Para julgar a alma de Marta Riquelme o exame de suas emoções, sempre tão espontâneas e generosas, revela-se um auxiliar útil, tal como faria um psicólogo. Tudo a comove e a inclina ao amor. Após a avalanche que às vezes a faz girar e a acomete, volta a renascer nela essa tranquila bondade que ilumina tudo ao seu redor. A sensibilidade é quase enfermiza, reconheço, sem cair no pueril. Mantém-se segura e domina suas emoções com arte consumada de atriz ou, o que é mais correto, com a falta de uma consciência maculada. Isso é patente nos capítulos 8, 12, 19 e 32, verdadeiras obras-primas de descrição de seus estados de ânimo, onde ela alcança um *pathos* musical. Tampouco devemos pensar em nada freudiano. É uma hipótese que depois de nos obcecar por mais de um ano, todos descartamos envergonhados e decididos. A não ser que pudéssemos admitir que, com conhecimento das próprias obras de Freud, Marta houvesse construído uma formidável e inaudita fantasia a partir de sua vida, mistificando com alusões de duplo e até de triplo sentido aquilo de mais sagrado e aquilo de mais vil. Não; não é possível admitir essa monstruosidade que viria a complicar um problema por si só inconcebivelmente complicado. O freudiano está na suspicácia do leitor, posso assegurar; e, com conhecimento dos segredos mais recônditos da alma de Marta, pelos três anos que consagrei inteiros a desentranhar sua horrível caligrafia de médium, no afã de compreender, posso jurar que não é

assim. O que se poderia admitir é que a bondade, a inocência, a castidade são freudianas, enquanto a mente “como instrumento de exegese e como lente deformadora da realidade” pode igualmente perverter, envilecer ou santificar essa condição. Mas este é um problema absolutamente estranho ao tema deste prólogo, que só tem por objetivo explicar alguns aspectos do texto que depois será lido.

Já sei que esse é um terceiro aspecto em que se pode abarcar a obra, “uma terceira leitura”, e até a mais interessante; mas isso nos obrigaria a representar Marta como uma histérica – ou uma pervertida –, o que é quase um sacrilégio frente a sua luminosa figura angelical. Deduza-se, se não é esse o caso, desta passagem de uma inocência imaculada: “Abracei-me a ela, com o coração saltando de desejos, beijei-a fortemente na boca. Fazia tempo que esperava um dia assim; possuí-la e gozá-la inteira, exclusivamente. Beijei-a, beijei-a. Porque as palavras que ela terminava de pronunciar com sua boca eram dignas dos serafins e para mim a ânsia de ir nessa tarde ao bosque de tílias constituía o cúmulo da felicidade que se concede ao ser humano em escassos instantes de sua vida. Eu queria ir, queria realizar como um desejo o sonho de ver cair essa tarde dourada e tranquila, como um cântico de Deus por sobre a natureza. Eu necessitava disso como de água na sede. De modo que minha mãe foi para mim, ao pronunciar essas palavras que a revelavam para mim em meu próprio estado de unção sobrenatural, como o ser de onde efetivamente eu havia obtido o melhor de minha alma. Era minha mãe o que eu sentia em mim.”

Toda impressão equívoca do começo desta descrição maravilhosa fica como que purificada por água lustral; e assim centenas de vezes. Não sei o que mais dizer a esse respeito.

Só devo insistir, diante destes numerosos escolhos, que o leitor não deve agregar nada à leitura literal, e que se ele deixe levar por ela como nas asas de uma Ave do Paraíso, se puder. Pois, não sendo capaz de desprender-se de suas possíveis formações pecaminosas, da imaginação mais que da sensibilidade, o melhor é que abandone agora mesmo este livro e não o leia. Encontrará nele todas as aberrações de que uma alma impura é capaz.

As *Memórias* finalizam com um recurso que, me parece, é de mão mestra. Antecipo-o ao leitor, para aliviá-lo do peso que, suponho, o acompanhará durante toda a leitura da obra: “Quanto a La Magnolia, ao afastar-me para sempre, a casa sumia, se dissolvia na névoa. Era um panteão cheio de sepulcros, ao qual eu dava as costas para sempre. Era inevitável, porque o destino assim o quis, que eu fosse em busca de tio Antonio. Também ele vivia sua solidão, desgarrado do seio de sua família, como eu. Eu estava só, absolutamente só no mundo. Ele foi numa oportunidade a espada que me defendeu. Seu amor não teria mudado, eu supunha, como meu amor por ele havia aumentado e inflamado com a ausência. Agora ele teria que ser para mim como uma fortaleza que me ampararia contra os últimos embates de minha triste vida. Minha missão seria consolá-lo no que pudesse com minhas escassas forças e mediante a ajuda de Deus”.

Tudo o que se segue é simplesmente estupendo.

ANEXO 2

Tradução do conto “Un crimen sin recompensa”, de Ezequiel Martínez Estrada, para o português brasileiro

Um crime sem recompensa

Prometi contar em alguma ocasião por que abandonei minha profissão, e devo cumprir a promessa antes de embarcar para a França. A esse respeito, só direi, incidentalmente, por dever de consciência profissional e moral, que não atendi na qualidade de médico ao ferido antes que ele falecesse, por duas razões: porque não era minha obrigação conforme o Regulamento de Assistência Social então vigente, e porque não era preciso ser médico para se dar conta, ao soar o segundo disparo, de que o infeliz caía morto, irremediavelmente morto.

Dos papéis sobre o crime que pude consultar, por mera curiosidade, no Asilo onde a família internou o autor alegando que ele havia perdido o juízo, surge uma versão muito distinta da que a polícia deu, pois parece indiscutível que a vítima era agente secreto da mesma e não somente guarda do ônibus, como acreditaram todos. Nem mesmo isso é certo, nem tampouco é certo que o homicida esteja ou estivesse louco. Em sua juventude ele foi domador de cavalos, e até dois meses antes da data do estranho episódio que contarei, visitador médico. Como fui espectador, posso assegurar que o microclima reinante dentro do ônibus desde o instante em que este se pôs em marcha permitia pressentir algum incidente grave, e que esta opinião do médico forense, agregada aos autos, foi substituída por uma cópia do informe do Escritório Meteorológico. Aí está falseada a temperatura desse dia.

O ônibus fazia viagens entre Bolívarcué e Chañailacó, esta última, como se sabe, capital do Estado de Calcutará. Por se tratar de um percurso muito extenso, os carros estavam equipados com todo tipo de comodidades: toalete, serviço de bar, chocolateria e cabeleireiro. Tudo reduzido, entenda-se,

mas com espaço suficiente para atender caso a caso as necessidades e o capricho dos clientes. Pois muitíssimos deles subiam no ônibus sem se barbear ou sem tomar café da manhã ou sem se abastecer de cigarros, para fazê-lo no trajeto, e com isso amenizavam o enfado de oito horas e meia de vigília letárgica e a monotonia do percurso atravessando um páramo, o “Páramo Silente”, que cobre vinte e cinco mil quilômetros quadrados do território federal. Entre Bolívarcué e Chañailacó se estendiam quinhentos e cinquenta e dois quilômetros de estrada asfaltada sem outra povoação que “Seis Corvos”, cidade mineradora. Nessa rota raramente ocorrem acidentes, apesar de que a monotonia de tantos quilômetros iguais para todos os lados adormece os motoristas inexperientes, que enervados jogam o carro no acostamento ou investem contra quem avança em sentido contrário. O pessoal da empresa era de altíssima perícia, nomeado por concurso, e com adicionais nos salários, maiores do que os de outras empresas, a cada cinquenta mil quilômetros de percurso sem acidentes. Em cada carro ia sempre um médico-mecânico para casos imprevistos, e no dia que relato, imprevisto até certo ponto, ele faltou. Isso deu margem a que se me acusasse de não prestar atendimento ao ferido, sustentando o fiscal do Estado que eu tinha essa obrigação, na ausência do médico-mecânico. Aquele fiscal mentiu. Fato desastroso para qualquer profissional. Pois o litígio com os poderes públicos – açulados pela empresa – foi a causa de minha aposentadoria da profissão, como foi de uma centena de colegas. Devo advertir que essa cláusula foi revogada por escassez de médicos, com a queda do governo provisório revolucionário que se manteve no poder vinte e cinco anos. Quem litigasse com o Estado, ganhasse ou não o pleito, tinha que prestar novos exames das dez matérias mais complicadas e se submeter a outras arbitrariedades desse tipo. Isso equivalia chã e rasteiramente a revalidar o diploma. Abandonei o ofício.

A viagem era segura: entrando-se no carro, este começava a rodar, suave, lentamente, e ia aumentando a velocidade até a vertigem. Alcançava entre cento e dez e cento e vinte quilômetros, mais para economizar combustível que para satisfazer aos amantes das emoções fortes. Os carros tinham capacidade para cinquenta e seis passageiros, senhorialmente instalados, e um largo corredor permitia desentumecer os músculos. O carro

tinha poltronas acolchoadas, refrigeração, ar condicionado, rádio, exaustor e o conforto que já assinalai. Não obstante, como foi denunciado pelo advogado e pelo médico defensores do homicida, precisamente tal excesso de conforto, numa viagem tão longa e monótona, aumentava o nervosismo dos passageiros e nela suscitava estados angustiados, ambivalentes, por ao mesmo tempo querer e não querer chegar logo. Ademais, uma pequenina saleta para tomar chá, de oitenta por oitenta centímetros quadrados, permitia cenas de amor circunstancial, muito frequentes, que deixavam certas damas exasperadas. Os passageiros poderiam ter dormido ou cochilado, não fosse o rádio que, sem trégua e com voz estrepitosa, transmitia notícias oficiais dos acontecimentos locais e internacionais, adequados à guerra de nervos declarada pelo governo federal, fornecidos pela secretaria de imprensa e informação documental. O novo governo revolucionário tinha interesse em uniformizar e filtrar as informações; e dessa forma, por exemplo, os cidadãos na altura de 1954 ainda ignoravam, que tinha havido guerra civil na Espanha e que a subsequente guerra mundial de 1939, “que durou dois anos”, tinha sido declarada empate. Dosavam-se às notícias sem interrupção números humorísticos e de música folclórica.

Não era essa a primeira vez que num dia calorento – o informe policial declarava trinta e seis graus à sombra –, os passageiros entravam em certo grau de enfado, que se manifestava ou numa cortesia excessiva, ou por indiretas de verniz político, ou por atos insólitos, de desabafo de sentimentos reprimidos. Numa ocasião, muito tempo atrás, quebraram todos os vidros, todos os aparelhos, exceto o rádio, a pretexto da falta de chuveirinho no vaso sanitário. O Tribunal de Atos Atentatórios contra Bens Patrimoniais e Segurança do Estado era muitíssimo severo; e quando ocorriam excessos de tal natureza, punidos com prisão e multa ou com mutilação do nariz e das orelhas, era por intervenção de algum agente externo – manchas solares, correntes magnéticas ou polares, etc. Recordar-se-á que em países onde é frequente aquilo que em linguagem técnica chamamos de “asténias depressivas por complexos de contágio E 225” – América do Norte, Suécia, Itália, etc. –, casos como o que estou para relatar se consideram acidentes típicos do transporte coletivo de pessoas em climas ou com temperaturas tropicais. Existe

abundante jurisprudência a respeito; mas como as decisões do Tribunal de Atos Atentatórios são transferidos para o tribunal sob cuja jurisdição a empresa fica, que é o das Nações Unidas, os pleitos duram mais do que a vida dos litigantes.

Aquela manhã estava asfixiante, de calor úmido e depressivo, pressão barométrica máxima e calor de quarenta graus à sombra – essa é a verdade. **Todos os assentos estavam ocupados por passageiros de diferentes idades**, entremesclando-se os professores universitários que residiam numa cidade e davam aula em outra. Este ônibus, o das 8h05, às segundas e sextas, dia dos professores, aumentava a velocidade média de setenta e cinco e setenta e oito quilômetros para cento e dez e cento e vinte em alguns trechos. **Havia passageiros de toda condição e conduta**, e era perceptível a divisão entre a população humilde e ignorante e a culta e senhorial, pelo porte e pelo traje. Ademais, porque uns não mostravam bilhete ou passe, e outros sim; bastava comunicar ao guarda o número que podia ser imaginário, porque não havia controle. **la nesse dia entre a gente heterogênea um fugitivo**, temido assaltante e assassino que havia escapado da prisão na noite anterior. Deu-se a notícia no rádio, preveniu-se a população para que ficasse alerta e ofereceu-se uma recompensa de dez mil marechais a quem o entregasse, vivo ou morto. **Como todo mundo permanecia imóvel em seu assento** e mantinha uma postura sociável, **foi impossível** para o guarda e o cabeleireiro **notar o mais leve indício de quem dentre eles poderia ser o fugitivo**. Essa circunstância bem conhecida e o temor unânime inquietavam a todos. As suspeitas, quaisquer que fossem, podiam ser consideradas tão infundadas quanto razoáveis, sendo descartada qualquer outra possibilidade de que o fugitivo pudesse escapar de trem ou em veículos particulares, nem se esconder em algum esconderijo na cidade. A polícia estava atarefada com as batidas em domicílios ordenadas por motivo do dito acontecimento insólito. Nos trens viajavam sempre brigadas de detetives; hotéis e hospedarias importantes contavam com reforço nas equipes de investigações, e ao réu não restava como escapar senão nos ônibus de longa distância. A única empresa que oferecia o transporte de passageiros entre Bolívarcué e Chañailacó era essa, chamada “A Águia Bicéfala”. Acuado, cercado, ¿que outra escapatória o

fugitivo podia imaginar ou obter? **Daí a inquietude geral dos passageiros, superexcitados nesse dia por condições atmosféricas adversas** e por notícias radiotelefônicas desalentadoras sobre uma redução geral nos salários do pessoal civil da administração pública. Teria sido aparentemente simples interditar os ônibus, esse e os oito outros subsequentes, assim que os assentos fossem ocupados e fosse feito o controle pelo guarda, com resultado negativo ou não; mas o ônibus pertencia a uma empresa estrangeira com sede na Capital Federal, concordando as leis, por essa circunstância, em darem-lhe privilégio de asilo. Para dizer tudo de uma vez, as autoridades que derrubaram numa revolução as últimas autoridades constitucionais, que se apossaram do poder durante vinte e cinco anos, estavam sob as ordens de um consórcio internacional. Dele dependia a empresa, que também explorava todos os serviços públicos, as indústrias de petróleo, de cobre e de urânio – em “Seis Corvos” –, a batata-inglesa, a batata-doce e o algodão. Era improvável que algum foragido se abrigasse sob o direito de asilo sem encontrar proteção, dado que a empresa, muito desprestigiada, necessitava de popularidade. O atual governo provisório, composto na realidade por funcionários do Ministério de Estado de outro país americano, estava representado, no sentido cabal da palavra, por elementos heteróclitos da política, da academia, do judiciário, do clero e do exército motorizado. Esses governantes, a quem se chamavam “os posiços”, eram subvencionados pelo consórcio do qual “A Águia Bicéfala” dependia, e, como todo mundo conhecia o truque, não se falava disso. Tudo era considerado, ademais, como fenômeno natural na história do país, cuja independência já acusava uma fraude inicial das mais estupendas. Mas isso nada tem a ver, ou tem a ver apenas indiretamente com meu relato.

Repito que era absolutamente certo que o fugitivo se encontrava comodamente sentado em uma poltrona acolchoada, e que até poderia ser um dos que pegaram senha para o barbearia. Não houvesse tantos passageiros com a barba por fazer, teria sido relativamente fácil individualizar o evadido; porém nesse dia, como de propósito, todo mundo parecia ter combinado de se barbear no trajeto. **Até os adolescentes e as mulheres tinham nas faces e no lábio superior uma penugem tênue e delicada.** Um buço como penugem de seda que lhes caía muito bem pela manhã. A ninguém ocorreu que o

fugitivo fosse o passageiro mais mal alinhado e, por outro lado, não se podia dizer de ninguém que tivesse tal aspecto. Sem o vestuário da moda dos professores, ninguém demonstrava ser de classe econômica inferior a eles. Quanto à possibilidade de que tivesse se vestido de mulher, era absurda. Havia ocorrido casos, no entanto, em que os fugitivos despistaram sagazes detetives, disfarçando-se de militares e sacerdotes, a quem eles não se atreviam a revistar com a indispensável minúcia, apalpando-os, enfiando as mãos em suas roupas ou averiguando se tinham as unhas pintadas ou calça de presidiário; tudo devido ao respeito que o povo tinha para com os patrícios investidos em altas funções. Cabeleireiro e guarda-confeiteiro percorriam várias vezes, alternadamente, o carro, com curiosidade dissimulada.

O ônibus partiu às 8h05 em ponto – creio que já o disse –, e imediatamente o rádio começou a funcionar recomendando aos habitantes do país que mantivessem a ordem, pois em data próxima se convocaria Assembleia para a reforma da Constituição, como no ano anterior. Sobre o fugitivo, nenhuma palavra. “Para não desprestigiar as autoridades do presídio”, pensaram todos. Já se sabia o prêmio que se oferecia por ele, vivo ou morto. Quando apresentaram o número de variedades, alguns entoaram em coro o chamamé que estava na moda, “Ando te buscando”. Reinava um ambiente jovial e tenso.

O dia reverberava na incandescência vibrante do páramo. O ônibus deslizava suavemente, e a agitação dos espíritos crescia como numa maré sofreada. Contrastava com a atmosfera até então fresca do carro o acaloramento geral das faces, ruborizadas de angústia e ansiedade em completa passividade, e só se levantavam as pessoas cujo número o cabeleireiro pronunciava, enquanto também atendia no salão de chá. **Tampouco as cenas que ocorreram mais adiante chamaram a atenção, porque eram habituais**, sem a ênfase, claro, que agora o nervosismo lhes dava; cenas quase domésticas, pois pela duração da viagem e pelo esclausramento, logo imperava entre os passageiros um tom de familiaridade. Comumente, a expectativa máxima era de que estourasse um pneu ou que um cavalo ou uma vaca atravessasse o caminho, ou que uma mulher desmaiasse para chamar a atenção. O abafamento dos

dias tórridos explicava os desfalecimentos. Uma investida direta era praticamente impossível pela manhã.

Havia interesse em localizar o fugitivo, repito, se é que ele viajava no ônibus, e pelo menos uma hora foi o tempo que tomaram os prolegômenos de urdir um procedimento para examinar as caras e as mãos dos adultos sem se arriscar a uma reação contundente. O condutor anunciou com voz estentórea que não se deteria nas paradas onde os passageiros habitualmente faziam suas necessidades.

Embora os passageiros permanecessem sossegados, a curiosidade os inquietava, e a intenção unânime era de se levantar, com qualquer pretexto, recolher o assento e examinar de perto, distraidamente, os rostos. O fugitivo devia ter traços que o diferenciasssem do resto dos passageiros – da humanidade, talvez –, pois se tratava de um célebre assaltante, capturado seis anos antes, que tinha em seu prontuário três mortes e não menos que cinquenta assaltos com lesões graves. Ninguém se atrevia, no entanto, a se levantar, e se um passageiro se decidia ou vencida a indecisão e a timidez, se estava sentado em uma poltrona da frente se dirigia à minúscula venda de chocolates ou à barbearia, simplesmente para inspecionar, ou ao parabrisas, para examiná-lo, ao lado do chofer, caso o passageiro estivesse instalado numa poltrona do fundo. O mesmo estado de ânimo era o do barbeiro, e foi necessário que ele apelasse a toda sua determinação para não resolver fechar o expediente alegando que iria descansar um pouco passeando pelo corredor do carro. Não foi menor o domínio de si que ele precisou ter para não cortar o rosto do cliente com a navalha que tremia em sua mão. Nesse dia ele estava nervosíssimo, muito mais nervoso que de costume, o que já é dizer muito. Ao contrário, o guarda dissimulava sua nada menor excitação controlando os nervos e parecendo excessivamente tranquilo.

Um ou outro passageiro, melhor dizendo, um depois do outro conseguia vencer a contenção e, simulando fazer ginástica ou ler mais de perto alguns dos avisos comerciais, ou então fazendo como em passo de dança, iam para frente e para trás, sendo impossível descobrir, não sendo um calejado detetive,

quem poderia ser o fugitivo, já que todos igualmente ostentavam um rosto impassível, embora existisse no interior de todos eles a mesma impaciência.

O professor de Psicologia não pôde se conter, pois sua profissão o impelia à pesquisa, e com a plena certeza de que o fugitivo se encontrava ali, levantou-se de seu assento, um dos que ficava no fundo, encaminhou-se resolutamente para a frente e acometeu o retorno observando serena e lentamente os rostos, ou melhor, as fisionomias. Simulador de falsos estados de ânimo a que o haviam acostumado suas conversações inquisitivas com pacientes neuróticos nos quais aplicava a Psicanálise, ele recorreu a um de seus estratagemas clássicos de falsa naturalidade.

– Chiclete, pastilha de menta, caramelo. Quem quer tentar a sorte com um bilhete do sorteio de amanhã?

Rodavam por uma estrada tão lisa e reta que o condutor podia virar-se de tempo em tempo para observar, intrigado e curioso, os passageiros cuja cabeça se mostrava por cima dos assentos. **Uma senhora loira e jovem**, com excesso de carnes, **se levantou e tirou a blusa e a saia, dobrando-as e colocando-as cuidadosamente no suporte reticulado correspondente a seu assento**. Sua atitude não tinha nada de anormal, porque, na verdade, o ar condicionado havia esquentado, talvez por algum desajuste do aparelho de refrigeração, ou, mais provável, por mal funcionamento do exaustor, que emitia um silvo fino e áspero como o vibrar de um arame enferrujado. Estimulada pelo decidido exemplo da dama adiposa, outra mulher pouco mais jovem, gorducha e que parecia irmã ou imitadora da anterior, com a mesma despreocupação e o mesmo desembaraço – praticava ginástica sueca – tirou a saia sob a qual vestia um calção curto de flanela, modelo esportivo. Ela fez flexões, tirou a blusa com um gesto rápido e decidido e, pendurando-se no porta-malas, balançou-se com agilidade de esquilo. A um observador perspicaz como o professor de Psicologia não passaram despercebidos os impulsos reprimidos em segredo que levavam essas mulheres a atitudes tão extravagantes, agravadas sem dúvida pelo estado de tensão nervosa em que viajavam e pela pressão barométrica. Até mesmo o condutor, que continuava a virar insistentemente a cabeça, ficou tentado a estacionar o ônibus com qualquer

pretexto para observar um por um os passageiros e descobrir o fugitivo. Contra seu temperamento apático, ele estava muito nervoso nessa manhã.

O cabeleireiro foi o único investigador amador – exetando-se o guarda, que o era por ofício – que teve algum indício certo de quem poderia ser o fugitivo, mas se absteve de dizer uma só palavra. Temia que lhe arrebatassem a presa. Descontando os muitos passageiros cujas fisionomias lhe eram conhecidas por viajarem com frequência, ou por tê-los atendido alguma vez em seu cubículo, um deles, dos mais bem vestidos, tinha o cabelo cortado por mão inexperiente, de aprendiz ou de profissional principiante. Disso ele entendia como os professores entendiam de suas ciências. Outro detalhe significativo não escapou a sua perspicácia: esse cavalheiro corretamente vestido estava sem se barbear há dois dias. Era estranho que se vestisse como um professor sem o ser, adotando o mesmo ar docente que os demais. Quase com certeza podia dar um grito de alarme ou cortar o pescoço, silenciosamente, do indivíduo suspeito, já que a recompensa seria pelo fugitivo vivo ou morto. Mas isso provocaria um alvoroço e certamente vários passageiros, em primeiro lugar o guarda e em segundo o professor de Psicologia, alegariam serem eles quem chegara ao descobrimento para fazer jus aos dez mil marechais. Em seu encalço o pesquisador verdadeiro havia feito sua ronda.

O guarda estava muito mais convencido que o cabeleireiro de que o cavalheiro bem vestido, sem barbear, era o fugitivo. Pois além de todos os sintomas que seu rival e oponente pudesse ter percebido por apreço aos dez mil marechais, ao estar diante dele por alguns segundos tinha já notado, quando subia ele no ônibus, que denotava certa insegurança no andar, como de pessoa que perdeu o hábito de caminhar livremente durante longo tempo. Ele lhe perguntara, ao oferecer-lhe a mão para ajudá-lo a subir:

– O senhor se sente bem? Não faz esporte?

– Sou viajante comercial – respondeu o passageiro. Todos os dias ando mais de duzentos quarteirões, e me parece que faço bastante exercício. Estou com câimbra.

Cabeleireiro e guarda estavam convencidos de ter descoberto o fugitivo e desde esse momento não se falaram mais, cada um se dedicando a ruminar a forma de garantir a recompensa de dez mil marechais. Um dos passageiros, ancião e vestido com traje de *viyuela* quadriculado, com amável cortesia perguntou a um dos passageiros que se encontrava absorvido na leitura de uma revista ilustrada:

- Você, senhor, não faz exercício?
- Não, obrigado.
- Não se sente forte? Não costuma fazer caminhada?
- Não, obrigado.

Quando voltaram a seus respectivos lugares, na traseira do carro, o cabeleireiro disse sigilosamente ao guarda, para certificar-se também de que seguia a pista correta:

- Parece que está na gaiola.
- Não precisa ter olho de lince para saber, ainda mais para um cabeleireiro que consegue distinguir uma barba de oito dias de outra de nove.

E, para garantir a presa, acrescentou:

- Se é que você não está tendo alucinações por cobiça dos dez mil marechais. Vamos ver se você ainda por cima acaba com um inocente.

O cabeleireiro reapareceu pedindo que, por favor, o deixassem passar as pessoas que entre um entretenimento e outro ocupavam o corredor, convidando-as a comparecer a seu salão de barbearia ou de chá. Precisava renovar garantias. Usava melífluas palavras e cerimoniais modos de profissional cortesia. Um por um, impacientes para antecipar-se aos outros, os varões e as mulheres, relaxados até então, se aliviaram de roupas. Um adolescente muito esbelto, de tez curtida e bronzeada de fazer exercícios ao sol, tentou tirar as calças. Uma repreensão geral, com chiados e exclamações pudibundas, o obrigou a explicar:

– Compreendam, senhoras e senhores, que estou de short.

Efetivamente, trajava um elegante short de fino pano carmesim, amarrado com um cinturão de camurça, e uma camisa de popeline com o brasão do time bordado a cores.

Com surpresa, o cabeleireiro viu que o passageiro suspeito, que não pegado senha ainda, se sentava na poltrona, dizendo-lhe num tom gentil:

– Só uma raspada, suave.

– Cabelo?

– Não.

O cabeleireiro estava atônito, e enquanto o barbeava muitas vezes a intenção de degolá-lo o assaltou, pois era impelido não só pela recompensa para quem entregasse o fugitivo, vivo ou morto, mas também a certeza de que aquele era ele. Conteve-se e recebeu com mão trêmula a pródiga gorjeta que o cliente lhe deu. Este, ao retornar a seu assento, contemplou os passageiros com ar de superioridade e exclamou:

– Percebi certo nervosismo em vocês, senhoras e cavalheiros. Devo lhes informar que na manhã de hoje, às seis, o fugitivo foi capturado, e que a esta altura já deve ter passado desta para melhor.

Ninguém lhe deu atenção.

Íamos a perto de quatro horas de viagem; jovens e adultos já tinham feito seus exercícios matinais, lido os jornais e escutado as notícias do boletim oficial com música folclórica, quando chegamos à cidade de Seis Corvos, onde o ônibus fazia uma parada de cinquenta e cinco minutos para que os passageiros lanchassem ou almoçassem e para que os mecânicos revisassem o motor e as rodas. Todos já haviam descido. Movimentavam-se empurrando nervosamente uns aos outros, quando quatro estampidos soaram, como se os pneus houvessem estourado sucessivamente. Espalhou-se o medo pânico. Várias mulheres desmaiaram e o espanto arrancou de todas as gargantas um grito agudo. Guarda e cabeleireiro disputaram acaloradamente com poucas e

confusas palavras para entregar o fugitivo à polícia. Este escapou, aproveitando o tumulto que a contenda causou; e foi então que o cabeleireiro disparou contra o guarda quatro tiros no peito, a queima-roupa.

Desse modo vim a encontrar-me envolvido no incidente e tive que abandonar minha profissão, como já disse, para dedicar-me a escrever contos.