

Ficções da tradução, traduções da ficção: o caso Ricardo Piglia

Fictions of translation, translations of fiction: the case of Ricardo Piglia

Iuri Almeida Müller¹

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Escola de Humanidades,
Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, RS, Brasil.

¹ Doutorando em Letras – Teoria da Literatura, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Escola de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, e mestre em Letras pela mesma instituição. Bolsista CAPES. Porto Alegre, RS, Brasil.

 <http://orcid.org/0000-0002-2618-9599>

E-mail: iuri.muller@gmail.com

RESUMO

Este artigo busca observar de que maneira se dá, no âmbito da obra do escritor argentino Ricardo Piglia, o incessante trânsito entre a tradução e a ficção na sua escritura; a análise parte de textos como *Los diarios de Emilio Renzi*, os contos de *Nombre falso* e os ensaios de *Crítica y ficción*, obras-chave para a compreensão de um dos projetos mais originais da literatura argentina do século XX. Busca-se, também, compreender a função e o espaço da tradução na história literária argentina e a importância do texto estrangeiro para a formação da literatura nacional, em discussão que igualmente se orienta a partir da produção de Ricardo Piglia.

Palavras-chave: Ricardo Piglia. Literatura argentina. Teoria da tradução.

ABSTRACT

The article aims to observe how in the context of the productions of Argentinean writer Ricardo Piglia, the constant interchange between translation and fiction occurs in his writings. The analyses starts by texts such as *Los diarios de Emilio Renzi*, the short stories from *Nombre falso* and the essays from *Crítica y ficción*, which are fundamental to understand one of the most original projects of Argentine literature in the twentieth century. We also intend to understand the function and the space of translation in the history of Argentine literature and the relevance of the foreign text to the formation of a national literature, in a discussion that is also oriented by the production of Ricardo Piglia.

Keywords: Ricardo Piglia. Argentine literature. Translation theory.

Ricardo Piglia já havia publicado seus dois primeiros volumes de contos (*La invasión* e *Nombre falso*) quando, no final dos anos 1970, traduziu *Men Without Women*, de Ernest Hemingway, para uma pequena editora e livraria de Buenos Aires, a Fausto. Essa será uma das raras inserções de Ricardo Piglia no campo prático da tradução, uma das suas obsessões teóricas: Piglia escreveu sobre o tema em alguns dos seus ensaios, refletiu sobre o papel do texto estrangeiro vertido para o espanhol na formação da literatura argentina e, ainda, levou adiante, em sua ficção, mecanismos narrativos que se assemelham aos artifícios do tradutor. A tradução dos contos de Hemingway, publicada em Buenos Aires no ano de 1977 (*Hombres sin mujeres*, o título escolhido), hoje é uma edição quase secreta: há pouquíssimos exemplares do livro em circulação e outros poucos aparecem disponíveis em livrarias de textos raros, fora da Argentina. A tiragem breve da editora Fausto, as dificuldades de distribuição em um tempo difícil, nos primeiros meses após o golpe militar no País, e a inexistência de reedições fizeram com que a tradução, hoje, ficasse entre esquecida e inencontrável – dificuldades que não debilitam (talvez seja justamente ao revés) as escolhas do tradutor e as ideias sobre literatura que habitam aquele processo. Mas, para entender os gestos dessa tradução, talvez seja necessário recuperar algumas ocorrências de anos anteriores, da juventude e da escritura de Ricardo Piglia.

Anos antes, na década de 1960, Piglia esteve à frente de um projeto que, não de modo linear, o levaria à tradução dos contos de Hemingway. Responsável pela redação de pequenos perfis ou prólogos sobre escritores norte-americanos do século XX para a editora Jorge Álvarez, que os publicaria ao lado de contos traduzidos (nenhum deles por Piglia) de cada um dos autores, o escritor realiza uma longa imersão na literatura do Norte. A edição receberá o título de *Crónicas de Norteamérica*, e será publicada pela editora Jorge Álvarez, liderada pelo editor de mesmo nome, em 1967: entre

os escritores escolhidos para aquela espécie de antologia estão Sherwood Anderson, Scott Fitzgerald, William Faulkner, James Purdy, James Baldwin e Ernest Hemingway. Piglia escreverá sobre todos: textos curtos, de pouco mais de uma página, em que se cruzam a análise precisa e microscópica sobre algumas das obras publicadas e elementos biográficos, imagens que permitem a visualização de um projeto literário ou de determinada atitude diante da vida e da literatura. Naquele mesmo ano de 1967, Ricardo Piglia publicará, primeiramente em Havana, após a menção honrosa que recebe no prêmio Casa de las Américas, e logo em Buenos Aires, os contos de *La invasión*, os primeiros que recebem o formato livro e marcam a estreia do jovem autor, que então havia completado vinte e sete anos, na ficção.

Os dois movimentos (a preparação dos textos sobre a literatura norte-americana, a publicação dos primeiros contos) são registrados, não em retrospectiva, mas no tempo mesmo das ocorrências, nos diários de Piglia. Publicados sob o título de *Los diarios de Emilio Renzi*, os três tomos reúnem, com o acréscimo de introduções e textos inéditos, os cadernos que o autor escreveu ao longo de toda a vida; Renzi é não somente o segundo nome do escritor (Ricardo Emilio Piglia Renzi, chama-se) como também a nomeação escolhida para um personagem constante de seus contos e romances, espécie de *alter ego* do autor que cumpre distintas e cambiantes funções ao longo de toda a obra. Os diários passaram a ser publicados em 2015 com o primeiro tomo, *Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación*, e apenas o terceiro, *Un día en la vida*, foi apresentado de maneira póstuma. Piglia morreu no verão de 2017, enquanto trabalhava quase que inteiramente entre a organização e a revisão dos seus cadernos pessoais. “Havia começado a escrever um diário no final de 1957 e ainda segue escrevendo. Muitas coisas mudaram desde então, mas se manteve fiel a essa mania” (PIGLIA, 2015, p. 11, tradução nossa)¹,

¹ Do original: Había empezado a escribir un diario a fines de 1957 y todavía lo seguía escribiendo. Muchas cosas cambiaron desde entonces, pero se mantuvo fiel a esta manía.

é a frase que inaugura o primeiro tomo, a apresentação imediata do texto que se abre em seguida para décadas de literatura.

No dia 21 de fevereiro de 1967, uma entrada do seu diário registra: “Trabalho em eruditos e divertidos perfis de escritores norte-americanos do século XX, quase um panorama da narrativa atual. Comecei com Truman Capote”. Na sequência da mesma anotação, escreve que “em visita rápida a Jorge Álvarez recebi quinze mil pesos por essas notas. Propus a tradução de *In Our Time*, o livro de Hemingway que não se encontra em castelhano” (PIGLIA, 2015, p. 293, tradução nossa)². Dias antes, no domingo, 19, quando provavelmente lia e pesquisava sobre Faulkner, escreve nos cadernos: “A lista de escritores influenciados por William Faulkner é aterradora: Onetti, García Márquez, Rulfo, Sabato, Dalmiro Sáenz, Saer, Rozenmacher, Miguel Briante. Me mantenho longe desta onda, busco uma prosa elíptica e lacônica” (PIGLIA, 2015, p. 292, tradução nossa)³. No mês seguinte, em 2 de março, dirá que “a literatura norte-americana tem *demasiados* escritores. Já escrevi sobre cinco autores e ainda tenho sete ou oito em espera” (PIGLIA, 2015, p. 294, tradução nossa)⁴, e, no dia 7, perceberá que o dinheiro recebido por conta dos prólogos e notas (vinte e sete mil pesos, ao final) servirá para pagar velhas dívidas (PIGLIA, 2015, p. 295). O trabalho está finalizado, o livro editado por Álvarez estará nas livrarias meses depois, ainda em 1967: “Trabalhei durante um mês nos retratos breves dos narradores norte-americanos. Eram textos de mil e quinhentas palavras nos quais sintetizava tudo o que sei e tudo o que li nesses últimos

dez anos” (PIGLIA, 2015, p. 295, tradução nossa)⁵, encerra Ricardo Piglia sobre a atividade de então.

In Our Time, afinal, não seria traduzido por Piglia; apareceria em espanhol, publicado também em Buenos Aires, décadas depois, sob a tradução de Rolando Costa Picazzo. Ricardo Piglia, via editora Fausto, sim se debruçou sobre os contos de *Men Without Women*, e em um tempo pouco propício para qualquer atividade intelectual que exigisse livre circulação e liberdade. Em 17 de novembro de 1977, um ano e oito meses após o golpe de Estado que levou os militares ao poder no país, Ricardo Piglia escreveria em seu caderno de então: “recebo as provas da minha tradução de *Men without Woman* [sic], a prosa parece fluida e eficaz. Usei deliberadamente o critério de traduzir a prosa de Hemingway para o castelhano do Rio da Prata, a oralidade ganha impulso e perde ‘brilho literário’” (PIGLIA, 2017, p. 45, tradução nossa)⁶. Na sequência do mesmo trecho, anotarà que a escolha se justifica por ser “mais fiel à poética de Hemingway” e que “esse trabalho me acompanhou durante os meses mais sinistros, marcados pelo horror do golpe militar” (PIGLIA, 2017, p. 45, tradução nossa)⁷. No começo do ano seguinte, no dia 1º de fevereiro de 1978, Piglia anota que “ontem à noite fui buscar um exemplar de *Hombres sin mujeres*, minha tradução dos contos de Hemingway, que agora, relida, me parece dura e rígida” (PIGLIA, 2017, p. 68, tradução nossa)⁸. Há uma oscilação por parte do tradutor; a versão, antes adjetivada como fluida e eficaz, agora parece dura; a releitura dos contos de

² Do original: Trabajo en divertidas y eruditas semblanzas de escritores norteamericanos del siglo XX, casi un panorama de la narrativa actual. Empecé por Truman Capote / En una rápida visita a Jorge Álvarez cobré quince mil pesos por esas notas. Le propuse traducir *In Our Time*, el libro de Hemingway que no se encuentra como tal en castellano.

³ Do original: La lista de escritores influidos por William Faulkner es aterradora: Onetti, García Márquez, Rulfo, Sabato, Dalmiro Sáenz, Saer, Rozenmacher, Miguel Briante. Me mantengo lejos de esa ola, busco una prosa lacónica y elíptica.

⁴ Do original: (...) la literatura norteamericana tiene *demasiados* escritores. He escrito ya sobre cinco autores y tengo aún siete u ocho en espera.

⁵ Do original: Trabajé entonces durante un mes en los retratos breves de los narradores norteamericanos. Eran textos de mil quinientas palabras, en los que sintetizaba todo lo que sé y todo lo que he leído en estos últimos diez años.

⁶ Do original: Recibo las pruebas de la traducción de *Men without Woman*, la prosa parece fluida y eficaz. Usé deliberadamente el criterio de traducir la prosa de Hemingway al castellano del Río de la Plata, la oralidad gana impulso y pierde “brillo literário”.

⁷ Do original: Debo recordar que ese trabajo me acompañó durante los meses más siniestros, definidos por el horror del golpe militar.

⁸ Do original: Anoche pasé a buscar un ejemplar de *Hombres sin mujeres*, mi traducción de los cuentos de Hemingway, que ahora, releída, me parece dura y rígida.

Hemingway, atravessada, em retrospectiva, pelo próprio trabalho no texto, modifica o objeto.

A leitura dos diários permite ao leitor saber em que estado se encontra a obra em marcha de Ricardo Piglia. Já publicados os dois primeiros volumes de contos, aquele instante sombrio dos anos 1970 (1976-1978) coloca o escritor diante da perspectiva do ensaio. Já havia escrito longamente, para a imprensa argentina, sobre Roberto Arlt, autor do qual voltaria a tratar e cuja obra voltaria a adentrar incontáveis vezes, e em 1977, podemos saber a partir da leitura dos cadernos, trabalha em um ensaio sobre o *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento: o célebre texto da metade do século XIX que, escrito primeiramente como uma mensagem política contra Juan Manuel de Rosas, acaba por se tornar, com a cristalização da obra no tempo, elemento de fundação da literatura argentina e do Estado nacional (Sarmiento seria presidente da República Argentina anos depois, entre 1868 e 1874). Interessam a Piglia, em *Facundo*, a ideia não de oposição, mas de conjunção entre civilização e barbárie, o famoso par sobre o que se movimenta o livro, as aberturas do texto para a construção de um espaço autônomo para a literatura nacional e a discussão sobre a verdade e a ficção que atravessa a obra, mas não só – para Piglia, a leitura atenta do texto de Sarmiento permite também entrever questões relativas à tradução e ao acesso às literaturas estrangeiras no país.

“Trabalho no livro de ensaios, a chave é a minha hipótese sobre os modos de apropriação na literatura. São textos de dupla enunciação, escritos por dois caminhos: a citação e o plágio definem a fronteira legal/ilegal” (PIGLIA, 2017, p. 48, tradução nossa)⁹, escreve Ricardo Piglia em 22 de novembro de 1977. O livro de ensaios a que se refere ainda tardará para ser concebido,

⁹ Do original: Trabajo en el libro de ensayos, la clave es mi hipótesis sobre los modos de apropiación en literatura. Son textos de doble enunciación, escritos por dos manos: la cita y el plagio definen la frontera legal/ilegal.

ao menos em um conjunto definido; a primeira versão de *Crítica y ficción* só aparecerá dez anos depois. Naquele momento, Piglia trabalha em um longo ensaio sobre o *Facundo* e, nas páginas abertas do diário, trata de estruturar as ideias centrais. Na mesma entrada de diário, prossegue: “No meio disso está a tradução: o tradutor volta a escrever um livro – de fato o copia – que é seu e de outro (sobretudo de outro), o nome do tradutor – sua propriedade – é invisível ou quase isso” (PIGLIA, 2017, p. 49, tradução nossa)¹⁰. A sua propriedade, escreve Piglia, e a palavra parece induzir a dizer mais: “trata-se, em todo o caso, de escrever uma leitura. Na linguagem não há propriedade privada, a passagem para a propriedade, ou seja, a apropriação, define em certo sentido a literatura” (PIGLIA, 2017, p. 49, tradução nossa)¹¹.

O diário, por esse instante, se opera em um movimento duplo. Avançam as anotações sobre o problema da tradução, da propriedade e da apropriação para pensar o texto de *Facundo* e as intenções de Sarmiento, ao mesmo tempo que, diante da morosidade e das exigências do ensaio, notas paralelas dão conta das dificuldades que surgem com o, para Piglia, novo gênero. No dia 18 de novembro do mesmo ano, anotar que “sempre foi mais fácil e mais prazeroso para mim escrever ficção que escrever ensaios. A ficção se escreve enquanto se escreve, não há nada prévio e pode-se escolher e excluir o que serve (e o que não serve) enquanto se avança” (PIGLIA, 2017, p. 46, tradução nossa)¹², ao passo que dias mais tarde, na quarta-feira, 23, escreverá, em tom de lamento, que “trabalho três horas no dia de hoje e avanço lentamente no segundo capítulo. Cada frase me leva uma eter

¹⁰ Do original: En el medio está la traducción: el traductor vuelve a escribir un libro – de hecho lo copia – que es suyo y de otro (sobre todo de otro), el nombre del traductor – su propiedad – es siempre invisible o casi.

¹¹ Do original: Se trata, en todos los casos, de escribir una lectura. En el lenguaje no hay propiedad privada, el pasaje a la propiedad, es decir, la apropiación, define en un sentido la literatura.

¹² Do original: Siempre me ha sido más fácil y más placentero escribir ficción que escribir ensayos. La ficción se escribe mientras se escribe, no hay nada previo y uno elige y desecha lo que sirve (o no sirve) mientras avanza.

nidade” (PIGLIA, 2017, p. 49, tradução nossa)¹³. A resignação algo cansada de Piglia, por aqueles dias, parece se referir outra vez ao longo texto sobre a obra de Sarmiento, projeto que se alonga por semanas.

A última edição do *Facundo* publicada na Argentina (agosto de 2018, Penguin Random House) traz duas peças introdutórias: uma nota preliminar, que atenta para as diferentes versões do texto que Sarmiento levou a cabo em vida, nota assinada pela pesquisadora Alejandra Laera, e um prólogo escrito por Ricardo Piglia, intitulado “Sarmiento, escritor”. Trata-se de um ensaio publicado pela primeira vez em 1998 e que acompanhou outras edições do *Facundo*, como é o caso da editada no Brasil pela Cosac Naify em 2010, e que serve de base para as próximas menções. Não há, nos diários de Piglia dos anos 1970, fragmentos longos que permitam a comparação entre as versões esboçadas do ensaio, mas a leitura dos cadernos e do texto que se fecha nos anos 1990 permite saber que as ideias e os desejos do autor coincidem ao longo do tempo; pode-se pensar que se trata de um mesmo texto em processo. De qualquer modo, no dia 14 de dezembro de 1978, em uma das últimas entradas do diário daquele ano, Piglia anota com brevidade, quem sabe com alívio: “termino um rascunho de vinte páginas: Introdução ao *Facundo*” (PIGLIA, 2017, p. 86, tradução nossa)¹⁴.

A assincronia verificada entre a literatura argentina e as literaturas europeias na metade do século XIX, tempo em que, no Rio da Prata, a literatura ainda busca um espaço autônomo para se desenvolver e se desprender da linguagem e da função política, é o primeiro ponto abordado por Ricardo Piglia no seu prólogo ao *Facundo*. O exemplo é o de Flaubert, quando comparado a Sarmiento: Flaubert, aproximadamente no mesmo recorte temporal em que Sarmiento escreve e publica as primeiras versões

do *Facundo*, escreve, em 1852, para Louise Colet, a célebre carta em que expressa a sua intenção de escrever um livro sobre “o nada”, um livro que escape de toda utilidade imediata. O escritor francês busca a autonomia plena da literatura, a sua utópica forma mais independente, desatrelada de qualquer ligação concreta com as exigências do real; enquanto isso, no mesmo instante do século, Sarmiento publicará as primeiras páginas da sua grande obra, este documento contra Rosas que, por outro lado, narra os sucessos e as ideias de outro militar e político, Facundo Quiroga, para assim justificar a empreitada narrativa e também o título. Está escrevendo sobre Quiroga, como lembra Piglia, ao mesmo tempo que dirige esse texto a Rosas.

Enquanto Flaubert busca o voo livre da linguagem, Sarmiento leva adiante um texto profundamente político, com o qual trata de impactar o próprio Estado nacional. “A assimetria entre Sarmiento e Flaubert (que são os dois escritores que melhor escrevem em suas respectivas línguas nesse período) resume os problemas da não sincronia e do desajuste em relação à cultura contemporânea”, escreve Ricardo Piglia no prólogo ao *Facundo*, no fragmento que se estende: “o lugar lateral e deserto da literatura argentina (alheia à herança colonial e às tradições pré-hispânicas, europeizada a partir das margens) se manifesta com cisão e dupla temporalidade. Tudo parece ao mesmo tempo contemporâneo e inatual” (PIGLIA, 2010, p. 12). Para Piglia, o lugar da literatura na história argentina precisa ser compreendido a partir de dois pontos principais: por um lado, no século XIX, a literatura nacional se define a partir da prática política e sua possível autonomia se relaciona estreitamente com a constituição do Estado; por outro, “tenta-se criar uma literatura emancipada, e a autonomia se define como uma relação com as literaturas estrangeiras” (PIGLIA, 2010, p. 14). Ao romper com a tradição espanhola e a herança da antiga metrópole, as letras argentinas, segundo o mesmo raciocínio, buscam aliança com “uma literatura estrangeira (já

¹³Do original: Trabajo tres horas hoy y avanzo lentamente en el segundo capítulo. Cada frase me lleva una eternidad....

¹⁴Do original: Termino un borrador de veinte páginas. Introducción al *Facundo*.

autônoma): a literatura francesa como literatura mundial” (PIGLIA, 2010, p. 14). “Esse lugar indeciso”, escreverá Piglia no desenvolvimento do ensaio, “determina um aspecto incerto da obra de Sarmiento: o uso deslocado da ficção” (PIGLIA, 2010, p. 15).

Há uma anedota, na primeira página do *Facundo*, que para Ricardo Piglia exemplifica de modo drástico essa prática. A narração aparece sob o título de “Advertência do autor”, e antecede outros elementos do livro, como as cartas a Valentín Alsina, a introdução e os primeiros capítulos. Está citada por Piglia em sua apresentação; as palavras são de Sarmiento:

Em fins de 1840, saía eu de minha pátria, lastimavelmente desterrado, estropiado, cheio de hematomas, pontapés e golpes recebidos no dia anterior, numa dessas bacanais sangrentas de soldadesca e mazorqueiros. Passando pelos banhos de Zonda, sob o escudo de armas da pátria que em dias mais alegres eu pintara numa sala, escrevi a carvão estas palavras:

On ne tue point les idées.

O Governo, a quem o fato foi comunicado, enviou uma comissão encarregada de decifrar o hieróglifo, que diziam conter desabafos ignóbeis, insultos e ameaças. Ouvida a tradução, “Pois bem!” - disseram - “O que significa isto?” (SARMIENTO apud PIGLIA, 2010, p. 18).

Sarmiento, ferido e maltratado, trata de rumar ao exílio; antes de deixar a pátria, sobre a qual seguirá escrevendo ininterruptamente em seu exílio no Chile, risca com carvão a frase que, em tradução livre, quer dizer “não se pode matar as ideias”. Escreve em francês, o idioma da civilização, antes de abandonar, por aquele então, o território dos bárbaros que o expulsam; mas a frase, de acordo com a anedota do autor, não é compreendida pela comitiva do governo, que permanece sem entender a mensagem mesmo após a devida tradução. A narração de Sarmiento, esta fresta que anuncia o texto, condensa a tensão entre literatura nacional e estrangeira, a função da tradução, o lugar da literatura na história argentina, e guarda sentidos que se estendem, visto que o episódio é ainda mais contraditório.

“História ao mesmo tempo cômica e patética, a desse homem perseguido que se exila, foge e escreve em outra língua”, escreve Ricardo Piglia, que trata de recordar a imprecisão do autor no gesto que se pretende heroico: “não devemos esquecer que essa divisa é uma citação: uma frase de Diderot que Sarmiento cita mal e atribui a Fortoul, abrindo assim o capítulo de referências equivocadas, falsas citações, erudição apócrifa, que é um signo da cultura argentina pelo menos até Borges” (PIGLIA, 2010, p. 19). Sarmiento abre o *Facundo* com uma anedota de impossível comprovação (o dia em que deixa a pátria, e a maneira com que ruma para o exílio) e a trabalha com uma citação inexata: as palavras não são as literais, o autor é outro, há um equívoco ou um desvio intencional. Há algo de novelesco no texto político daquele que, anos depois, seria o presidente da República Argentina.

Essa ideia, a da produção de novos efeitos de sentido a partir do uso deslocado da ficção, não se instala tão só nos interesses de Ricardo Piglia a respeito da obra de Sarmiento – trata-se de uma marca da produção ficcional de Piglia, impressão que por vezes resvala, não sem consciência, para a escrita ensaística e crítica, e mesmo para a organização dos diários. Escreve o pesquisador Julio Premat que Piglia “expõe a biblioteca com distorções, estabelecendo trajetos pessoais através da explícita palavra herdada, questionada até o paroxismo” (PREMAT, 2009, p. 203, tradução nossa)¹⁵. Para Premat, que estuda o que chama de figuras de autor na literatura argentina, ao longo da obra de Piglia “domina uma literatura fragmentada, híbrida, que não se aparta dos seus mecanismos de produção, exibidos e dramatizados, ou de sistemas de reformulação do que foi lido, tudo o que irrompe a cada passo na ficção” (PREMAT, 2009, p. 204, tradução nossa)¹⁶.

¹⁵ Do original: Piglia (...) expone la biblioteca, distorsionadamente, estableciendo recorridos personales a través de la explícita palabra heredada, interrogada hasta el paroxismo.

¹⁶ Do original: En Piglia, domina una literatura fragmentada, híbrida, que no se aparta de sus mecanismos de producción, exhibidos y dramatizados, o de sistemas de reformulación de lo leído, todo lo cual irrumpe a cada paso en la ficción.

O desvio que Piglia identifica em Sarmiento, e que identificará, mediante outras leituras, em vários dos escritores que perseguirá detidamente, será a conduta que altera a referência também da palavra escrita desde o próprio punho, da construção de uma ficção que, todo o tempo, estará atenta, e modificará, os paradigmas da apropriação, da tradução e da referência. Julio Premat sustenta (mesmo antes da publicação e da organização dos *Diarios de Emilio Renzi*) que as menções reiteradas e sempre parciais deste conjunto de cadernos de escritor seria o degrau mais alto da construção deste “personagem”, desta figura de autor que Ricardo Piglia tratou de fabricar sobre si mesmo a cada texto¹⁷.

Neste momento, é oportuno retornar à tradução, mencionada páginas acima, dos contos de Hemingway no final dos anos 1970. Em *Hombres sin mujeres*, essa edição hoje quase desconhecida e limitada a umas poucas prateleiras especializadas, o tradutor Piglia opta pelo *voseo* (o uso do *vos*, tratamento informal do espanhol do Rio da Prata, e a escolha mais comum entre os habitantes de Buenos Aires, e não o do *tú* ou do *usted*, como se esperaria) para verter à língua espanhola a mecânica dos diálogos de Hemingway. É o que ocorre em “Colinas como elefantes blancos”, conto em que um homem e uma mulher, sobre os quais pouco se sabe, esperam por um trem em alguma localidade espanhola, às margens do vale do rio Ebro, e que se dedicam a conversar e a tomar cerveja na estação para ocupar os quarenta minutos de espera; trata-se de um conto construído a partir de elipses, como é tão comum em Hemingway, e erguido sobre diálogos abertos. O uso do *vos*, como em “*que vos diga que no, no prueba nada*” e “*lo querés con agua?*” (HEMINGWAY, 1977, p. 56), opções do tradutor, criam a estranha e ao mesmo tempo potente sensação de que a conversação que ocorre entre os dois personagens (o homem é norte-americano, e não se

informa a nacionalidade da mulher) em algum ponto impreciso da geografia espanhola poderia ocorrer, e acreditamos nisso, em uma das tantas estações ferroviárias do interior da província de Buenos Aires; em Banfield ou em Temperley, por exemplo, tal é o efeito da modulação da sintaxe e das escolhas lexicais no corpo do texto.

O mesmo recurso é utilizado em “El invicto”, conto que abre o livro, e que instigou a reflexão do também escritor argentino Damián Tabarovsky. Escreve o autor que a tradução exemplifica o modo como Piglia busca as infiltrações e os deslocamentos de sentido no contexto interno da literatura argentina: “podemos ler a obra de Piglia como uma tremenda máquina de ler, de desarmar e rearmar a tradição literária argentina” (TABAROVSKY, 2015, tradução nossa)¹⁸. Em “El invicto”, por sua vez, os praticantes do *voseo* são toureiros espanhóis. Para Tabarovsky, o artifício está de acordo com as convicções do autor que, naquele 1977, busca também o trabalho da tradução. Tabarovsky recorda o interesse, explicitado em mais de uma ocorrência por parte de Piglia (em *Formas breves*, em conferências, em anotações dos cadernos), na forma com que, por exemplo, o romance *Ferdydurke*, de Gombrowicz, foi traduzido para o espanhol de forma quase que coletiva, nas mesas do café Rex de Buenos Aires. “Gombrowicz, que falava mal o espanhol, traduz em voz alta o seu livro do polaco para um castelhano duvidoso”, escreve Tabarovsky, que relembra: “na mesa, um grupo de escritores jovens [...] tomam notas da tradução oral e a retraduzem para um castelhano escrito com gostos cubanos, sotaques da vanguarda portenha e um desdém pelas convenções” (TABAROVSKY, 2015, tradução nossa)¹⁹. A tradução de Piglia é, também, o elogio da tradução alheia.

¹⁸ Do original: Podemos leer también la obra de Piglia como una tremenda máquina de leer, de desarmar y rearmar la tradición literaria argentina.

¹⁹ Do original: Gombowicz, que hablaba mal castellano, traduce en voz alta su libro del polaco a un castellano dudoso. En la mesa, un grupo de escritores jóvenes (...) toman nota de la traducción oral, y la retraducen a un castellano escrito con dejos cubanos, acentos de vanguardia portenha, y un desdén por las convenciones.

¹⁷ Cf. PREMAT, 2009.

“Homenaje a Roberto Arlt”, o longo conto que encerra *Nombre falso*, publicado pela primeira vez em 1975, é das mais intrincadas construções narrativas de Piglia, e desde a sua primeira aparição exigiu, por parte da crítica e dos leitores, uma reação ativa de interpretação e deciframento. Mesmo a categorização do texto como “conto” parece desajustada e problemática, visto que a peça excede, e muito, os limites do gênero; tampouco se assemelha a uma *nouvelle* e longe está de se parecer com o romance. Conto estranho, portanto, conto raro, “Homenaje a Roberto Arlt” narra a pesquisa bibliográfica de um certo personagem às voltas com a edição dos textos que o escritor argentino Roberto Arlt, já morto, deixou inéditos. Arlt pertence às obsessões literárias de Piglia, e se antes a sua obra havia encontrado espaço na crítica, no ensaio e na observação livre dos cadernos por parte do autor de *La invasión*, aqui a sua produção e sua vida integram o arranjo ficcional do escritor.

“Homenaje...” se divide em partes bem definidas: abre-se com uma espécie de prólogo que registra os textos póstumos de Arlt que o narrador-personagem (de nome Ricardo Piglia, escolha-chave para esta experiência) planeja organizar; logo, na primeira seção numerada, transcreve, e acrescenta comentários e notas de rodapé, a um caderno de Arlt, do ano de 1972, que consegue obter com um homem, Andrés Martina, que havia dividido o espaço de trabalho com Arlt; a parte de número 2 apresenta um recorte da correspondência trocada entre Arlt e Kostia, também escritor e amigo do autor de *Los siete locos*; nas cartas, é mencionado o conto em que Arlt trabalhava à época; na terceira parte, o narrador e personagem Ricardo Piglia se encontra com Kostia, naquele momento um decadente morador de uma pensão de Buenos Aires, para buscar os rastros do conto perdido, de título “Luba”; ao final, “Homenaje...” registra as tensões da publicação do conto perdido e a ambiguidade do comportamento de Kostia, que se apropria da narrativa do amigo morto. Ainda há um não menos importante

“Apêndice”: a suposta transcrição de “Luba”, na versão definitiva do relato, organizada pelo narrador-pesquisador.

A pesquisa bibliográfica, aqui convertida em trama, se aproxima, em diversos momentos da narrativa, da estrutura do relato policial, como ocorre em outras ocorrências da obra de Piglia. Em “Homenaje a Roberto Arlt”, são abundantes as falsificações, as apropriações indevidas ou violentas, a negociação de cadernos e manuscritos por dinheiro, a utilização de citações e fragmentos falsos ou apócrifos, a quebra com os vínculos da propriedade privada, como também o engano, a mentira, a armadilha. Esta atração entre duas concepções aparentemente afastadas (o interesse do crítico em sua busca livresca, a narração do delito), aparece justificada no próprio corpo do texto, em uma extensa nota de rodapé: “um crítico literário é sempre, de algum modo, um detetive: persegue, sobre a superfície do texto, as impressões, os rastros que permitem identificar o seu enigma” (PIGLIA, 2014, p. 144, tradução nossa)²⁰. Na sequência, lê-se que “por sua vez, esta assimilação (em seu caso algo paranoica) da crítica com a perseguição policial está presente com toda a nitidez em Arlt” (PIGLIA, 2014, p. 144, tradução nossa)²¹.

O delito de “Homenaje a Roberto Arlt”, em um primeiro plano, é a apropriação de um texto alheio e a sua publicação com outra assinatura (Kostia publica “Luba”, o texto do amigo morto, nas páginas do jornal *El Mundo*, e assina com o seu nome; nome falso); em um segundo plano, o crime é distinto e remete à falsificação e a outro plágio. “Luba”, na verdade, não era uma criação de Roberto Arlt, e muito menos de Kostia, como também não exatamente de Piglia, mas uma versão ligeiramente modificada de um texto russo, “Las tinieblas”, de Leonid Andreiev. Foi Julio Fernet quem,

²⁰ Do original: Un crítico literario es siempre, de algún modo, un detective: persigue sobre la superficie de los textos, las huellas, los rastros que permiten descifrar su enigma.

²¹ Do original: A la vez, esta asimilación (en su caso un poco paranoica) de la crítica con la persecución policial está presente con toda nitidez en Arlt.

no estudo “‘Homenaje a Roberto Arlt’ o la literatura como plagio’, pôde ler com maior precisão e detalhamento a densidade de referências cruzadas, excertos apócrifos, e operações de plágio com que Piglia amalgamou o conto aqui comentado. Para Fonet, a narrativa de Piglia abriga “duas ficções”, já que “Luba” não é senão o plágio do conto de Andreiev: “assim, um texto em que se teoriza sobre o papel da falsificação e do plágio na literatura se converte, por sua vez, na prática, em plágio e falsificação múltipla de citações e ocorrências” (FORNET, 1994, p. 116, tradução nossa)²².

O relato publicado no “Apêndice”, apresentado pelo narrador Ricardo Piglia, em artifício que empresta um critério de verossimilhança à narrativa, é, como se disse, a transcrição modificada do conto russo, e Fonet trata de apontar de que maneira o plágio é construído textualmente pelo autor, visto que “Luba” “omite as histórias do primeiro e último capítulos do original; começa a partir do segundo capítulo de ‘Las tinieblas’ e se detém no penúltimo para modificar o final” (FORNET, 1994, p. 116, tradução nossa)²³. A escolha de Leonid Andreiev para compor o labirinto bibliográfico de Piglia não é, por suposto, casual; Fonet lembra que Buenos Aires era, no mundo hispânico, a terceira cidade em que mais se haviam traduzido e publicado textos da literatura russa nos anos 1940, época dos anos finais da vida e da escritura de Arlt. Mais que isso, Fonet sustenta que Roberto Arlt havia lido parte da obra de Andreiev e que há visíveis pontos de contato entre os interesses temáticos e formais de ambos os escritores; quanto a “Las tinieblas”, Fonet registra que o texto russo aparece publicado em uma revista de Buenos Aires no mesmo ano de 1942 em que, na ficção, Piglia localiza temporalmente o caderno de Arlt. Que Roberto Arlt tenha lido precisamente o conto em questão, o conto que o exercício ficcional de “Homenaje...” lhe

vincula a assinatura, não se pode confirmar, mas esse parece um detalhe menos importante diante do contexto: a relevância está em evidenciar que a escolha de Ricardo Piglia pelo recorte de Andreiev responde a aproximações estéticas, e não a decisões arbitrárias ou aleatórias.

Há pontos precisos na extensão de “Homenaje...” que sugerem ou, mais que isso, direcionam o conto para a atmosfera e o desfecho da falsificação e do plágio; os diálogos com Kostia mostram que por algum motivo Arlt havia preferido não publicar o conto em vida, ainda que já tivesse recebido um adiantamento em dinheiro para isso. Kostia, por sua vez, hesita em vender a cópia para o narrador Piglia – “admitiu que tinha o conto mas tratou de me convencer de que não deveríamos publicá-lo” (PIGLIA, 2014, p. 145, tradução nossa)²⁴ – ainda que tenha cedido e fechado o negócio por mais dinheiro. Por outro lado, há menções anteriores ao próprio Leonid Andreiev na narrativa (o autor russo aparece entre os escritores que Arlt havia lido há pouco ou que cogitava ler proximamente, segundo o caderno de 1942, cuja transcrição é ficcionalizada na primeira parte do relato) e, em outra passagem, Kostia trata de recordar uma anedota conhecida sobre a obra de Kafka. “Sabe de uma coisa?, vou te confessar algo. Se eu fosse Max Brod, teria publicado *O castelo* com o meu nome” (PIGLIA, 2014, p. 142, tradução nossa)²⁵, diz Kostia, em referência ao amigo a quem Franz Kafka havia delegado a contraditória tarefa de queimar os seus manuscritos. Brod, como se sabe, não levou os textos ao fogo, assim como tampouco se apropriou dos relatos – como Kostia sugere que faria com os de Roberto Arlt.

A partir das sugestões e da preparação para a ocorrência do plágio, que Ricardo Piglia habilmente conduz em “Homenaje...”, a publicação do relato, como recupera Jorge Fonet, fomentou um sem fim de confusões

²²Do original: Así, un texto en que se teoriza sobre el papel de la falsificación y del plagio en la literatura se convierte, a su vez, en la práctica, en un plagio y una falsificación múltiple de citas y de hechos.

²³Do original: ‘Luba’ omite las historias del primer y último capítulos del original; comienza donde lo hace el segundo capítulo de “Las tinieblas” y se detiene en el penúltimo para dar vuelvo al final.

²⁴Do original: Admitió que tenía el cuento pero trató de convencerme de que no debíamos publicarlo.

²⁵Do original: Sabe una cosa, le voy a confesar algo: yo de haber sido Max Brod hubiera publicado *El castillo* con mi nombre.

interpretativas a respeito do texto. Escreve Fornet que “por suas próprias características, ‘Homenaje a Roberto Arlt’ teve uma recepção atípica. Ainda que o texto ofereça muitas pistas que revelam a sua condição de plágio, estas se apresentam de tal modo que não é difícil perdê-las de vista” (FORNET, 1994, p. 120, tradução nossa)²⁶. Para o pesquisador, apenas em trabalhos recentes (a partir da década de 1990) a condição do texto é evidenciada; antes, “vários estudiosos não a perceberam e houve um que inclusive chegou a pensar que se tratava de um inédito de Arlt”, um equívoco que Fornet compara com o caso dos leitores que “acreditaram na existência de um escritor chamado Pierre Menard após a leitura do conto de Borges” (FORNET, 1994, p. 120, tradução nossa)²⁷. Dissipados os erros da recepção inicial, “Homenaje...” passa a ser lido através de novos acessos – portas de entrada que o próprio escritor tratou de encaminhar, dada a consciência crítica sobre o processo da própria obra sempre manifestada, em ensaios, conferências e entrevistas, por Ricardo Piglia.

Outra vez, a intervenção de Piglia pode ser lida como uma defesa, nesse caso a defesa da poética de Roberto Arlt, desse filho de imigrantes, mais próximo da velocidade e da urgência dos jornais que da temporalidade lenta da escritura, que desloca a tradição literária argentina a partir da linguagem (o seu manejo do espanhol não é o da educação formal), dos temas (as prostitutas e os criminosos de Andreiev poderiam perfeitamente habitar os contos e crônicas de Arlt) e da forma (a fragmentação e a brevidade de vários dos textos de Arlt tocam a poética do próprio Piglia). Em “Homenaje...”, paradoxalmente, quem realiza a defesa da poética do escritor não é o

narrador que carrega o nome do autor, mas o amigo e quem sabe criminoso Kostia, o escritor que deixou de escrever para passar as tardes e as noites no bar Ramos, da avenida Corrientes, beber gim no seu quarto de pensão e pleitear algumas centenas de pesos argentinos com as possíveis cópias dos textos daquele que havia sido o companheiro de vida literária.

“Ele (Arlt) não queria publicar nada até que não estivesse sujo, destrozado, cheio de restos, de sobras: isso era a literatura para ele. Buscava isso: para ele era a beleza e não se importava com quase mais nada no mundo” (PIGLIA, 2014, p. 146, tradução nossa)²⁸, vocifera Kostia, na presença do narrador Piglia, que o encontra para comprar a cópia de “Luba”. Kostia prossegue: “era um escritor espantoso, difícil [...], mas com isso serviu para ser o único escritor que este país de merda produziu. Tinha a sua própria ideia do que era escrever: uma estranha ideia” (PIGLIA, 2014, p. 146, tradução nossa)²⁹. De posse das páginas, o personagem Piglia viaja “como alucinado” pela cidade, adia o momento da leitura, lê fragmentos de parágrafos ao acaso. O encantamento que suscita a prosa de Arlt, essa prosa com sotaque estrangeiro, deslocada da tradição, (encantamento que atinge Piglia para além da ficção de *Nombre falso*) se justifica também pela forma com que Roberto Arlt construiu sua formação.

É Kostia quem afirma ao narrador que Arlt “lia como um louco”, edições baratas, livros estrangeiros, “Dostoiévski atravessado por tradutores galegos” (PIGLIA, 2014, p. 141, tradução nossa)³⁰, e aí está também o elogio: “sabe por que Arlt era genial? Porque se deu conta de que aí havia um estilo. E depois os imbecis dizem que escrevia mal” (PIGLIA, 2014, p. 141, tra-

²⁶Do original: Por sus propias características, “Homenaje a Roberto Arlt ha tenido una recepción atípica. Si bien el texto ofrece muchas pistas que revelan su condición de plagio, éstas se presentan de tal modo que no es difícil perderlas de vista.

²⁷Do original: Varios estudiosos no la percibieron e incluso uno llegó a pensar que el cuento era verdaderamente un inédito arltiano”. / “(...) de quienes creyeron en la existencia de un escritor llamado Pierre Menard, después de haber leído el cuento de Borges.

²⁸Do original: Porque él no quería publicar nada hasta que no estaba sucio, destrozado, lleno de restos, de requechos: eso era la literatura para él. Buscaba eso: lo llamada la belleza y no le importaba casi ninguna otra cosa en el mundo.

²⁹Do original: Era un escritor espantoso, difícil (...), pero eso que él era le alcanzó para ser el único escritor que produjo este país de mierda. Tení su propia idea de lo que era escribir: una extraña idea.

³⁰Do original: Dostoiévski pasado por los traductores gallegos.

dução nossa)³¹. Para defender a poética de Arlt, Piglia retorna ao campo da tradução: a obra de Arlt é importante porque ele soube ler desde outro lugar, pôde deslocar os eixos de leitura, e incorporou à poética que levaria adiante, por exemplo, os restos desta literatura russa traduzida por espanhóis que atraca em Buenos Aires no formato das edições baratas. “Escreve-se desde onde se pode ler” (PIGLIA, 2014, p. 141, tradução nossa)³², afirma Kostia, e essa é uma ideia que Piglia já havia assinado em *Crítica y ficción*, no ensaio sobre o *Facundo*, na forma com que se coloca a traduzir os contos da literatura norte-americana.

Quem é Roberto Arlt? Eis a primeira pergunta que Ricardo Piglia recebe, em julho de 1984, quando de uma entrevista específica sobre a obra do autor de *Los siete locos*, e presente em *Crítica y ficción*. Responde Piglia: “Alguém que não é um clássico, quer dizer, alguém cuja obra não está morta. E o maior risco que hoje corre a obra de Arlt é o da canonização” (PIGLIA, 2001, p. 21, tradução nossa)³³. E como se poderia definir o estilo de Arlt?, questiona o entrevistador, Ricardo Kunis, na sequência, ao que Piglia afirma: “é um estilo *mezclado*, eu diria, sempre em ebulição, feito com restos, com as sobras da língua. Arlt falava o lunfardo com sotaque estrangeiro, disse alguém com a intenção de denegri-lo” (PIGLIA, 2001, p. 21, grifo do autor, tradução nossa)³⁴. Para Ricardo Piglia, que um escritor escreva a partir deste desvio do espanhol padrão que é o lunfardo, com o acréscimo do segundo deslocamento (o sotaque estrangeiro), se trata de um traço positivo, e não o contrário. “Existe algo ao mesmo tempo exótico e muito argentino na linguagem de Arlt, uma relação de distância e estranheza com a língua

materna, que é sempre a marca de um grande escritor” (PIGLIA, 2001, p. 21, tradução nossa)³⁵, Piglia dirá na mencionada entrevista, em argumentação que poderia, se transportada para o texto de “Homenaje a Roberto Arlt”, encontrar as frases e a defesa do personagem Kostia.

Ainda sobre o texto que encerra *Nombre falso*, e como possibilidade de fechamento dessa leitura, é preciso retornar ao tema da tradução: porque a função da tradução em “Homenaje a Roberto Arlt” não se esgota na referência ao caminho de Arlt enquanto escritor e leitor (o criador que define um estilo bruscamente original a partir dos romances russos que, mediados por tradutores espanhóis, chegam à Argentina), e transborda para os artifícios de composição do conto. Já foi dito que a transcrição do suposto original de “Luba” aparecia na seção “Apêndice” do relato e que, se bem corresponde a “Las tinieblas”, o conto de Leonid Andreiev, a narrativa aparece aqui modificada. Mas Piglia não apenas omite os capítulos de início e final (para encontrar outra chance de leitura) e altera alguns dos detalhes de enredo, como também transforma a linguagem do texto que havia sido traduzido para o espanhol pela primeira vez em 1920, segundo Jorge Fornet.

Escreve Fornet em “‘Homenaje a Roberto Arlt’ o la literatura como plagio” que “a nova versão tem dezenas de alterações (algumas tão importantes como a ‘argentinização’ do léxico, a supressão de muitas cenas ou a passagem do tempo verbal do pretérito para o presente), mas permanece próxima ao seu modelo” (FORNET, 1994, p. 116)³⁶. A “argentinização” do léxico, tal como Ricardo Piglia havia feito, por aqueles mesmos anos, quando do trabalho de tradução dos contos de Ernest Hemingway.

³¹ Do original: Sabe por qué era genial Arlt? Porque se dio cuenta de que ahí había un estilo. Después los boludos dicen que escribía mal.

³² Do original: Se escribe desde donde se puede leer.

³³ Do original: Alguien que no es un clásico, es decir, alguien cuya obra no está muerta. Y el mayor riesgo que corre hoy la obra de Arlt es el de la canonización.

³⁴ Do original: Es un estilo *mezclado*, diría yo, siempre en ebullición, hecho con restos, con desechos de la lengua. Arlt hablaba el lunfardo con acento extranjero, ha dicho alguien tratando de denigrarlo.

³⁵ Do original: Hay algo a la vez muy exótico y muy argentino en el lenguaje de Arlt, una relación de distancia y extrañeza con la lengua materna, que es siempre la marca de un gran escritor.

³⁶ Do original: La nueva versión tiene decenas de alteraciones (algunas tan importantes como la “argentinización” del léxico, la supresión de muchas escenas o el paso de los tiempos verbales del pretérito al presente), pero sigue de cerca a su modelo.

No “Apêndice” de “Homenaje...”, os personagens, na primeira parte, tratam-se a partir do “usted”, para em seguida passarem ao “vos” característico do registro argentino. Pode-se, aqui, perguntar: quantas funções assume Ricardo Piglia ao construir o emaranhado narrativo de “Homenaje a Roberto Arlt”?

Se em um primeiro plano Piglia é autor de um texto de ficção, também desempenha um visível trabalho crítico ao estabelecer (e então deslocar, alterar) o panorama da obra de Arlt, para, ao final, interferir nas traduções existentes de “Luba” e transportar o relato para o registro do Rio da Prata, o que Arlt utilizaria se de fato fosse o autor do conto. Aqui, a crítica e a tradução estão a serviço da primeira das funções: trabalham para a criação ficcional, são parte do labirinto que Piglia desenha sob a justificativa da homenagem. Nem sempre será assim: no caso de Hemingway, o caminho pode ser ao inverso, e em outras situações, como as intervenções do autor em entrevistas e conferências, bem como no complexo caso da escritura dos diários, o fenômeno talvez seja o da coabitação: crítica, ficção e tradução como três linhas entrelaçadas a formar uma mesma postura diante da literatura.

A trajetória do Ricardo Piglia tradutor foi, afinal, breve: há a ocorrência dos contos de Ernest Hemingway, traduzidos em 1977, a compilação dos autores norte-americanos nos anos 1960 que prometia novas inserções no campo da tradução, e pouco mais. No entanto, Piglia sempre tratou de pensar a tradução e o ofício do tradutor desde as perspectivas crítica, teórica e ensaística; questionou a presença da literatura estrangeira no âmbito da produção argentina a partir de textos fundadores, como o *Facundo* de Sarmiento, e vislumbrou a forma com que a leitura do texto estrangeiro apareceria na superfície da ficção de autores como Roberto Arlt. Em *Nombre falso*, voltaria a Arlt e à tradução, para desenvolver uma intrincada construção literária e discutir os temas que lhe eram tão caros. Afinal, como

Piglia tratou de definir em *Crítica y ficción*, também a tradução “é uma das grandes tradições da cultura argentina” (PIGLIA, 2001, p. 104)³⁷.

Referências

- FORNET, Jorge. ‘Homenaje a Roberto Arlt’ o la literatura como plagio. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, v. 42, n. 1, p. 115-141, 1994. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v42i1.1826>
- HEMINGWAY, Ernest. *Hombres sin mujeres*. Tradução de Ricardo Piglia. Buenos Aires: Fausto, 1977.
- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: Un día en la vida*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- PIGLIA, Ricardo. *Nombre falso*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.
- PIGLIA, Ricardo. Sarmiento escritor. In: SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- PREMAT, Julio. *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- TABAROVSKY, Damián. Piglia traductor. *Nexos*. Ciudad de Mexico, 1 oct. 2015. Disponível em: <https://www.nexos.com.mx/?p=26449>. Acesso em: 2 ago. 2018.
- Recebido em: 19/9/2018.
Aprovado em: 17/12/2018.
Publicado em: 20/6/2019.

³⁷ Do original: La traducción es una de las grandes tradiciones de la cultura argentina.