

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários

LARISSA GOUVEIA DUARTE

**UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO DE *CANILLITA*, DE FLORENCIO
SÁNCHEZ**

BELO HORIZONTE

2022

LARISSA GOUVEIA DUARTE

**UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO DE *CANILLITA*, DE FLORENCIO
SÁNCHEZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Poéticas da Tradução.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Anna Palma.

BELO HORIZONTE
2022

S211c.Yd-p Duarte, Larissa Gouveia.
Uma proposta de tradução de *Canillita*, de Florencio Sánchez
[manuscrito] / Larissa Gouveia Duarte. – 2022.
1 recurso online (140 f.) : pdf.
Orientadora: Anna Palma.
Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.
Linha de Pesquisa: Poéticas da Tradução.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 135-140.
Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Sánchez, Florencio, 1875-1910. – *Canillita* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Teatro uruguaio – Traduções para o português – Teses. 3. Teatro uruguaio – História e crítica – Teses. 4. Tradução e interpretação – Teses. 5. Anarquismo e anarquistas na literatura – Teses. I. Palma, Anna. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: U862.2



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO DE CANILLITA, DE FLORENCIO SÁNCHEZ*, de autoria da Mestranda LARISSA GOUVEIA DUARTE, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Tradução

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Anna Palma - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Laurenny Aparecida Lourenço da Silva - FALE/UFMG

Profa. Dra. Priscila Campolina de Sá Campello - PUC/MG

Belo Horizonte, 16 de novembro de 2022.

Documento assinado eletronicamente por **Anna Palma, Professora do Magistério Superior**, em 16/11/2022, às 16:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Laurenny Aparecida Lourenço da Silva, Professora do Magistério Superior**, em 16/11/2022, às 17:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Priscila Campolina de Sá Campello, Usuária Externa**, em 19/11/2022, às 00:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 21/11/2022, às 12:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1876539** e o código CRC **667B3BB5**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha orientadora, Anna Palma, por, sem saber, me impedir de desistir de fazer a prova de seleção do mestrado; por, também sem saber, não me deixar desistir do curso; pelas aulas e orientações; pelo apoio e paciência com meus atrasos; pela educação, por ser uma pessoa tão agradável e de fácil convivência.

Às professoras/professores e colegas do Poslit, principalmente o professor Marcos Alexandre e as professoras Sara Rojo e Anna Palma, por deixarem o período de quarentena um pouco melhor. Às professoras e professores de espanhol da UFMG, pela formação e por serem exemplos. Às amigas/amigos e colegas do espanhol e do mestrado.

Às alunas do Projeto Incluir, pelas trocas e companhia aos sábados.

Às professoras e professores da PUC, em especial Juliana Assis e Sandra Cavalcante, que me apoiaram durante o semestre em que ocorreu a seleção do mestrado. Às amigas e colegas, em especial à turma do oitavo período de 2022/1, por serem acolhedores e pelos risos (principalmente nas aulas do Alexandre). Às colegas do Residência Pedagógica, ao Michel e aos alunos da Escola Municipal Maria de Magalhães Pinto, que desde 2019 deixam a vida mais divertida.

A todos da família que, mesmo à distância, estão presentes. Aos meus pais, meu irmão e à Tata, pelo apoio. Ao Gabriel, pela companhia virtual toda semana e por me aguentar reclamando sobre como acho que tudo no mundo está errado.

Às amigas e amigos, em especial Circe e Thyana, pelo apoio e conversas, e Jeander Silva, pelo apoio de sempre e oportunidades.

Aos autistas que tenho conhecido desde o começo de 2022, com quem as conversas têm me ajudado a me entender melhor, o que foi essencial para conseguir começar a realmente me concentrar na escrita da dissertação, em especial os do grupo Mais uma dose de TEA. Aos profissionais da saúde que têm me ajudado.

A todos que de alguma forma foram importantes durante estes anos.

¡Pobre muchachito canillita!
Grita sin cesar
su mercancía,
procurando con esfuerzo
llevar a su pobre hogar
gran alegría;
aunque tiene ya su débil cuerpo
roído por el mal
que ha de serle fatal.
Solo piensa que su sacrificio
por la madre y los hermanos
es para él un ideal.

Como las flores marchitas
que sus hojas dan al viento
débil aliento
le queda ya,
Caras y Caretas vende
para ganar los centavos
con que aliviar
la situación
del pobre hogar.

Llena está su mente de ilusiones
y espera con fe
siempre suspensa,
que la vida reconozca
que merece recibir
su recompensa,
es grande su sacrificio
que impuso el amor
por ver dichoso su hogar
y poder calmar el llanto
de los pobres hermanitos
que a la triste madre piden pan.

Carlos Saborido

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma tradução comentada do sainete *Canillita* (1902), escrito pelo uruguaio anarquista Florencio Sánchez. Apesar da importância do escritor para o teatro rioplatense, este ainda é pouco conhecido no Brasil, evidenciando a necessidade de sua tradução, de forma a tornar sua obra mais acessível ao público brasileiro. Para melhor entender o contexto da peça, foi realizada uma pesquisa bibliográfica sobre a história do anarquismo, desde suas origens até os dias atuais, passando por sua presença na literatura, bem como sobre o lunfardo, léxico utilizado na peça, e teorias sobre a tradução. Foi realizada uma breve apresentação biográfica de Sánchez, bem como apontamentos sobre como as ideias anarquistas aparecem na peça. A pesquisa e a tradução possibilitaram uma leitura e, consequentemente, um entendimento mais aprofundado de *Canillita*, sainete que, apesar de escrito em outro tempo e espaço, apresenta problemas sociais ainda atuais em nossa sociedade, com o potencial de suscitar reflexões pertinentes no leitor brasileiro.

Palavras-chave: Florencio Sánchez. *Canillita*. Teatro anarquista. Tradução.

RESUMEN

Esta tesis presenta una traducción comentada del sainete *Canillita* (1902), del anarquista uruguayo Florencio Sánchez. Pese a la importancia del escritor para el teatro rioplatense, este todavía es poco conocido en Brasil, lo que evidencia la necesidad de su traducción, de manera que su obra sea más accesible al público brasileño. Para comprender mejor el contexto de la obra, se realizó una investigación bibliográfica sobre la historia del anarquismo, desde sus orígenes hasta los días actuales, además de su presencia en la literatura, así como sobre el lunfardo, léxico que se utilizó en la obra, y teorías sobre la traducción. Se realizó una breve presentación de la biografía de Sánchez, además de apuntamientos de las ideas anarquistas en la obra. La investigación y traducción posibilitaron una lectura y, en consecuencia, una comprensión más profundizada de *Canillita*, sainete que, a pesar de haber sido escrito en otro tiempo y espacio, presenta problemas sociales todavía actuales en nuestra sociedad, con el potencial de llevar al lector brasileño a realizar reflexiones relevantes.

Palabras clave: Florencio Sánchez. *Canillita*. Teatro anarquista. Traducción.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. FLORENCIO SÁNCHEZ E OS MOVIMENTOS ANARQUISTAS	12
1.1 As origens do anarquismo	12
1.2 O anarquismo na América Latina	21
1.3 Contradições no movimento anarquista e o neo-anarquismo	26
1.4 Anarquismo e literatura	34
1.5 Florencio Sánchez e sua obra	40
2. TRADUÇÃO E TEATRO	46
2.1 Tradução: definição e alguns conceitos	47
2.2 Tradução de textos criativos: a tradução teatral	65
3. LUNFARDISMOS EM CANILLITA	75
3.1 Espanhol rio-platense	75
3.2 Do cocoliche ao lunfardo	79
3.3 Lunfardismos e outros italianismos na literatura rioplatense e em <i>Canillita</i>	90
4. TRADUÇÃO DE CANILLITA	97
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS	135

INTRODUÇÃO

Tive meu primeiro contato com a obra do escritor anarquista uruguaio Florencio Sánchez em 2016, durante a graduação em espanhol na Universidade Federal de Minas Gerais, quando escolhi pesquisar sobre teatro anarquista para um trabalho da disciplina *Estudios temáticos de literaturas hispânicas: Alteridades no teatro Latino-Americano*, lecionada pelo professor Marcos Antônio Alexandre. Inicialmente, pretendia trabalhar uma peça que tivesse sido escrita por uma mulher anarquista, porém, dada a dificuldade em encontrar alguma, comecei a pesquisar por autores anarquistas masculinos. Sánchez chamou a minha atenção, primeiramente, por um gosto pessoal, já que o autor era uruguaio e morou na Argentina, países cujas variedades linguísticas, em especial a rioplatense, sempre me chamaram a atenção. Outro fator relevante foi a importância do autor na cena teatral rioplatense. Na época, analisei as peças *¡Ladrones!* (1897) e *Canillita* (1902), que apresentam o mesmo personagem: Canillita, um menino pobre que vende jornais na rua. Em 2018, voltei a estudar *Canillita*, dessa vez para participar do *1º Simpósio de História das Américas*, realizado pelo grupo de estudos História das Américas e pelo Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. No simpósio, analisei a obra junto a um colega do curso de História e pude refletir melhor a construção da peça e perceber seu caráter libertário.

Canillita, peça que foi traduzida nesta dissertação, é um sainete criollo, “variedade rioplatense do sainete espanhol, caracterizada por refletir humoristicamente os costumes da vida nos cortiços”¹ (Diccionario de Americanismos da Asociación de Academias de la Lengua Española — ASALE, tradução minha), gênero sustentado fundamentalmente pela imigração europeia, principalmente a partir de 1876 (LUNA SELLÉS, 2013, p. 1). Conforme Carmen Luna Sellés (2013, p. 2), se no começo os imigrantes eram vistos como o motor da modernização, com as reivindicações sociais suscitadas por suas ideologias estes passam a ser considerados seres perigosos; na primeira década do século XX, Buenos Aires torna-se o centro mobilizador dessas reivindicações.

Essa mudança na percepção do imigrante, a constatação do fracasso diante das expectativas criadas, o sentimento de alteridade e nostalgia foi reclamando seu espaço no sainete, principalmente se levamos em conta que o público popular cresceu consideravelmente graças à mudança social defendida pelo radicalismo no poder, que propôs que grandes setores da classe média baixa fossem integrados ao

¹ “Variedad rioplatense del sainete español, caracterizada por reflejar humorísticamente las costumbres de la vida en los **conventillos**”.

consumo. Em algumas ocasiões os sainetes mostravam que a integração de crioulos e imigrantes era possível; em outros, era manifestada sua impossibilidade de assimilação, direcionando-se, assim, para o tragicômico. (LUNA SELLES, 2013, p. 2, tradução minha)²

O estudo e tradução de Sánchez justifica-se pelo fato de sua obra ter sido pouco traduzida para o português, apesar da importância do autor em especial no Uruguai e na Argentina, indicando ser provável que este ainda não seja suficientemente conhecido no Brasil. Temos em português aparentemente apenas um livro, intitulado *Teatro Escolhido*, traduzido por Bella Jozef e com as peças *La gringa*, *En familia* e *El desalojo*, segundo informações da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.³ Soma-se à importância da obra para os estudos da história e da cultura da região o interesse que ela é capaz de gerar do ponto de vista linguístico. Escrita por um autor que era tradutor de italiano e francês,⁴ a peça ambienta-se na região rioplatense, onde presenciamos a abundância de italianismos decorrente da forte onda imigratória. Além disso, a influência italiana na Argentina e no Uruguai se dá não apenas na língua, mas também na cultura como um todo, destacando-se o importante papel que imigrantes italianos desempenharam junto a espanhóis na divulgação do anarquismo.

Para o desenvolvimento desta dissertação, cujo objetivo geral foi elaborar uma tradução comentada de *Canillita*, refletindo durante o processo de tradução sobre os lunfardismos presentes na obra e visando manter a pulsão anárquica da peça, foi realizada uma pesquisa bibliográfica projetando cumprir os objetivos específicos, a saber: (1) apresentar Florencio Sánchez e sua obra; (2) discutir a presença de italianismos no espanhol rioplatense; (3) analisar as especificidades linguísticas da peça *Canillita*; (4) revisar teorias relativas à tradução. Esta dissertação está organizada em quatro capítulos. No primeiro, apresentam-se os resultados de pesquisa bibliográfica sobre os movimentos anarquistas, a presença do anarquismo nas artes e a biografia de Florencio Sánchez, à luz de Edson Passetti (2002), George Woodcock (2002a, 2002b), Nelson Enrique Méndez Pacheco (2012), Ana

² “Este cambio en la percepción del inmigrante, la constatación del fracaso ante las expectativas creadas, el sentimiento de alteridad y nostalgia fue demandando su espacio en el sainete, sobre todo si tenemos en cuenta que el público popular creció considerablemente gracias al cambio social defendido por el radicalismo en el poder, que se propuso que grandes sectores de la baja clase media se integraran en el consumo. En algunas ocasiones los sainetes mostraban que la integración de criollos e inmigrantes era posible; en otros, quedaba manifiesto su imposibilidad de asimilación, derivando, pues, hacia lo tragicómico”.

³ Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. *Obras de Florencio Sánchez*. Disponível em: <www.cervantesvirtual.com/portales/florencio_sanchez/su_obra_bibliografia/#biblio2>. Acesso em 31 de julho de 2019.

⁴ Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. *Apunte biográfico*. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/portales/florencio_sanchez/autor_apunte/>. Acesso em 31 de julho de 2019.

Paula Manaf (2008), Jean-Christian Petitfils (1977), Errico Malatesta (2007), Sergio Grez Toso (2011), Nora Coiticher (2016), Dana Williams (2021), Lorenzo Kom'boa Ervin (s.d.), Acácio Augusto (2014), Clara Lida (1970), Valentin Nikoláievitch Volóchinov (1993), Marilena Chauí (2008), Leon Trotsky (2018), Sara del Carmen Rojo de la Rosa (2008, 2011), Pascual Muñoz e Pablo Suarez (2010), Eva Golluscio de Montoya (1988), Jorge Dubatti (2010) e a biografia de Sánchez disponibilizada pela Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

No segundo capítulo, a partir de Umberto Eco (2012), Amparo Hurtado Albir (2017), José João Almeida (2021), Haroldo de Campos (2011), Henri Meschonnic (2006), textos do primeiro volume do livro *Teatro e tradução de teatro* e Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa *et al.* (2016), foram trabalhados conceitos referentes à tradução bem como as especificidades da tradução do texto literário. No capítulo três, o aspecto linguístico da peça foi abordado com uma discussão sobre a imigração italiana no Uruguai e na Argentina, o espanhol rioplatense e as linguagens marginais do Rio da Prata, na esteira de Magdalena Coll e Gabriela Resnik (2018), Oscar Conde (2009, 2010, 2011, 2018), Susanna Regazzoni (2017), Juan Oddone (1992), José Gobello e Marcelo Oliveri (2010), Virginia Zavala (1999), Andrea Bohr (2018), Giuseppe D'Angelo (1968) e Diego Simini (2012). Finalmente, no último capítulo, é apresentada a tradução da peça *Canillita*.

1. FLORENCIO SÁNCHEZ E OS MOVIMENTOS ANARQUISTAS

*“Depositamos nossa confiança no eterno espírito
que destrói e aniquila apenas porque é a
insondável e infinitamente criativa origem da
vida. A paixão por destruir é também uma paixão
criativa!”.*

Mikhail Bakunin

Neste capítulo, são apresentados os resultados de uma pesquisa bibliográfica sobre os movimentos anarquistas, iniciando-se com as origens e desenrolar do anarquismo no mundo e na América Latina para, então, compreender o que é a pulsão anárquica bem como a presença de elementos anarquistas na obra de Florencio Sánchez.

1.1 As origens do anarquismo

Conforme elucida o cientista social Edson Passetti (2002), os movimentos anarquistas são aqueles que almejam a superação das desigualdades sociais sem resultar na uniformidade, ou seja, buscando a diversidade, a partir do fim da propriedade, do Estado e do tribunal, de toda forma de castigo e de medo, adotando costumes anti-hierárquicos (PASSETTI, 2002, pp. 141-142) e diferenciando-se do socialismo autoritário por não considerar a ditadura do proletariado, mas sim a abolição do Estado (PASSETTI, 2002, p. 144). Ao encontro da explanação de Passetti (2002) e aludindo ao internacionalismo, com um mundo sem fronteiras, e, ao mesmo tempo, à autonomia local, temos o seguinte ensinamento do canadense George Woodcock:

A Humanidade é uma só, subordinada à mesma condição, e todos os homens são iguais. Porém, todos os homens são diferentes e, no íntimo de seu coração, cada homem é, na realidade, uma ilha. Os anarquistas têm estado especialmente conscientes dessa dualidade entre o homem universal e o homem particular, e muitas de suas reflexões têm sido devotadas à busca de um equilíbrio entre as reivindicações da solidariedade humana geral e as do indivíduo livre. (WOODCOCK, 2002b, p. 7)

Passetti (2002, pp. 162-163) ensina que, ao termo anarquia, surgido a partir de Pierre-Joseph Proudhon, que posteriormente o substitui por federalismo, foram atribuídas diversas sinonímias no decorrer da história, sendo os anarquistas chamados de coletivistas, socialistas libertários, comunistas libertários e, já no final do século XIX, terroristas. Na mesma época, com a articulação entre anarquistas e trabalhadores, aqueles passam a ser chamados de

anarco-sindicalistas, corrente que influenciou fortemente não apenas o anarquismo brasileiro (PASSETTI, 2002, p. 163), mas que aparece também, já no começo do século XX, como a maior expressão anarquista na América Latina (MÉNDEZ PACHECO, 2012, p. 132).

Porém, não há unanimidade na definição de anarquismo e, para melhor compreendê-lo, recorreremos à obra *História das ideias e movimentos anarquistas*, de Woodcock, dividida em dois volumes: *A ideia* e *O movimento*. Em *A ideia*, Woodcock (2002a, p. 7) refuta a definição de anarquismo de Sebastien Faure, que afirmava ser anarquista todo aquele que contesta e luta contra a autoridade, já que, segundo o canadense, ainda que todos os anarquistas contestem a autoridade, nem todos que o fazem são anarquistas: “A simples revolta irracional não faz de ninguém um anarquista, nem a rejeição do poder terreno com bases filosóficas ou religiosas”. O autor exemplifica sua afirmação mostrando que estóicos e místicos não são anarquistas, pois desejam um outro reino no céu. Assim, pode-se notar que a definição de Passetti (2002) vista no começo do capítulo aproxima-se à de Woodcock (2002a), que, ao percorrer a história do anarquismo, entende este como:

[...] um sistema de filosofia social, visando promover mudanças básicas na estrutura da sociedade e, principalmente — pois esse é o elemento comum a todas as formas de anarquismo —, a substituição do estado autoritário por alguma forma de cooperação não-governamental entre indivíduos livres. (WOODCOCK, 2002a, pp. 11-12)

Dessa forma, percebemos que o objetivo do anarquismo volta-se à relação entre o ser humano e a sociedade, almejando a transformação desta com relações não hierárquicas. Woodcock (2002a, p. 7) afirma que a atitude anarquista é de condenação à sociedade, mesmo que a condenação possa partir de uma visão individualista, podendo ser o método, como salienta o canadense, violento ou não violento, consistindo sempre, porém, em revolta social. Apesar disso, popularmente anarquismo é visto como desordem, como caos:

A outra [definição encontrada na maioria dos dicionários] vê nele um mero promotor da desordem, que não oferece nada para colocar no lugar da ordem que destruiu. [...] O estereótipo do anarquista é o assassino a sangue-frio, que ataca com punhais e bombas os pilares simbólicos da sociedade estabelecida. Na linguagem popular, anarquia é sinônimo de caos. (WOODCOCK, 2002a, p. 8)

Apesar disso, explica Woodcock (2002a, p. 8), pessoas como Lev Tolstói, cuja teoria social foi descrita como anarquista, não visavam promover a desordem e o caos. Afinal, ainda que nos escritos anarquistas seja mais forte a crítica às instituições que os planos de reconstrução, considerados pelo canadense “demasiado simplistas e pouco convincentes”

(WOODCOCK, 2002a, p. 12), filósofos anarquistas não pensavam apenas em destruir: “*Destruam et Aedificabo*” foi lema de Proudhon em *Contradições econômicas* (1846). Em outras palavras, o sonho anarquista é a renovação:

Foi Shelley, o maior dos discípulos de Godwin, que expressou de forma eloquente esse sonho sempre repetido de renovação:
*“A grande idade da terra recomeça,
 Retornam os anos de ouro,
 Como uma serpente, a terra se renova
 As ervas daninhas do inverno já esgotadas
 O céu sorri, as crenças e impérios cintilam
 Como destroços de um sonho que se desfaz”*. (WOODCOCK, 2002a, p. 13)

A etimologia de anarquismo/anarquista/anarquia poderia, segundo o autor, explicar a dissemelhança entre o que se pensa sobre o anarquismo e o que costumeiramente se viu na história: *anarchos*, em grego, significa apenas “sem governante”, podendo alguns usarem a palavra anarquia não para fazer referência à ausência de governo decorrente dele não ser necessário para a preservação da ordem, mas para expressar a “condição negativa de ausência de governo” (WOODCOCK, 2002a, p. 8). De fato, durante a Revolução Francesa o termo anarquista foi usado como uma forma de ofender e difamar oponentes políticos, geralmente os de esquerda, passando a ser usado positivamente pela primeira vez por Proudhon, em 1840, em seu livro “O que é propriedade?”, tornando-se este o primeiro a requerer o título de anarquista (WOODCOCK, 2002a, p. 9-10):

Qual será a forma de governo no futuro?, pergunta ele. Ouço alguns de meus leitores responderem: Ora, como podes fazer tal pergunta? Sois republicano! Sim, mas essa palavra não diz nada. *Res publica*, isto é, coisa pública. Pois bem, então quem quer que se interesse por assuntos públicos — não importa sob qual forma de governo, pode intitular-se republicano. Até os reis são republicanos. Bem, então sois democrata. — Não... — Então o quê? — Um anarquista!. (WOODCOCK, 2002a, p. 10)

Ao afirmar não ser um democrata, Proudhon nos demonstra que o anarquismo distancia-se, nas palavras de Woodcock (2022a, p. 35), da democracia: enquanto esta é a soberania do povo, aquele é a soberania da pessoa. Apesar de Proudhon haver sido o primeiro a reclamar para si sua posição enquanto anarquista, alguns teóricos dedicaram sua vida a estudar as origens do anarquismo, que poderiam remontar, segundo eles, a períodos muito anteriores ao do francês. Assim, nomes como Laozi, Zeno, Rabelais e Jesus Cristo surgem como influenciadores ou mesmo fundadores, no caso de Jesus, do anarquismo (WOODCOCK, 2022a, p. 39). Esses nomes e outros citados por diversos autores serviram, na

concepção de Woodcock (2022a, p. 40), como uma mitologia criada para conceber autoridade ao movimento. Piotr Kropotkin, categorizado por Woodcock (2022a, pp. 38-39) como provavelmente o mais extremado dentre os genealogistas do anarquismo, considera que este nasceu entre o povo, a partir daqueles que agiam através da ajuda mútua, como pessoas de comunidades tribais, aldeãs e das guildas medievais:

Em outra ocasião, Kropotkin conjectura que “as raízes do anarquismo remontam à mais remota antiguidade, a Idade da Pedra”, e, a partir dessa visão extremamente pessoal da pré-história, passa a examinar toda a gama de movimentos rebeldes, até os primeiros sindicalistas franceses [...]. (WOODCOCK, 2002a, p. 39)

Woodcock segue elucidando que, para Proudhon, as verdadeiras leis que regem a sociedade originam-se de sua própria natureza, e não da autoridade (WOODCOCK, 2002a, p. 10), sendo que a ordem surgiria da anarquia:

Proudhon, ao conceber uma lei de equilíbrio atuando no interior da sociedade, repudia a autoridade por considerá-la não como uma amiga da ordem, mas sua inimiga, e, ao fazê-lo, devolve aos partidários do autoritarismo as acusações lançadas contra os anarquistas [...]. (WOODCOCK, 2002a, p. 11)

Seria essa a afirmação responsável por mudar a conotação negativa de anarquismo/anarquista/anarquia: como a sociedade teria naturalmente uma lei de equilíbrio, a autoridade seria inimiga da ordem. Para o francês, o Estado representa violência, ameaça e incapacidade, como podemos ver no seguinte excerto de “A propriedade é um roubo”:

Ser governado é: ser guardado à vista, inspecionado, espionado, dirigido, legislado, regulamentado, depositado, doutrinado, instituído, controlado, avaliado, apreciado, censurado, comandado por outros que não têm nem o título, nem a ciência, nem a virtude. Ser governado é: ser em cada operação, em cada transação, em cada movimento, notado, registrado, arrolado, tarifado, timbrado, medido, taxado, patenteado, licenciado, autorizado, apostilado, admoestado, estorvado, emendado, endireitado, corrigido. É, sob pretexto de utilidade pública, e em nome do interesse geral: ser pedido emprestado, adestrado, espoliado, explorado, monopolizado, pressionado, mistificado, roubado; depois, à menor resistência, à primeira palavra de queixa: reprimido, corrigido, vilipendiado, vexado, perseguido, injuriado, espancado, desarmado, estrangulado, aprisionado, fuzilado, metralhado, julgado, condenado, deportado, sacrificado, vendido, traído e, para não faltar nada, ridicularizado, zombado, ultrajado, desonrado. Eis o governo, eis sua justiça, eis sua moral! (PROUDHON *apud* MANAF, 2008, pp. 30-31)

Ana Paula Manaf, em sua dissertação intitulada “As concepções educacionais da Comunidad del Sur: em busca de uma teoria pedagógica libertária”, em que estuda a comunidade anarquista Comunidad del Sur, criada em 1955 em Montevideu, afirma que a

experiência de Proudhon como deputado no parlamento francês ecoa em sua obra, como em “A propriedade é um roubo” e “Confissões de um Revolucionário”, em que mostra o distanciamento da estrutura governativa e os interesses das massas: “Tão logo punha os pés naquele Sinai parlamentar, afastava-me das massas; absorvido pelas tarefas legislativas, perdia inteiramente de vista os acontecimentos do momento. Eu nada sabia, sobre a situação das oficinas nacionais e a política do governo [...]” (PROUDHON *apud* MANAF, 2008, pp. 30). A autora exemplifica a incapacidade do Estado em atender às demandas sociais citando, também, Mikhail Bakunin, que critica o Estado ao denunciar a defesa que este faz dos interesses da classe dominante, ou seja, da burguesia, e considerá-lo uma abstração, uma ficção, uma mentira (MANAF, 2008, p. 31). São os discípulos de Bakunin, conforme Woodcock (2002a, p. 11), os primeiros a usarem o título de anarquista depois de Proudhon, após o rompimento dos discípulos de Karl Marx e Bakunin. A ideia de promoção de mudanças sociais através do fim do estado autoritário é o que, como vimos, para Woodcock (2002a, pp. 11-12) relaciona Proudhon aos demais anarquistas, desde Bakunin e Kropotkin até aqueles que, posteriores ou não a Proudhon, ainda que tenham criado sistemas antigoverno não aceitavam a denominação de anarquistas, como Tolstoi.

Vimos no começo deste capítulo que Passeti (2002) lista diversos nomes que foram atribuídos aos anarquistas no decorrer da história, dentre eles “terroristas”. Para Woodcock (2002a, pp. 14-15) é uma associação limitada, levando em conta a história, considerá-los terroristas, já que em países como Espanha, Itália e Rússia a violência já era endêmica, não havendo sido os anarquistas os únicos a aceitarem a insurreição como parte do cotidiano. Os ditos “assassinos terroristas” foram, na verdade, a minoria dentro do anarquismo:

Fora das circunstâncias especiais que vigoravam na Espanha e na Rússia, eles foram bem pouco numerosos, agindo principalmente durante a década de 1980. A eminência de suas vítimas — pois várias figuras da realeza, bem como presidentes da França e dos Estados Unidos, estavam entre aqueles executados pelos autoproclamados juizes dos crimes de autoridade — emprestava aos seus atos uma fama inteiramente desproporcional ao seu número. (WOODCOCK, 2002a, p. 15)

Percebemos, assim, como o anarquismo se apresenta de forma diversa com relação ao método. Quanto às ideias anarquistas, Woodcock (2002a, p. 17) afirma que estas relacionam-se à espontaneidade e à liberdade. Dessa forma, o anarquismo não possuiria uma organização rígida, cuja continuidade seria vista como artificial, sendo contrário a um partido que tome e mantenha o poder, já que, como afirma Proudhon, ao buscar o poder, todo partido se torna uma variante do absolutismo. Assim sendo, encontram-se no anarquismo diversas formas de

abordagem, inclusive, não pela teoria mas “por uma questão de personalidade” (WOODCOCK, 2002a, p. 19), elementos de dogmatismo e ortodoxia. A imagem do líder revolucionário, com sua postura autoritária, encontra repúdio na teoria anarquista, ainda que, na prática, militantes tenham se aproximado dessa figura (WOODCOCK, 2002a, p. 18). Lembremos neste ponto um exemplo latino-americano: o silêncio de anarquistas latinos e de outras regiões com relação ao exílio de anarquistas cubanos:

[...] parte do cada vez mais escasso movimento libertário tendesse a abstrair-se na nostalgia do passado glorioso, o que terminava sendo um obstáculo para entender e ter ação perceptível em seu presente, enquanto outro setor promovia a aproximação a posturas marxistas [...]. O exemplo mais penoso dessa vassalagem ante o marxismo, descrito de forma detalhada em *El anarquismo en Cuba*, foi a atitude de uma parcela do anarquismo continental (por exemplo, a Federación Anarquista Uruguaya) e mundial (Daniel Cohn-Bendit no primeiro Congreso de la IFA⁵), ao silenciar-se, e ainda a justificar, a feroz repressão do castrismo que liquidou ou exilou o movimento libertário cubano.⁶ (MÉNDEZ PACHECO, 2012, p. 135, tradução minha)

Woodcock (2002a, pp. 19-21) nos mostra que, ainda que houvesse o contínuo estímulo às abordagens e interpretações individualizadas, algumas escolas de pensamento anarquista são identificadas. Encontra-se de um lado o anarquismo individualista, vinculado à auto-afirmação rebelde. Max Stirner parte da singularidade do indivíduo para fundar sua doutrina individualista. Ainda que, a princípio, pareça divergir notadamente de outros teóricos anarquistas (WOODCOCK, 2002a, p. 102), Stirner critica o caráter autoritário e anti-individualista da sociedade, propondo mudanças a partir da queda das instituições governamentais (WOODCOCK, 2002a, p. 103). Este negava todas as leis naturais e a existência de uma humanidade comum,

apresentando como seu ideal o egoísta, um homem que se realiza em conflito com a coletividade e com os outros indivíduos. [...] Um homem que julga todas as coisas de forma impiedosa, levando em conta apenas o seu próprio bem-estar e que, tendo proclamado sua “singularidade”, poderá formar um sindicato de egoístas, sem regras ou regulamentos, reunindo outros indivíduos que pensam como ele para resolver problemas de interesse comum (WOODCOCK, 2002a, p. 103)

⁵ Internacional de Federações Anarquistas.

⁶ “[...] parte del cada vez más exiguo movimiento libertario tendiera a abstraerse en la añoranza del pasado glorioso, lo que terminaba siendo obstáculo para entender y tener acción perceptible en su presente, mientras que otro sector promovía el acercamiento a posturas marxistas [...]. El ejemplo más penoso de este vasallaje ante el marxismo, descrito de modo detallado en *El anarquismo en Cuba*, fue la actitud de una franja del anarquismo continental (por ejemplo, la Federación Anarquista Uruguaya) y mundial (Daniel Cohn-Bendit en el 1er. Congreso de la IFA), al prestarse a silenciar, y aun a justificar, la feroz represión del castrismo que liquidó o lanzó al exilio al movimiento libertario cubano”.

Assim, vemos que Stirner não nega a união entre os indivíduos e, para ele, não havia servos ou senhores, mas apenas egoístas (WOODCOCK, 2002a, p. 111). Este era favorável a métodos insurrecionais para a transformação social, e acreditava na igualdade entre os egoístas (WOODCOCK, 2002a, p. 103). Para o pensador, a singularidade e a independência superam a liberdade, ainda que esta seja o objetivo da maioria dos anarquistas (WOODCOCK, 2002a, p. 109):

O Estado, seja ele tirânico ou democrático, é a negação da vontade individual. Baseado no culto ao homem coletivo, os próprios sistemas que utiliza para criar e fazer cumprir as leis resultam numa estabilização, num congelamento de atos e opiniões que quem quer que deseje ser dono de si mesmo em sua singularidade não pode tolerar. E por isso que a luta entre o Estado e o egoísta tornou-se inevitável. “Para o Estado, é indispensável que ninguém tenha uma vontade própria. Se alguns a possuíssem, seria preciso excluí-los, prendê-los ou bani-los. Se todos a possuíssem, o Estado acabaria. É impossível imaginar um Estado sem senhores nem servos, já que ele deve desejar ser o senhor de tudo aquilo que abrange — e a isso chamamos ‘a vontade do Estado’... A vontade que existe em mim pode destruí-lo e, por isso, ele a chama de egoísmo. Minha vontade e o Estado são duas forças em luta, entre as quais é impossível a paz eterna.” (WOODCOCK, 2002a, p. 110)

Logo há o mutualismo de Proudhon, que, defendendo as liberdades individuais, pensava na associação, em comunas e cooperativas. Woodcock (2002a, p. 116) o denomina “o homem dos paradoxos”, já que aquele era, ao mesmo tempo, um “arqui-individualista” e um “mistagogo do povo”:

“Minha consciência me pertence, minha justiça me pertence e minha liberdade é soberana”, disse Pierre-Joseph Proudhon. Nenhum outro individualista — nem mesmo Stirner — foi mais solitário na defesa de ideias tão radicais do que esse filósofo autodidata, que se enfurecia ante a sugestão de que tivesse criado um sistema de ideias; que evitava com paixão o estímulo de qualquer partido ou seita criada para apoiar suas ideias, exibindo com orgulho as flutuações e contradições de seu pensamento como prova de sua vitalidade. (WOODCOCK, 2002a, p. 110)

Já com a ênfase nas associações operárias e com influência da teoria de Proudhon, há o coletivismo, o anarco-comunismo e o anarco-sindicalismo. Woodcock (2002a, p. 20) ensina que, enquanto Proudhon imaginava as pessoas do futuro reunidas em cooperativas operárias e federações de comunas baseadas em um modelo econômico em que pessoas ou pequenos grupos dispunham de seus meios de produção ligados por contratos de permuta e crédito mútuo, Bakunin e os coletivistas:

substituíram a ênfase que Proudhon atribuía à propriedade individual pela ideia da propriedade em mãos de instituições voluntárias, que assegurariam a cada trabalhador o direito de desfrutar do produto do seu próprio trabalho, ou seu equivalente. (WOODCOCK, 2002a, p. 20)

Já o anarco-comunismo, Woodcock (2002a, p. 21) o diferencia do anarco-sindicalismo pois este valorizava “o sindicato revolucionário tanto como instrumento de luta que tinha na greve geral sua arma mais poderosa quanto como base sobre a qual poderia ser construído o futuro da sociedade livre”. Temos, também, o tolstoísmo: ainda que não aceitasse tal designação, por associar o anarquismo à violência, o pensamento anti-autoritário de Tolstoi e sua oposição ao Estado o aproximam do anarquismo. Seus discípulos, que aceitam ser nomeados como anarquistas, bem como os anarquistas pacifistas, movimento surgido principalmente na Holanda, Inglaterra e Estados Unidos, concentraram sua ação sobretudo através da construção de comunidades libertárias, em especial agrícolas. Ao contrário de Tolstoi, que pregava a não-resistência, tendo como discípulo Mahatma Gandhi, os anarquistas pacifistas aceitam a resistência e a ação revolucionária desde que sem violência, por ser esta uma forma de poder, cuja natureza não pode ser anarquista. Por isso e por almejarem a transformação social, os anarco-pacifistas se associavam a anarco-sindicalistas, atraídos pela greve geral como forma de estratégia revolucionária.

Com relação à organização econômica, percebemos a partir de Woodcock (2002a, p. 22) que é tema contumaz como aplicar a administração das coisas sem perigo para a independência individual. O autor faz uso de expressão do socialista utópico Conde de Saint-Simon, alegando que a administração das coisas foi citada por todos os escritores anarquistas. No segundo capítulo do livro *Os socialismos utópicos*, Jean-Christian Petitfils (1977, p. 51), valendo-se da palavra anárquico com seu significado negativo, explica da seguinte forma o nascimento do socialismo utópico:

Como acabar com a miséria existente? Como realizar a igualdade e a harmonia entre todos os homens? Não se trata mais de modelos abstratos que, por simples satisfação intelectual, se gostaria de ver realizados algum dia numa ilha longínqua. A edificação do mundo novo deve começar agora. Assim nasce o socialismo utópico, réplica ao mesmo tempo pacífica e subversiva ao mundo desumano que o desenvolvimento anárquico do “capitalismo selvagem” está na iminência de fazer surgir na Europa.

Em seguida, associando o socialismo utópico a Saint-Simon, Petitfils afirma: “Cronologicamente, porém, a primeira expressão do socialismo utópico apareceu na França na época da Restauração, antes mesmo que a palavra tivesse sido criada ou o conceito bem delimitado. É obra de um aristocrata esclarecido, o Conde de Saint-Simon [...]” (PETITFILS, 1977, p. 52). Saint-Simon, que teve suas primeiras obras aproximadas do liberalismo, afastando-se dessa corrente com o passar do tempo, opinava que “a produção deve ser

orientada ‘para o grande objetivo da melhoria mais rápida possível da sorte da classe mais pobre’” (PETITFILS, 1977, p. 55). Para Petitfils (1977), baseando-se em Jacqueline Russ, Saint-Simon aparece, ainda, como um dos fundadores das ideias anarquistas:

Suas ideias antiautoritárias e antiestatais, sua visão do desaparecimento do Estado, anunciam ao contrário [dos temas e tentações tecnocráticas] o reino da liberdade pura, e “o grande sopro da anarquia”. Assim, longe de ser um tecnocrata, Saint-Simon aparecia como “um dos fundadores das ideias anarquistas”. (PETITFILS, 1977, pp. 61-62)

Quanto ao desaparecimento do Estado, explica Petitfils (1977), para Saint-Simon, com o Estado tendo seu papel reduzido ao mínimo e, finalmente, se dissolvendo, o governo dos homens seria substituído pela administração das coisas. Este “é o tema do desaparecimento do Estado [...] que será retomado mais tarde por Marx e Lênin” (PETITFILS, 1977, p. 59). Assim, explica Woodcock (2002a, p. 22), enquanto para os individualistas a organização econômica estava marcada pela desconfiança de toda forma de cooperação “além do mínimo necessário para garantir uma vida ascética”, os anarco-comunistas pensam na ajuda mútua através de uma rede de instituições. Apesar das diferenças com relação ao método, se violento ou não, e à organização econômica, Woodcock (2002a, p. 22) afirma que a visão naturalista da sociedade é comum às diversas escolas anarquistas: provavelmente todos concordariam que todas as pessoas teriam as qualidades necessárias para viver em liberdade e harmonia. Sendo assim, se o ser humano é naturalmente capaz de viver livre em sociedade, as leis impostas vão contra a natureza, e o anarquista, que luta contra “os verdadeiros inimigos da sociedade”, é o responsável pelo intento de “restabelecer o equilíbrio social em sua direção natural” (WOODCOCK, 2002a, p. 23-24).

O anarquismo, ao acreditar na origem natural da sociedade, rejeita o comunismo autoritário de Marx bem como o socialismo utópico pré-marxista: “a utopia é imaginada como uma sociedade perfeita — e tudo que é perfeito deixa, automaticamente, de evoluir” (WOODCOCK, 2002a, p. 24). Ainda que contra a ideia rígida de utopia, como explica Woodcock (2002a, p. 24), por acreditarem na capacidade infinita de progresso, algumas ideias presentes nas utopias foram adotadas, como exemplo as de François Marie Charles Fourier sobre como fazer com que as pessoas trabalhem por amor e não por dinheiro. A crença no progresso, contudo, não torna os anarquistas progressistas, já que estes olham, ao mesmo tempo, para o futuro e para o passado, uma “amálgama de todas as sociedades que viveram” (WOODCOCK, 2002a, pp. 26):

Na verdade, os marxistas sempre negaram a existência de elementos progressistas no anarquismo, e chegaram mesmo a acusar os anarquistas de exibir tendências reacionárias. E, do ponto de vista marxista, talvez não estivessem totalmente errados, pois, na sua atitude com relação ao desenvolvimento social, o anarquismo parece muitas vezes flutuar como o caixão de Maomé, suspenso entre os pólos magnéticos do passado e do futuro, ambos igualmente idealizados. (WOODCOCK, 2002a, pp. 25-26)

Uma sociedade anarquista deveria, segundo Proudhon e teóricos posteriores ao francês, possibilitar a satisfação das necessidades mais simples para que as pessoas pudessem, então, ocupar-se de cultivar a mente e a sensibilidade (WOODCOCK, 2002a, p. 30). Soma-se a essas características, a necessidade da luta e o papel do ser humano na história:

Para os anarquistas, apesar do determinismo científico [...], não há acontecimentos inevitáveis, principalmente na sociedade humana. Para eles, a história não caminha seguindo as linhas inflexíveis da necessidade dialética, como julgam os marxistas, mas da luta, e a luta humana é produto do exercício da vontade, baseada no lampejo da consciência que existe dentro dele, reagindo a qualquer impulso — da razão ou da natureza — que desperte sua eterna ânsia de liberdade. (WOODCOCK, 2002a, p. 32)

Conhecendo as principais ideias e correntes anarquistas, interessa-nos agora, no item seguinte, compreender a chegada e o desenvolvimento do anarquismo na América Latina, em especial no Uruguai e na Argentina, países onde viveu Sánchez.

1.2 O anarquismo na América Latina

No século XIX, o anarquismo chega à América Latina trazido por imigrantes europeus (MÉNDEZ PACHECO, 2012, p. 131). Como elucida Woodcock (2002b, p. 209), naquela época a América Latina estava ligada à Espanha e a Portugal não somente pelas questões linguísticas e culturais, mas também por apresentar condições sociais semelhantes, o que favoreceu a transmissão de pensamentos revolucionários. Argentina, México e Cuba foram o berço dos primeiros movimentos anarquistas latino-americanos, participando, juntamente com o Uruguai, do último Congresso da Internacional de Saint-Imier, em 1877 (WOODCOCK, 2002b, pp. 209-210).

A região se viu influenciada principalmente pelos imigrantes espanhóis, ainda que na Argentina “os italianos também tenham desempenhado um importante papel missionário” (WOODCOCK, 2002b, p. 209). Sobre o anarquismo espanhol, convém apontar que este foi mais influenciado por Proudhon, primeiramente, depois por Bakunin e, em menor grau, por

Kropotkin (WOODCOCK, 2002b, p. 102). Ramón de la Sagra, considerado o primeiro anarquista espanhol, fundou o jornal *El Porvenir* em A Coruña em 1845, sendo este o primeiro jornal anarquista, inaugurado três anos antes de *Le Représentant du Peuple*, de Proudhon (WOODCOCK, 2002b, p. 102). Já o anarquismo italiano, influenciado pelo movimento de libertação nacional do país, influenciou os métodos anarquistas não apenas da América Latina mas também os de outros países, ao passo em que ideias anarquistas estrangeiras, como as de Proudhon, influenciaram os movimentos revolucionários italianos (WOODCOCK, 2002b, p. 148). Woodcock (2002b, p. 169) diferencia os anarquistas italianos dos de outros países alegando que aqueles transformavam-se em missionários de suas ideias ao emigrar. O autor cita Malatesta, Merlino, Pietro Góri, Camillo Berneri e sua filha Marie Louise Berneri como pessoas que exerceram constante influência no pensamento e atividade anarquista internacional. Destes, destacamos Errico Malatesta, que, além de haver morado em Buenos Aires, pode haver sido, conforme a biografia de Florencio Sánchez publicada na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,⁷ uma das suas principais leituras junto a Bakunin, Kropotkin, Reclus e Gori.

Malatesta (2007, pp. 61-62), em seu texto “Programa anarquista”, cujo parágrafo inicial afirma não haver nada de novo a dizer, já que a propaganda não é “senão a repetição contínua, incansável, dos princípios que devem servir-nos de guia na conduta que devemos seguir nas diferentes circunstâncias da vida” (MALATESTA, 2007, p. 61), ensina que nossa sociedade, na qual os vencidos são oprimidos por aqueles considerados os mais fortes, resulta da luta empreendida entre os seres humanos que, ignorando os benefícios da solidariedade e da cooperação, se veem como inimigos e concorrentes. Assim, temos as figuras do proprietário (os vencedores) e do proletariado (a grande massa, os trabalhadores, os vencidos), sendo o proletariado ao mesmo tempo detentor de uma liberdade aparente e privado de tudo, estando oprimido pelos proprietários (MALATESTA, 2007, p. 62):

Disto depende o estado de miséria em que se encontram geralmente os trabalhadores e todos os males recorrentes: ignorância, crime, prostituição, definhamento físico, abjeção moral, morte prematura. Daí a constituição de uma classe especial (o governo) que, provida dos meios materiais de repressão, tem por missão legalizar e defender os proprietários contra as reivindicações do proletariado. Ela se serve, em seguida, da força que possui para arrogar-se privilégios e submeter, se puder fazê-lo, à sua própria supremacia, a classe dos proprietários. (MALATESTA, 2007, p. 63)

⁷ Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. **Apunte biográfico.** Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/portales/florencio_sanchez/autor_apunte/>. Acesso em 31 de julho de 2019.

O italiano explica, também, a existência do clero: a classe responsável por fazer que os oprimidos aceitem docilmente os opressores com base em “uma série de fábulas relativas à vontade de Deus” (MALATESTA, 2007, p. 63):

Daí se segue a formação de uma ciência oficial que é, em tudo o que pode servir aos interesses dos dominadores, a negação da verdadeira ciência. Daí o espírito patriótico, os ódios raciais, as guerras e as pazes armadas, mais desastrosas do que as próprias guerras. O amor transformado em negócio ignóbil. O ódio mais ou menos latente, a rivalidade, a desconfiança, a incerteza e o medo entre os seres humanos. (MALATESTA, 2007, p. 63)

Como solução e visando substituir o ódio, a concorrência, a busca exclusiva pelo bem-estar, a opressão e a mentira religiosa e pseudocientífica pelo amor, pela solidariedade, pela cooperação, pela liberdade e pela verdade, Malatesta (2007, pp. 63-64) propõe sete medidas: (1) a abolição da propriedade privada de terra, matérias-primas e instrumentos de trabalho; (2) a abolição do governo e demais instituições que possuam meios coercitivos, como o exército e as polícias; (3) a organização da vida social através de associações livres; (4) a garantia de meios de vida e bem-estar às crianças e todos que não possuam meios de prover sua própria existência; (5) a guerra às religiões e todas as mentiras, com instrução científica para todos; (6) a guerra ao patriotismo bem como a abolição de fronteiras; (7) a reconstrução da família, com esta pautada no amor e sem laços legais e opressão econômica ou física. O meio para alcançar os objetivos anarquistas deve ser, conforme ensina Malatesta (2007, p. 65), a consciência, bem como a simpatia pelos sofrimentos dos outros e o desejo pelo bem de todos, pontos a serem conquistados com a persuasão das pessoas: “Esta transformação não é medida que se possa impor pela força; deve surgir da consciência esclarecida de cada um, para se manifestar, de fato, pelo livre consentimento de todos”. Apesar disso, o anarquista afirma que a única saída para o povo que quer se emancipar é “opor violência à violência”:

Disso resulta que devemos trabalhar para despertar nos oprimidos o vivo desejo de uma transformação radical da sociedade, e persuadi-los de que, unindo-se, possuem a força de vencer. Devemos propagar nosso ideal e preparar as forças morais e materiais necessárias para vencer as forças inimigas e organizar a nova sociedade. Quando tivermos força suficiente, deveremos, aproveitando as circunstâncias favoráveis que se produzirão, ou que nós mesmos provocaremos, fazer a revolução social: derrubar pela força o governo, expropriar pela força os proprietários, tornar comuns os meios de subsistência e de produção, e impedir que novos governantes venham impor sua vontade e opor-se à reorganização social, feita diretamente pelos interessados. (MALATESTA, 2007, p. 67)

Consoante Nelson Enrique Méndez Pacheco (2012, p. 131), na América Latina as ideias anarquistas logo foram identificadas pelos locais com o igualitarismo coletivista de

povos indígenas, anterior ao imperialismo europeu, asteca e inca, e de povos africanos, anterior à sua escravidão. Para o sociólogo, isso permite-nos perceber que o anarquismo na região não se limitou a ser uma ideologia de imigrantes. Um exemplo interessante de movimento operário na região nos traz Sergio Grez Toso (2011) ao abordar o anarquismo no Chile. Este talvez tenha se visto mais influenciado pelo marxismo que pelo anarquismo já na entrada do ano 1900, ao contrário, como elucida Cappelletti citado por Méndez Pacheco (2012, p. 132), do que ocorreu com outros países da região:

A chama libertária queimava com força naqueles tempos não apenas entre os trabalhadores dos países mencionados [Argentina, Uruguai, Brasil, Paraguai, Cuba e México], mas também, de forma geral, em todo o resto do continente, sendo justo afirmar o seguinte: “[...] pode-se dizer sem dúvidas que o anarquismo se enraizou entre os operários autóctones de forma muito mais profunda e extensa que o marxismo (com a única exceção, talvez, do Chile)”⁸ (Tradução minha)

Grez Toso (2011, pp. 12-13) descreve o mutualismo, criado no século XIX por artesãos e operários que pretendiam alcançar a laicidade do Estado, a ampliação das liberdades públicas, o proteccionismo para manufaturas nacionais e o fim das Guardas Cívicas no Chile. O historiador considera tal movimento uma “leitura plebeia do liberalismo difundido pelas elites burguesas”⁹ (GREZ TOSO, 2011, p. 13, tradução minha):

Este movimento popular era reformista e liberal. Ainda que não se propusesse a suscitar reivindicações do trabalho frente ao capital, na verdade não foi alheio ao impulso de certas demandas sociais [...]. Seu liberalismo *sui generis* esteve muito marcado pela condição social (popular) de seus integrantes, que compartilhavam com as elites liberais burguesas alguns grandes princípios e projetos como a laicização do Estado e da sociedade, a ampliação das liberdades públicas, a fé no progresso e na ciência, mas distanciavam-se delas ao exigir proteccionismo para as manufaturas nacionais e abolição do serviço nas Guardas Cívicas.¹⁰ (GREZ TOSO, 2011, p. 13, tradução minha)

Com a transição da produção colonial para a produção capitalista naquele país, ocorrem grandes transformações de classes na sociedade, tanto na cultura quanto na estrutura

⁸ “La llama libertaria prende con fuerza por aquellos tiempos no solo entre los trabajadores de los países mencionados, sino en general en todo el resto del continente, siendo justo afirmar lo siguiente: «[...] puede decirse sin lugar a dudas que el anarquismo echó raíces entre los obreros autóctonos mucho más profunda y extensamente que el marxismo (con la sola excepción, tal vez, de Chile)»”.

⁹ “lectura plebeya del liberalismo difundido por las elites burguesas”.

¹⁰ “Este movimiento popular era reformista y liberal. Aunque no se proponía levantar reivindicaciones del trabajo frente al capital, en los hechos no fue ajeno al impulso de ciertas demandas sociales [...]. Su liberalismo *sui generis* estuvo muy marcado por la condición social (popular) de sus integrantes, que compartían con las elites liberal burguesas algunos grandes principios y proyectos como la laicización del Estado y de la sociedad, la ampliación de las libertades públicas, la fe en el progreso y la ciencia, pero se distanciaban de ellas al exigir proteccionismo para las manufaturas nacionales y abolición del servicio en las Guardias Cívicas”.

social, havendo, em decorrência da industrialização, a união da aristocracia colonial com a burguesia fabril, ao passo em que o processo de proletarização originava a classe operária moderna (GREZ TOSO, 2011, p. 11). Com o mutualismo, fundam-se organizações como escolas de artesãos, sociedades filarmônicas de operários e caixas de aforro (GREZ TOSO, 2011, p. 13). Posteriormente, com os operários já conscientes de sua nova realidade enquanto trabalhadores assalariados sujeitados à mecanização do trabalho, há uma mobilização que origina o movimento operário moderno (GREZ TOSO, 2011, p. 12).

Assim, como podemos imaginar, ainda que originado do movimento da Europa, o anarquismo na América Latina apresentou alguns traços específicos relacionados ao contexto em que estava inserido, não dependendo do movimento europeu. Dentre as questões por ele tratadas temos: a preocupação com o racismo e opressão sofridos por indígenas e camponeses; a preocupação com a associação entre o capitalismo externo e os poderes semi-feudais locais; a luta pela liberação das mulheres; a resposta à hegemonia cultural da igreja católica (MÉNDEZ PACHECO, 2012, p. 133). Sobre o anarco-sindicalismo, Méndez Pacheco (2012, pp. 132-133) explica que a preocupação não se restringia às questões trabalhistas, mas também em usar-se de uma cultura libertária, através de projetos de difusão e criação cultural, editoriais, fundos solidários dentre outros. Ademais de trabalhadores operários, artistas e letrados sentiam-se atraídos por pensamento e prática libertários, como proposta de ruptura com o conservadorismo da época. Mais adiante neste capítulo aprofundaremos brevemente a relação entre o anarquismo e a cultura. Méndez Pacheco (2012, pp. 132-133) chama-nos a atenção para o fato de que, diferentemente do marxismo, no anarquismo a elite cultural não assumia o papel protagonista, não sendo o único que poderia interpretar a consciência revolucionária para os explorados. Como expressões anarco-sindicalistas latino-americanas, nos são apresentados o nascimento da Federación Obrera Argentina, a Federación Obrera Regional Uruguay, a Confederação Operária Brasileira, a Federación Obrera Regional del Paraguay, além da atividade sindical libertária em Cuba e da organização operária Partido Liberal Mexicano de Ricardo Flores Magón. Percebemos, assim, como o movimento operário, em especial o anarquista, estava desenvolvendo-se frutiferamente na região.

1.3 Contradições no movimento anarquista e o neo-anarquismo

Ainda que possamos imaginar o anarquismo como um movimento solidário a todas as pessoas, inclusive porque, como vimos com Malatesta, a formação de classes e a opressão estariam relacionados, por exemplo, aos ódios raciais, houve contradições entre o pensamento libertário e a prática opressora de pessoas que se consideravam anarquistas. Um exemplo está em Nora Coiticher (2016), que analisou o jornal argentino *La Batalla*, publicado durante três meses na Buenos Aires de 1910. A autora revela como a elite da época via sua realidade, com os modelos estadunidense e europeu, exceto a Espanha, representando a civilização, esclarecendo que o racismo daqueles anarquistas de *La Batalla* deve-se ao contexto em que estavam inseridos, quando os ditos intelectuais costumavam pensar a questão local em termos da dicotomia civilização/barbárie (COITICHER, 2016, p. 4). A imagem do bárbaro estaria, por sua vez, relacionada a *gauchos*, *indios*, *negros* e aos governantes, sendo a eles atribuídas características como feiura, ignorância e covardia (COITICHER, 2016, p. 5). Coiticher (2016, p. 7) esclarece que, no jornal, as palavras *indios* e *negros* eram usadas para referir-se ora a um grupo social específico, ora (a maioria das vezes) a todos os nativos:

Na nota intitulada “O localismo”, afirma-se que “o instinto localista é inato no índio que volta-se à tribo e para o criado negro que volta-se ao amito”. O nativo, ao reivindicar nacionalismo e patriotismo, “só glorifica o negro e o índio, que é como glorificar a decadência”¹¹. (Tradução minha)

Assim, podemos inferir que todo o período em que Sánchez viveu, e provavelmente não apenas em Buenos Aires, os anarquistas inseridos em culturas racistas – ou com outros -ismos – podem ter reproduzido padrões de pensamento e comportamento preconceituosos. De fato, temos em períodos mais recentes movimentos anarquistas voltados para grupos que sofreram, e ainda sofrem, discriminação capaz de contaminar inclusive pessoas que alegam ser anarquistas. Um deles, relacionando-se ao racismo de anarquistas brancos, porém surgido em outra parte do continente, é o *Black Anarchism*. Dana Williams (2021, p. 11) esclarece que o anarquismo negro, surgido nos Estados Unidos, origina-se do movimento *Black Power*, influenciado principalmente pelo Marxismo-Leninismo e não pelo anarquismo, criticado por minorias raciais por ser majoritariamente branco. O *Black Anarchism* pode ser considerado uma variação “dos movimentos negros estadunidenses na defesa por justiça social”

¹¹ “En la nota titulada ‘El localismo’, se afirma que ‘el instinto localista es innato en el indio que tira para la tribu y en el negro sirviente que tira para el amito’. El nativo, al reivindicar el nacionalismo y el patriotismo, ‘solo se glorifica al negro y al indígena, que es como glorificar la decadencia’”.

(WILLIAMS, 2021, p. 10). A autora evoca em seu texto importantes nomes do *Black Anarchism*: Ashanti Alston, Kuwasi Balagoon, Lorenzo Kom'boa Ervin, Ojore Lutalo, Martin Sostre (WILLIAMS, 2021, p. 12).

Lorenzo Kom'boa Ervin (s.d., p. 10-71), em “Anarchism and the black revolution”, texto divulgado pela Black Rose Anarchist Federation em sua publicação *Black Anarchism: A Reader by Black Rose Anarchist Federation*, demonstra que o capitalismo, ao privilegiar pessoas brancas, divide a classe trabalhadora, porém esse privilégio é uma forma de usar os trabalhadores brancos contra seus próprios interesses, e não de criar uma real união de classe branca. Sendo assim, afirma o autor, a invenção da “raça branca” foi uma farsa para facilitar a exploração. Como o capitalista faz uso do racismo para reduzir os salários de parcela da classe trabalhadora, gerando o antagonismo racial e a luta por empregos, esse sistema impede que os trabalhadores se unam contra o inimigo comum. Ervin ensina que, enquanto houver discriminação e opressão contra minorias raciais, toda a classe trabalhadora será oprimida:

Enquanto os trabalhadores estiverem lutando entre si, o domínio da classe capitalista estará seguro.

Se uma resistência efetiva deve ser montada contra a ofensiva racista atual da classe capitalista, a máxima solidariedade entre trabalhadores de todas as raças é essencial. A maneira de derrotar a estratégia capitalista é com os trabalhadores brancos defendendo os direitos democráticos conquistados pelos negros e outros povos oprimidos após décadas de luta árdua, e lutando para dismantlar o sistema de privilégio da pele branca¹². (ERVIN, s.d., p. 11)

Apesar de defender que o movimento negro tem direito à autodeterminação,¹³ podendo seguir um caminho independente, o autor sustenta que trabalhadores brancos devem lutar por uma unidade multicultural e apoiar o movimento negro, ajudando na criação de um movimento antirracista que desafie a supremacia branca. Da mesma forma, sustenta, caso o movimento negro torne-se um movimento social revolucionário, ele deve unir-se a outros movimentos que se voltam contra o sistema, como o movimento gay, de mulheres e de trabalhadores radicais.

Esse movimento anarquista fundado por libertários negros estadunidenses e que, na esteira de Ervin, entende a importância não apenas da união entre os trabalhadores e da luta

¹² “As long as workers are fighting each other, Capitalist class rule is secure. If an effective resistance is to be mounted against the current racist offensive of the Capitalist class, the utmost solidarity between workers of all races is essential. The way to defeat the Capitalist strategy is for white workers to defend the democratic rights won by Blacks and other oppressed peoples after decades of hard struggle, and to fight to dismantle the system of white skin privilege”.

¹³ Sobre a autodeterminação, Ervin (s.d., p. 12) explica: “It has to be recognised as a cardinal principle by all, that oppressed peoples have a right to self-determination, including the right to run their own organisations and liberation struggle. The victims of racism know best how to fight back against it”.

antirracista, mas também da união com outros grupos sociais historicamente oprimidos, como mulheres e pessoas LGBTQ+, é posterior ao ano que Woodcock considera o fim do movimento anarquista fundado por Bakunin. O canadense afirma no epílogo de seu livro que este morreu na Espanha de 1937, acrescentando que, ainda que nos tempos atuais tenhamos diversos anarquistas dispersos por vários países, com grupos, publicações, escolas e comunidades anarquistas, estes “não formam senão uma pálida imagem do movimento anarquista histórico, um fantasma que não inspira nem temor entre os governos nem esperança entre os povos, ou nem mesmo interesse entre os jornalistas” (WOODCOCK, 2002b, p. 257). Porém, no post-scriptum, o estudioso afirma que, apesar de até 1961, ano em que seu livro foi escrito, o anarquismo não ter desempenhado nenhum papel notável em nenhum país, depois dessa data idéias anarquistas surgiram rejuvenescidas, estimulando jovens a tumultuar o *establishment* tanto da direita quanto da esquerda (WOODCOCK, 2002b, p. 267). Porém,

O que vimos na última década, em escala quase mundial, não foi uma restauração desse movimento anarquista histórico, com todo o seu martirológio e suas contrasenhais; de fato, ele sobrevive como uma espécie de crença fóssil preservada principalmente por merceiros italianos e viticultores dos Estados Unidos, por marmoristas em Carrara e por refugiados espanhóis, envelhecendo e reduzindo-se rapidamente no México e no Languedoc. O fenômeno de significado contemporâneo foi algo bem diferente, um renascimento autônomo da idéia anarquista, cujo extraordinário poder de renovação espontânea, como observei no prólogo à edição original deste livro, deve-se à ausência de formas fixas de dogma, à sua variabilidade e, portanto, à sua adaptabilidade. (WOODCOCK, 2002b, pp. 267-268)

O estudioso explica que, entre 1939 e os anos 60 surgem tendências que se acentuam, a partir de 1960, com o neo-anarquismo (WOODCOCK, 2002b, pp. 268), sendo este resultado das campanhas de direitos civis nos Estados Unidos, na década de 50, e dos protestos contra o armamento nuclear na Inglaterra, durante os primeiros anos de 1960 (WOODCOCK, 2002b, p. 272). Durante a Segunda Grande Guerra, já não são os países que geraram os movimentos históricos mais importantes, ou seja, França, Espanha, Rússia e Itália, a mostrar a maior vitalidade do anarquismo, mas sim países de língua inglesa. Woodcock correlaciona o anarquismo ao mundo literário dos anos 40 em Londres, Nova York e São Francisco (WOODCOCK, 2002b, pp. 268-269).

O anarquismo converteu-se na crença dominante em algumas das escolas dos jovens poetas de língua inglesa nos anos 40, como os neo-apocalípticos e os neo-românticos na Inglaterra e o movimento pré-beatnik em São Francisco; em tais círculos, alguns escritores particularmente empenhados no anarquismo tornaram-se figuras-chave -Herbert Read, Alex Comfort e George Woodcock, na Inglaterra; Kenneth Rexroth, Paul Goodman e Robert Duncan, nos Estados Unidos; e Denise

Levertov, primeiro na Inglaterra e depois nos Estados Unidos. (WOODCOCK, 2002b, p. 270)

Um aspecto do neo-anarquismo pontuado pelo autor e considerado admirável por este é o movimento ser uma tendência de jovens, principalmente os de classe média: “O novo libertarianismo é essencialmente uma revolta - não dos desprivilegiados, mas dos privilegiados que perceberam a futilidade da opulência como meta”, sendo provavelmente a Índia o único país onde o neo-anarquismo é um movimento de desprivilegiados (WOODCOCK, 2002b, p. 278).

Acácio Augusto (2014) aborda o livro *Anarquismo es movimiento. Anarquismo, neoanarquismo y postanarquismo*, de Tomás Ibáñez, em que este discorre sobre os termos neo-anarquismo, pós-anarquismo e anarquismo extramuros. O anarquismo extramuros poderia ser definido como a incorporação de práticas anarquistas por grupos envolvidos em diversas lutas sociais (AUGUSTO, 2014, p. 124):

O que tem sido incorporado nos últimos anos, por exemplo, são as barricadas, as ocupações e os slogans de Maio de 68 e, depois de 68, uma série de fenômenos, tais com o movimento anarco-punk (que se desenvolveu com força a partir dos anos 1980 e foi um autêntico viveiro de jovens anarquistas), ou como o movimento dos *okupa*, com sua estética e estilo de vida peculiar. (IBÁÑEZ *apud* AUGUSTO, 2014, pp. 124-125)

O neo-anarquismo é a maneira como o anarquismo extramuros toma forma, consistindo na “produção de um novo ‘imaginário revolucionário’ que abonadona (sic) a escatologia de uma revolução redentora característica do anarquismo derivado de Bakunin, para se apresentar como prática constitutiva do presente e crítica ao messianismo revolucionário” (AUGUSTO, 2014, p. 125). Finalmente, o pós-anarquismo, que consiste de formulações teóricas, baseia-se na revisão crítica de postulados anarquistas, partindo da crítica à modernidade e inserindo o anarquismo nos debates acadêmicos contemporâneos (AUGUSTO, 2014, p. 127):

Ademais, o anarquismo encontra-se em conversação com as formas atuais de pensamento crítico que não se identifica necessariamente com o anarquismo, como os escritos de Gilles Deleuze e Michel Foucault, que não só contribuirão para análises do anarquismo atual como possibilitarão uma terceira forma do anarquismo contemporâneo, o pós-anarquismo. (AUGUSTO, 2014, p. 126)

Contudo, Augusto (2014, p. 129) sustenta que “se anarquismo é movimento, a transformação é a própria condição de sua existência”. Assim, para o autor, as múltiplas

experiências possibilitadas pelo anarquismo não são nem intra, nem extramuros; pré ou pós-anarquistas ou mesmo neo-anarquistas.

Um exemplo latino-americano de anarquismo contemporâneo é a Comunidad del Sur, objeto de estudo de Manaf (2008) citado anteriormente neste capítulo. Fundada primordialmente por alunos da Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) de Montevideu, a Comunidad del Sur surge como uma forma de contestação dos estudantes aos modelos estéticos e metodológicos, mas logo se transforma em crítica social e política (MANAF, 2008, pp. 74-75): “Segundo o Professor da ENBA Silvestre Basiaco, que testemunhou este momento de críticas: ‘Incomodava-nos saber que éramos uma ilha privilegiada no meio do analfabetismo estético das grandes massas populares e que estávamos pré-destinados a servir ao *status quo*’”. Conforme Manaf (2008, p. 76), oito alunos decidem, então, mudar-se para uma casa no Barrio del Sur e participar junto a moradores do bairro, trabalhadores da Unión de Trabajadores Azucareros de Artigas (UTAA) e pessoas do Movimiento Nacional de Lucha por la Tierra (MNLТ) nos movimentos reivindicatórios de princípios dos anos 60. A educação é um dos pontos mais importantes da Comunidad, existindo inclusive um jardim de infância, com a intenção de disseminar valores como a solidariedade (MANAF, 2008, p. 77). A arte, obviamente, também possui um papel importante:

A arte figurou neste momento como elemento revolucionário, evidenciando na concepção da Comunidad Del Sur, sua explícita função social. Segundo Ruben, os métodos de educação formal continham mecanismos de reprodução da alienação, inibindo a criatividade. Um dos objetivos que motivaram a idealização da Comunidad, era desestruturar tais mecanismos, e um dos modos desenvolvidos foi a paternidade compartilhada, ou seja, além da paternidade biológica, o grupo todo era responsável pela transmissão de valores solidários, formando um quadro de referência psicológico mais amplo. (MANAF, 2008, p. 76)

Indo um pouco além de movimentos anarquistas que apresentam propostas que parecem corrigir as contradições de anarquistas históricos, o movimento *Total Liberation* preocupa-se não apenas com a subjugação do ser humano pelo ser humano, mas também com o especismo e a deterioração do planeta, baseando-se, dentre outras, em ideias antiespecistas e da ecologia profunda. Com a premissa de que a todo momento o mundo muda irreversivelmente e que mesmo as ideias mais brilhantes acumulam poeira, o texto “Total Liberation”, disponibilizado pelo site The Anarchist Library, sustenta que, hoje em dia, não é mais possível abordar a opressão com foco principalmente em classes econômicas, o proletariado e a burguesia, assim como não se deve limitar a luta revolucionária à libertação humana, definindo da seguinte forma o contexto atual em que estamos inseridos:

As coisas nunca estiveram girando tão decisivamente fora de controle. Nunca na história da humanidade, nem mesmo na vida em geral. O clima extremo já não é uma anomalia; os peixes estão desaparecendo dos oceanos; a ameaça do holocausto nuclear está de volta. A pobreza nos enreda mais do que nunca, enquanto os corpos se acumulam nas fronteiras. Hoje em dia, dizer que esta condição nos está sufocando é mais que uma metáfora: na maioria das cidades, não se pode mais nem mesmo respirar o ar. Isso quer dizer, em suma, que a própria atmosfera da existência se tornou tóxica. Dentro dos limites do sistema, não há para onde ir. Mas isso não quer dizer que tais limites sejam inevitáveis – nem um pouco. Milhares de investigações, cada uma tão única quanto você possa imaginar, começam a convergir para a mesma conclusão: *a necessidade de revolução nunca foi tão urgente*.¹⁴ (ANONYMOUS, 2019, n.p)

O texto explica que, com a onda de lutas sociais da década de 1960 que contaram, além de movimentos trabalhistas, com movimentos como o feminista e o negro, a situação se revelou confusa, indo além da exploração do proletariado pela burguesia. Apesar disso, enquanto revolucionários clássicos tendiam a negligenciar questões psicológicas e identitárias, muitas das lutas sociais contemporâneas esquecem-se das preocupações dos antigos revolucionários com o Estado e o capital, e que a verdadeira libertação é impossível sem autonomia e condições materiais. Posteriormente, a política identitária assume a abordagem liberal de que o Estado e o capital vieram para ficar. A interseccionalidade aparece como uma resposta às limitações das políticas identitárias, ainda que não tenha sido possível evitar sua cooptação pelo capitalismo neoliberal (ANONYMOUS, 2019, n.p).

Citando “A Ecologia da Liberdade” (1982), do historiador e filósofo político anarquista Murray Bookchin, para quem a hierarquia e a dominação poderiam continuar existindo mesmo em uma sociedade sem classes e sem Estado, o texto conclui aludindo às lutas antirracista, por igualdade de gênero, LGBT+, anti-etarista, anticapacitista e antiespecista:

Não é uma questão de acabar com a luta contra o Estado e o capital, já que essas duas instituições são tão hierárquicas quanto qualquer outra. Em vez disso, o ponto é reconhecer que hierarquias adicionais – aquelas baseadas, por exemplo, em relações de raça, gênero, sexualidade, idade, habilidade e espécie – não podem ser inteiramente abrangidas por categorias estreitas como exploração econômica ou coerção política. Várias hierarquias existiam antes do advento tanto da classe quanto do Estado, seja a hierarquia de homens acima de mulheres, de pessoas mais velhas

¹⁴ Things have never been spinning so decisively out of control. Not once in the history of humanity, nor even in that of life in general. Extreme weather is no longer an abnormality; the fish are disappearing from the oceans; the threat of nuclear holocaust is back. Poverty ensnares us as much as ever, whilst the bodies pile up at the borders. To say this order is choking us is nowadays more than a metaphor: in most cities, you can no longer even breathe the air. Which is to say, in short, that the very atmosphere of the existent has become toxic. Within the confines of the system, there's nowhere left to go. But that isn't to say such confines are inescapable – not in the slightest. A million roots of inquiry, each one as unique as you could imagine, begin to converge on exactly the same conclusion: *the need for revolution has never been so pressing*.

acima de jovens ou de humanos acima de outros animais. E elas irão continuar a existir no futuro mesmo dentro de círculos ostensivamente radicais, a menos que nós façamos um esforço conjunto para miná-las no presente. O que nós precisamos é de um foco mais amplo para nossa resistência, um que inclua um interesse profundo pelos antigos objetivos sem ser limitado por eles.¹⁵ (ANONYMOUS, 2019, n.p)

Sánchez, ao ambientar sua peça em um cortiço em cuja luta de classe está representada por membros da família de Canillita, como veremos mais adiante, utiliza a violência doméstica como símbolo da violência da classe dominante. Não seria possível afirmar com base apenas neste breve estudo e somente na peça *Canillita* o quão o autor se via contaminado pelos preconceitos da época ou se, ao representar a violência daquele que detém o poder com um personagem que agride fisicamente sua esposa, haveria também uma preocupação com a violência de gênero. Vale lembrar que o texto não apresenta um discurso que poderíamos considerar genuinamente feminista: a mãe de Canillita era agredida por seu companheiro e, como forma de se livrar dos maltratos, lhe é proposto que vá morar com seu vizinho, dependendo sua vida e bem-estar, caso ela aceite, de outro homem. Devemos considerar, ainda, que dois dos maiores nomes do anarquismo divergiam quanto à imagem da mulher, e que essas duas visões díspares influenciariam os anarquistas: enquanto para Proudhon a contribuição da mulher para a sociedade ocorreria através das tarefas domésticas, utilizando-se, o teórico, como explica Ludmilla Carvalho Fonseca (2017, pp. 1-2), de conceitos pseudocientíficos para dar força à ideia de inferioridade da mulher, Bakunin defendia a igualdade de direitos entre homens e mulheres:

A segunda corrente [de pensamento sobre a natureza das relações entre mulheres e homens no movimento anarquista clássico] baseava-se nas ideias de Mikhail Bakunin que, contrariando o pensamento de Proudhon, defendia a igualdade entre homens e mulheres e a sua emancipação por meio da incorporação ao trabalho assalariado assim como estava estabelecido para os homens. No seu *Princípio e organização da sociedade internacional revolucionária*, Bakunin (2009, p. 55) defende que “a mulher, diferente do homem, mas não inferior a ele, inteligente, trabalhadora e livre como ele, é declarada seu igual nos direitos bem como em todas as funções e deveres políticos e sociais.” No *Programa da sociedade da revolução internacional*, Bakunin (2009, p. 82) volta a se expressar em defesa da emancipação feminista, defendendo “a abolição do direito patriarcal, do direito da família, isto é, do despotismo do marido e do pai, fundado unicamente no direito da propriedade hereditária. E a igualização dos direitos da mulher com os do homem.” (FONSECA, 2017, pp. 1-2)

¹⁵ This isn't a matter of doing away with the struggle against the state and capital, given that both institutions are as hierarchical as any. Rather, the point is to recognise that additional hierarchies – those based, for example, on relations of race, gender, sexuality, age, ability, and species – cannot be entirely contained within the narrow categories either of economic exploitation or political coercion. Various hierarchies existed before the advent of both class and the state, be it the hierarchy of men over women, the old over the young, or humans over other animals. And they will continue to exist in the future, too, even within ostensibly radical circles, unless we make a concerted effort to undermine them in the now. What we need is a broader focus for our resistance, one that includes a deep concern for the old targets without being limited by them.

Fonseca (2017, p. 2), ao estudar o anarco-feminismo e crítica literária, sustenta que, em sua formação, o feminismo libertário ainda não diferenciava tendências liberal-sufragista, comunista e anarquista. A autora explica que é possível encontrar contribuições ao feminismo libertário na segunda metade do século XVIII, sendo essa tendência a fundação do que seria consolidado apenas em 1936, durante a Revolução Espanhola, pelo movimento anarco-feminista (FONSECA, 2017, p. 2), termo que é formalmente incorporado ao discurso acadêmico em 1960 (FONSECA, 2017, p. 6):

Outro elemento que merece ser destacado, enquanto fator de diferenciação ou mesmo avanço na plataforma de luta do feminismo libertário para o feminismo anarquista, diz respeito à questão do poder. As feministas ácratas incorporaram ao seu discurso e ao seu espaço de luta a noção de que a fonte de todas as formas de opressão à mulher, o que alimenta a desigualdade entre os gêneros e contribuiu com a opressão masculina está na manutenção do capitalismo e do Estado, por sua vez, essencialmente patriarcal, paternalista, burguês, hierárquico e opressor.

No que tange a conquista pelos direitos individuais, as anarquistas feministas sentiam necessidade de lutar pelo direito ao divórcio, contra a violência doméstica, por questões como o amor livre, sexualidade e direitos reprodutivos.

Algumas das mulheres que se destacaram nesse contexto de luta foram: Louise Michel (1830 – 1905); Lucy Parsons (1853 – 1942), Voltairine de Cleyre (1866 – 1912); Emma Goldman (1869 – 1939); Juana Rouco Buela (1889 – 1969); Maria Lacerda de Moura (1887 – 1945). Diante desses nomes, é possível notar o quanto o feminismo anarquista é internacional e descentralizado, com mulheres oriundas de nações como França, Estados Unidos, Lituânia, Espanha e Brasil. (FONSECA, 2017, p. 3)

Sabemos que seria anacrônico relacionar Sánchez ou *Canillita* a movimentos anarquistas e sociais contemporâneos, como o *Total Liberation* ou mesmo o anarco-feminismo, apesar disso, considerando que o anarquista olha, como vimos no começo deste capítulo, para o futuro e para o passado ao mesmo tempo, a leitura de *Canillita* a partir de uma visão interseccional torna-se perfeitamente possível.

Torna-se evidente, dessa forma, que, independente da nomenclatura utilizada para as manifestações anarquistas contemporâneas, ideias anarquistas seguem vivas, atualizando-se segundo os contextos atuais. Apesar disso, como ressalta Ibáñez (2014) citado por Augusto (2014, p. 124), o anarquismo ressurgiu sem que adiram a Proudhon e Bakunin. Acreditamos, contudo, que possibilitar o acesso aos escritos clássicos do anarquismo seja, também, importante, assim como conhecer a produção cultural influenciada por esses textos, como a obra de Florencio Sánchez.

1.4 Anarquismo e literatura

Percebemos pelos tópicos anteriores que o anarquismo teve em diferentes partes do mundo relação com as artes. Tivemos como exemplos os projetos de difusão e criação cultural desenvolvidos por anarco-sindicalistas na América Latina, o envolvimento de escritores dos anos 40 no anarquismo em Londres, Nova York e São Francisco e a Comunidad del Sur, criada por estudantes de Belas Artes no Uruguai em 1955. Porém, a associação entre anarquistas e artistas resultando em materiais culturais e artístico-literários não foi uma inovação anarco-sindicalista na América Latina muito menos dos movimentos anarquistas contemporâneos. De fato, Woodcock (2002b) pontua na década de 1890 a associação de intelectuais e artistas aos movimentos anarquistas espanhol e francês:

Durante a década de 1890, o anarquismo espanhol compartilhou com o movimento francês não apenas o terrorismo, mas também a sedução para intelectuais e artistas. Foi em 1896 que se fundou o mais importante jornal teórico anarquista da Espanha, *La Revista Blanca*, que iria contar entre seus colaboradores com professores universitários, engenheiros, letrados profissionais e até alguns oficiais do exército. Embora o anarquismo espanhol nunca tenha atraído tantos escritores e pintores eminentes como o movimento na França, pôde incluir entre seus simpatizantes — ao menos por algum tempo — não apenas o jovem Pablo Picasso, mas também o grande romancista Pío Baroja, que escreveu pelo menos um livro, *Aurora Roja*, nascido de sua ligação direta com os anarquistas. (WOODCOCK, 2002b, p. 117)

Retrocedendo ainda mais no tempo e focada na realidade espanhola, Clara Lida (1970) diferencia a literatura anarquista daquilo que chama de anarquismo literário. A historiadora situa no ano de 1868, durante a Revolução Gloriosa, o nascedouro da literatura militante espanhola que seria responsável por popularizar o internacionalismo e facilitar o acesso e compreensão de conceitos revolucionários (LIDA, 1970, p. 360). Naquela época, anarquistas dividiam espaços na produção artística militante com republicanos e federais, que atacavam a monarquia através da literatura, porém os anarquistas diferenciavam-se destes por almejavam uma revolução que fosse capaz de destruir o Estado e o sistema social baseado em classes, enquanto os partidos políticos queriam simplesmente modificar as estruturas de poder (LIDA, 1970, pp. 360-361). Ainda conforme Lida (1970, p. 360), muitas vezes os textos, sejam prosa ou poesia, que objetivavam convencer o trabalhador da importância de se instruir, participar do movimento e ler o jornal operário, vinham assinados por nomes como “um trabalhador” ou “um explorado”. Percebemos, assim, como esses textos se construíam, desde a escolha do pseudônimo, de forma a ser capaz de causar identificação com o público alvo.

Instruam-se, companheiros,
 apliquem-se à leitura;
 sejamos novas criaturas,
 que são fins verdadeiros¹⁶ (LIDA, 1970, p. 360, tradução minha)

A historiadora elucida que, além da literatura escrita por libertários, na última década do século XIX escritores de origem aristocrática e burguesa passaram a ver no anarquismo a possibilidade de obterem-se formas e estilos mais livres, passando o anarquismo a ser para eles sinônimo de revolução estética (LIDA, 1970, p. 361). Assim, enquanto a literatura anarquista preocupa-se com a transformação social e econômica, tendo como foco o conteúdo ideológico e não o estético, o anarquismo literário consiste na liberdade artística, raramente preocupando-se com questões ideológicas (LIDA, 1970, pp. 361-362). Como nomes que ilustram o chamado anarquismo literário, Lida cita Alejandro Sawa, Joaquín Dicenta, Eduardo Marquina, Francisco Villaespesa, Manuel del Palacio, Pedro Barrantes, Eduardo Zamacois (LIDA, 1970, p. 364).

Os anarquistas viviam aquilo que os poetas apenas ousaram sonhar. Enquanto os primeiros recorriam ao atentado ou à ação sindical para alcançar a mudança social, os segundos poderiam ter feito sua a frase de Mallarmé: “La vraie bombe, c’est le livre” [A verdadeira bomba, é o livro]; ou a de Baroja: “Eu acreditava, eu acredito, que a única arma eficaz revolucionária é o papel impresso”. Os intelectuais tomaram do anarquismo formas e rótulos, mas o conteúdo ideológico mal lhes importava. [...] Para eles, o anarquismo era estético, raramente político; as “massas exploradas” não foram mais que o motivo condutor de uma elite cultural.¹⁷ (LIDA, 1970, p. 362)

Se pensarmos a ideologia a partir do entendimento de Valentin Volóchinov (1993, p. 224) em seu artigo “¿Qué es el lenguaje?”,¹⁸ podemos considerá-la o resultado da compreensão e da relação do ser humano com o mundo, ou seja, um conjunto de interpretações que ocorrem no cérebro sobre a realidade social e natural e que se fixam através das palavras, desenhos e outras formas de signos. O autor apresenta o conceito de

¹⁶ Instruirse, compañeros,
 aplicarse a la lectura;
 seamos nuevas criaturas,
 que son fines verdaderos

¹⁷ Los anarquistas vivían aquello que los poetas sólo se atrevían a soñar. Mientras los primeros recurrían al atentado o a la acción sindical para alcanzar el cambio social, los segundos hubieran podido hacer suya la frase de Mallarmé: “La vraie bombe, c’est le livre”; o la de Baroja: “Yo creía, y creo, que la única arma eficaz revolucionaria es el papel impreso”.

Los intelectuales tomaron del anarquismo formas y rótulos, pero el contenido ideológico apenas les importaba. [...] Para ellos, el anarquismo era estético, rara vez político; las “masas explotadas” no fueron más que el tópico literario de una élite intelectual.

¹⁸ Adriana Silvestre e Guillermo Blanck, em “Bajtín y Vigotsky: la organización semiótica de la conciencia”, chamam a atenção a uma possível autoria de Bakhtin do artigo, que foi publicado originalmente em 1929 com o nome de Volóchinov.

ideologia cotidiana como o conjunto de sensações cotidianas relacionadas à realidade social e as expressões externas ligadas a tais sensações (VOLÓCHINOV, 1993, p. 238). A ideologia cotidiana, conforme Volóchinov (1993, pp. 238-243), relaciona-se com cada ato humano, e dela surgem os sistemas ideológicos, como a ciência, a arte, a filosofia e as teorias políticas: “A ideologia social, os sistemas ideológicos já formados, não são senão uma ideologia cotidiana sistematizada e fixada com signos externos [...]”¹⁹ (VOLÓCHINOV, 1993, p. 243, tradução minha). Dessa forma, percebemos que toda criação humana, inclusive a literária, se dá pela ideologia, sendo que “a ‘individualidade criativa’ é na verdade a expressão da linha rígida e constante da orientação social, ou seja, das opiniões de classe, das simpatias e antipatias de classe de uma determinada pessoa, que foram criadas e tomaram forma em sua linguagem interior”²⁰ (VOLÓCHINOV, 1993, p. 239, tradução minha).

Percebemos, com base nessa breve exposição, como a literatura de cunho anarquista ou libertária em um sentido mais amplo diferencia-se da literatura que representa e reproduz a cultura burguesa. A construção enunciativa da literatura libertária desenha em sua obra um ambiente capaz de proporcionar caminhos divergentes em relação à cultura vigente. No caso da literatura espanhola do século XIX percebemos como isso ocorre desde a construção do enunciador, que se apresenta como um explorado, fazendo com que o trabalhador se incline à leitura. Além disso e considerando os ensinamentos de Volóchinov, podemos pensar sobre como uma aparente diferença é, na verdade, uma semelhança, já que, enquanto a literatura libertária apresenta deliberativamente uma ideologia, a literatura não libertária com fins estéticos constrói-se, também, com base em ideologias: ideologias das classes a que representa.

Por outro lado, se nos ativermos à concepção marxista conforme elucidada por Marilena Chauí (2008, p. 63), ideologia é o sistema de ideias que se apresentam como algo separado do mundo, como entidades autônomas que teóricos e intelectuais descobrem para explicá-lo, apesar de poder estar em contradição com o mundo e sua realidade social. Assim, na ideologia, as ideias existem de forma autônoma e são usadas para a dominação na luta de classes, fazendo, através de ideias que aparentam serem comuns a todos, com que a sociedade não se perceba dividida em classes. A autora explica que a ideia da classe dominante chega às outras classes pela educação, pela religião, pelos costumes e pelos meios de comunicação

¹⁹ “La ideología social, los sistemas ideológicos ya formados, no son sino una ideología cotidiana sistematizada y fijada con signos externos [...]”.

²⁰ “la ‘individualidad creativa’ es en realidad la expresión de la línea rígida y constante de la orientación social, o sea de las opiniones de clase, de las simpatías y antipatías de clase de una persona dada, que fueron creadas y han tomado forma en su lenguaje interior”.

(CHAUI, 2008, p. 86). Vemos, então, que uma arte libertária não pode ser ideológica dentro desta concepção, enquanto a arte que mantém as ideias burguesas o é. Em outras palavras,

[...] a divisão da sociedade em classes realiza-se como separação entre proprietários e não-proprietários das condições e dos produtos do trabalho, como divisão entre exploradores e explorados, dominantes e dominados, e, portanto, realiza-se como luta de classes. Esta não deve ser entendida apenas como os momentos de confronto armado entre as classes, mas como o conjunto de procedimentos institucionais, jurídicos, políticos, policiais, pedagógicos, morais, psicológicos, culturais, religiosos, artísticos, usados pela classe dominante para a dominação. [...] A ideologia é um instrumento de dominação de classe. (CHAUI, 2008, p. 93)

Também Leon Trotski (2018, pp. 43-44) aborda a apropriação pela classe dominante dos movimentos artísticos, corroborando a ideia de que mesmo as obras que aparentemente não são ideológicas estão vinculadas de alguma maneira a determinada classe. Assim o russo expressa a união da arte com a burguesia:

Toda nova tendência na arte começa com rebelião. A sociedade burguesa mostrou sua força durante longos períodos da história no fato de que, combinando repressão e encorajamento, boicote e lisonja, foi capaz de controlar e assimilar todo movimento “rebelde” na arte e elevá-lo ao nível de “reconhecimento” oficial. Mas, toda vez que esse “reconhecimento” ocorria, quando tudo estava dito e feito, surgia um novo problema. Então, a partir da ala esquerda da escola acadêmica ou abaixo dela — ou seja, das fileiras da nova geração de artistas boêmios — surgia uma nova revolta para subir, após um intervalo, os degraus da academia. Por tais etapas passaram o classicismo, o romantismo, o realismo, o naturalismo, o simbolismo, o impressionismo, o cubismo, o futurismo...

Quanto à forma de nomear aquela literatura com fins libertários, vale lembrar a discussão desenvolvida por Grez Toso (2011), que afirma que muitas vezes obras consideradas anarquistas são escritas por pessoas que não o eram, podendo ser muitos deles socialistas (GREZ TOSO, 2011, p. 19). Sobre o teatro no Chile, o autor afirma:

Por isso, sendo rigoroso, é necessário reconhecer a extrema escassez de obras teatrais propriamente anarquistas nos últimos anos do século XIX e durante as primeiras três décadas do século XX no Chile. Caso se examinem detalhadamente os conteúdos discursivos, a simbologia e as mensagens sociais, culturais e políticas de grande parte das obras consideradas como “dramaturgia anarquista”, concluiremos que elas não o eram, mas sim simplesmente “teatro operário”, “dramaturgia revolucionária” ou de redenção social²¹ (GREZ TOSO, 2011, p. 19, tradução minha)

²¹ “Por ello, siendo estrictos, es necesario reconocer la extrema escasez de obras teatrales propiamente ácratas en los últimos años del siglo XIX y durante las primeras tres décadas del siglo XX en Chile. Si se examinan detalladamente los contenidos discursivos, la simbología y mensajes sociales, culturales y políticos de gran parte de las obras consideradas como ‘dramaturgia anarquista’, se concluirá que ellas no eran tales sino, simplemente, ‘teatro obrero’, ‘teatro revolucionario’ o de redención social.”

O autor explica que se deve adotar critérios rígidos ao caracterizar uma obra como anarquista quando se trata de uma pesquisa histórica. Porém, como uma forma de referir-se a essas obras no campo da literatura, Grez Toso nos traz o aporte de Sergio Pereira Poza, em *Antología crítica de la dramaturgia anarquista en Chile*, que se refere a elas como obras de inspiração libertária, e de Sara Rojo, em *Teatro chileno y anarquismo (desde comienzos de siglo XX hasta el período dictatorial)*, que fala sobre obras que, independente de escritas ou não por anarquistas, apresentam uma pulsão libertária (GREZ TOSO, 2011, pp. 22-23). Assim, a pulsão anárquica é entendida por Rojo (2011, p. 17) como, tomando as palavras de Edoardo Sanguinetti, “uma força de ruptura formal ou de conteúdo”:

Dentro dessa linha de pensamento, os conceitos de intencionalidade e de não-intencionalidade não servem como categorias distributivas, visto que ‘várias obras, cujo tema não é aparentemente anarquista, podem tornar-se tal se seu autor quisesse que assim fosse, atribuindo um sentido ‘anarquista’ à combinação das cores, das formas dos signos e dos símbolos presentes.’ (RAGON, 2001, p. 20). Por outro lado, uma vez aceita essa tese, posso considerar, como parte do universo anarquista, obras contaminadas pelos princípios anarquistas, ainda que não tenham sido criadas por libertários, ou mesmo aquelas cujos autores não tiveram a intenção de produzir uma arte anarquista. (ROJO, 2011, p. 16)

Citando Bakunin, Rojo (2008, 2011) sustenta que não é possível definir uma estética anarquista, pois ao fazê-lo se iria contra o princípio da liberdade: “a liberdade que não reconheça outras restrições, que aquelas que nos são dadas pelas leis de nossa própria natureza” (BAKUNIN *apud* ROJO, 2011, p. 15). Assim, de acordo com a autora, a arte anarquista deveria ocorrer de forma dinâmica e sem restrições, apresentando múltiplos discursos conforme os diferentes contextos. Considerando, ainda, que aquilo que fundamenta o anarquismo é a liberdade, podemos encontrar, também, esse espírito de ruptura em obras criadas por não anarquistas, estando o anarquismo presente em seu estudo:

em duas vertentes: o impulso libertário quando gerou, especialmente no começo do século XX, obras com conteúdos subversivos no teatro e, esse mesmo impulso quando, ao atuar na forma, especialmente a partir das vanguardas, produziu rupturas que transformaram as estruturas tradicionais em dramaturgias complexas e fragmentadas cujas lacunas promovem um novo tipo de subversão.²² (ROJO, 2008, p. 94, tradução minha)

²² “en dos vertientes: el impulso libertario cuando generó, especialmente a comienzos del siglo XX, obras con contenidos subversivos en el teatro y, ese mismo impulso, cuando al actuar sobre la forma, especialmente a partir de las vanguardias, produjo rupturas que trasformaron las estructuras tradicionales en dramaturgias complejas y fragmentadas cuyos vacíos potencian un nuevo tipo de subversión”.

Rojo (2011, p. 55), ao avaliar o trabalho de anarquistas históricos da América Latina, mais especificamente no Brasil, Chile e Argentina, sustenta que aqueles, devido à urgência social por causa da repressão, praticavam a arte pela revolução, conferindo-lhe um caráter instrumental-ideológico que visava projetar uma sociedade ideal: “[...] obras didáticas com estética realista e sem nenhum tipo de experimentação formal” (ROJO, 2011, p. 55). O internacionalismo, visto anteriormente neste capítulo com Woodcock (2002b) e Lida (1970), influencia também as atividades de militantes anarquistas na América Latina:

A topografia na qual se desenvolve o anarquismo se constrói dentro do corpo ideológico e das redes criadas pelos militantes do movimento. Isso é possível a partir do entendimento de que a materialidade do espaço não está localizada num lugar, mas sim nos entrecruzamentos criados pelo pensamento internacionalista. Assim, a topografia transcende os domínios das nações para cobrir o planeta como um todo. São montadas peças em espanhol e em italiano em São Paulo; na Itália, são lidos textos escritos no Uruguai (por exemplo, os de Luce Fabri), bem como uma representação realizada na Itália pode ser apresentada na América Latina. As redes comunicativas entre os anarquistas e as articulações das lutas libertárias atravessam os continentes porque possuem uma base ideológica vinculada a um conceito internacionalista de transformação da humanidade e da história. Esse conceito traz implícita a apropriação cultural de todas as fontes possíveis. Nesse sentido, produz-se a dissolução das fronteiras nacionais e o espaço se transforma numa construção de (e pela) ideologia, independentemente da localização. (ROJO, 2011, p. 25)

Rojo (2011, p. 96) destaca, apoiando-se em Suriano (2001), os seguintes grupos e autores importantes para o movimento cultural alternativo na Argentina: Arte moderna, Arte pela vida, Jovens amantes da Arte, Ibsen, Florencio Sánchez, Grupo Filodramático Alberto Ghirardo, Arte e Solidariedade, Teatro moderno, Agrupamento Dramática Moderna, Arte e Trabalho, Glórias da Arte. Conforme a autora, no começo do século, surge na Argentina:

[...] um movimento de teatro popular que se expressou por meio da organização sindical e das ações impulsionadas por essa mesma organização. Ruth Giustachini nos informa que, durante o período 1900 a 1916, Malatesta redigiu, com três companheiros de militância, um programa do qual destaco:
[...] “‘Conseguir a melhoria intelectual, moral e física do operário, e sua emancipação das garras do capitalismo’. [...] Isso nos indica que o anarquismo não se apresenta só como uma luta política, mas também como um programa de elevação cultural que se instrumentaliza a partir de jornais, revistas, conferências, centros de estudos sociais, clubes, representações teatrais a cargo de grupos filodramáticos”. (ROJO, 2011, p. 95)

Rojo (2011, p. 97) chama atenção à contradição de, ao mesmo tempo em que os anarquistas sustentavam um discurso de igualdade de gênero, haver poucas escritoras dentro do movimento, sendo esta uma realidade não apenas na Argentina mas, também, no Chile. Algumas exceções são citadas pela autora, como Luce Fabri, italiano-uruguaia que escrevia

poesia e teoria, e as mulheres que participavam do jornal libertário “A voz da mulher”, de 1986.

1.5 Florencio Sánchez e sua obra

Segundo dados biográficos sobre Florencio Sánchez, disponíveis na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,²³ o escritor anarquista uruguaio passou sua vida entre sua cidade natal, Montevideu, e as cidades argentinas Rosário e Buenos Aires. Autor de peças teatrais, Sánchez foi redator em vários jornais, como *La Voz del Pueblo* e *El Teléfono*, interessando-se e escrevendo sobre teatro e cinema. O uruguaio passa a frequentar o Centro Internacional de Estudios Sociales, de tendências anarquistas, tendo sua peça *¡Ladrones!* representada em 1897 por um grupo do Centro, quando ele tinha 22 anos. Segundo Pascual Muñoz e Pablo Suarez (2010, p. 1), há pouco conhecimento sobre a vida do autor bem como de suas motivações e busca por romper com a monotonia imposta pela sociedade. Conforme os autores, os pais do anarquista apoiavam o Partido Blanco (Partido Nacional) e, com poucos dias de vida de Florencio, mudaram-se para Treinta y Tres, território *blanco* onde atuavam politicamente. Naquele mesmo ano de 1875, há a derrubada do presidente José Ellauri com a posterior ditadura do coronel Lorenzo Latorre (MUÑOZ, SUAREZ, 2010, p. 2).

Sánchez, na época em que trabalhou escrevendo anonimamente para *La Voz del Pueblo*, trabalhava na Junta Económica Administrativa, de onde foi despedido por, como esclarecem Muñoz e Suarez (2010, pp. 3-4), ter pouco apego ao trabalho, chegar atrasado, escrever durante o expediente e criticar a junta em seus textos publicados pelo jornal — ainda que escrevesse sob o pseudônimo de Jack, já sabiam que era ele o autor. Em 1892, Sánchez muda-se para La Plata, na Argentina, onde faz amizade com o boêmio liberal Antonio Masoni, tornando-se um liberal mais fervoroso e anticlerical que seu amigo (MUÑOZ, SUAREZ, 2010, p. 4). Porém, quando Aparicio Saravia inicia uma luta armada, Florencio Sánchez, “esquecendo seus princípios liberais recém adquiridos se soma aos grupos armados — basicamente com lanças e escassos fuzis — que se levantam contra o governo colorado”²⁴ (MUÑOZ, SUAREZ, 2010, p. 4, tradução minha). Sobre seu interesse pelo anarquismo, afirmam os autores:

²³ Dados biográficos disponíveis em: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. **Apunte biográfico**. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/portales/florencio_sanchez/autor_apunte/>. Acesso em 31 de julho de 2019.

²⁴ “olvidando sus principios liberales recién adquiridos se suma a los grupos armados —básicamente de lanzas y escasos fusiles- que se levantan contra el gobierno colorado.”

Como vimos, pouco tempo depois de se demitir do “El Teléfono” vai para Rosário, onde logo também se demite do “La República”, de lá vai para Buenos Aires onde se envolve na vida boêmia, em cafés onde predominavam dândis e intelectuais e faz amizade com figuras de destaque na propaganda anárquica, especialmente Alberto Ghirardo, assim como com José Ingenieros ou Leoncio Lasso de la Vega, entre muitos outros. Acreditamos, então, que o mais provável é que seja aqui onde Florencio se envolve definitivamente com o movimento.²⁵ (MUÑOZ, SUAREZ, 2010, pp. 8-9, tradução minha)

A peça *Canillita* conta a história de um menino, cuja idade não é informada, que trabalha, junto a seus amigos, vendendo jornais na rua. Morador de um cortiço, Canillita, seu irmão mais novo, Arturo, e sua mãe, Claudia, sustentam Pichín, o marido de sua mãe, que o protagonista não vê como um pai: “Meu pai um sem vergonha que é mantido por mim e por ela e até por essa criança que mal anda”. Desde que passou a morar com Pichín, Canillita apanha de Claudia que, por sua vez, sofre constantes agressões físicas do marido. Para poder comprar medicamentos para Arturo, Claudia penhora um broche de Pichín, que acredita ser Canillita o ladrão e pede a um policial conhecido que o prenda. Nesse embate entre Pichín, que pode ser lido como um símbolo do poder do Estado, e Canillita, o menino tem como aliado seu vizinho Braulio, que será determinante para o desfecho da peça.

Eva Golluscio de Montoya (1988, p. 2) afirma que *¡Ladrones!* (1897), que apresenta o mesmo personagem Canillita, é considerada pela crítica um rascunho de *Canillita*, de 1902. Para a estudiosa, porém, tal afirmação é discutível, já que as duas peças são obras diferentes, escritas para públicos diferentes, com atores e lugares onde ocorreram os espetáculos também diferentes. Ainda que focada em acontecimentos ocorridos na casa do personagem Canillita, levando-nos a uma leitura doméstica, nos termos de Golluscio de Montoya (1988, p. 4), por não haver sido escrita para um público libertário, ao contrário de *¡Ladrones!*, que traz a luta de classes e gera uma leitura social, salta aos olhos como em *Canillita* evidencia-se o embate entre o oprimido e o detentor do poder, representados por Canillita e seu padrasto. *Canillita* é capaz de emanar a rebeldia do movimento anarquista, tão frutífero na América Latina do início do século XX, sem precisar apresentar de forma óbvia a luta de classes, ao contrário do que ocorre em *¡Ladrones!*, que propõe uma leitura social conforme Golluscio de Montoya:

²⁵ “Como vimos, al poco tiempo de renunciar a «El Teléfono» se dirige a Rosario donde luego también renuncia a «La República», de allí marcha a Buenos Aires donde se envuelve en la vida bohemia, en los cafés donde predominaban dandys e intelectuales y traba amistad con figuras de primera línea en la propaganda anárquica, en especial Alberto Ghirardo, como también con José Ingenieros o Leoncio Lasso de la Vega, entre tantos otros. Creemos entonces, más probable que sea aquí donde Florencio se involucra definitivamente con el movimiento”.

¡Ladrones! propõe uma “leitura social”: na obra de 1897, o primeiro plano da ação concreta em cena — da forma que prevê o texto — é ocupado pelo enfrentamento entre ricos e pobres, pela luta contra o abuso dos poderosos e contra um sistema estatal e repressivo ao serviço de tal situação. [...]

Canillita, por outro lado, propõe uma “leitura doméstica”, aspecto apenas virtual em *¡Ladrones!*: a rebeldia do menino está dirigida contra o padrasto, e não contra o poder ou contra o sistema. O resultado é que são ressaltados o pessoal, o familiar, o sentimental e o caseiro.²⁶ (GOLLUSCIO DE MONTTOYA, 1988, p. 4, tradução minha)

Sobre a denúncia social e a questão familiar em Sánchez, afirmam Muñoz e Suarez (2010, p. 52):

Nas obras de Sánchez, embora haja a intenção de denunciar as mazelas sociais que afligem os pobres, e principalmente as mulheres, as propostas “explicitamente doutrinárias” do autor, em relação aos problemas sociais, apresentam-se em função dos problemas de cada núcleo familiar. Na medida em que os dramas de Sánchez têm como cenário a família e (às vezes a família em) o cortiço, em muitos casos o nó do conflito está no seio da própria família, daí o protagonismo feminino em suas obras ser fundamental.²⁷ (Tradução minha)

Outra diferença entre *¡Ladrones!* e *Canillita* apontada por Golluscio de Montoya (1988, p. 5) está na ação direta que ocorre na primeira peça, em que Canillita se une a Lola, uma igual, em oposição a *Canillita*, em que Braulio funciona como um justiceiro, aceitando que terminará seus dias preso. Ainda em concordância com a autora, em *Canillita*, os frequentes monólogos presentes em *¡Ladrones!* desaparecem, sendo substituídos por textos falados e cantados, destacando-se “o emprego festivo de elementos monólogo”²⁸ (GOLLUSCIO DE MONTTOYA, 1988, p. 8, tradução minha). Segundo a autora, o monólogo é um texto dramático que se ajusta às peças libertárias por conseguir reter a atenção do público semi-alfabetizado e conferir uma força didática ao espetáculo.

Conforme a breve biografia de Florencio Sánchez publicada na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Malatesta pode ter sido uma das suas principais leituras, junto a Bakunin, Kropotkin, Reclus e Gori. Apesar da leitura doméstica proposta por *Canillita*,

²⁶ “*¡Ladrones!* propone una «lectura social»: en la obra de 1897, el primer plano de la acción concreta sobre el escenario —tal como está prevista por el texto— está ocupado por el enfrentamiento entre ricos y pobres, por la lucha contra el abuso de los poderosos y contra un sistema estatal y represivo al servicio de tal situación. [...] *Canillita*, en cambio, propone una «lectura doméstica», aspecto sólo virtual en *¡Ladrones!*: la rebeldía del muchacho va dirigida contra su padrasto, y no contra el poder o contra el sistema. El resultado es que quedan resaltados lo personal, lo familiar, lo sentimental y lo casero”

²⁷ “En las obras de Sánchez, si bien hay una intención de denuncia de los males sociales que aquejan a los pobres, y en forma preponderante a las mujeres, los planteos «explicitamente doctrinarios» del autor, con relación a los problemas sociales, se presentan en función de los problemas de cada núcleo familiar. En la medida en que los dramas de Sánchez tienen como escenario la familia y (a veces la familia en) el conventillo, en muchos casos el nudo de conflicto es en el seno de la propia familia, de allí que el protagonismo femenino en sus obras, sea fundamental”.

²⁸ “el empleo festivo de elementos monólogo”.

algumas características anarquistas estão evidentes na peça. O posicionamento anti-autoritário, contra toda forma de castigo e de medo resultantes das relações hierárquicas, é estimulado ao mostrar os maus tratos e injustiças sofridos pela família de Canillita por seu padrasto, Pichín, por quem Claudia, mãe de Canillita, sente ódio: “CLAUDIA.- Tem razão. Hoje, depois que conheci ele a fundo, mais que gostar, eu tenho é ódio... Mas é capaz de me fazer qualquer coisa, até de me matar!...”²⁹ A explanação de que toda a humanidade está “subordinada à mesma condição, e todos os homens são iguais” (WOODCOCK, 2002b, p. 7) aparece na peça quando Braulio reflete sobre todo o mundo ser um grande cortiço, ou seja, que todos passam por semelhantes condições e interações que seus vizinhos: “SEU BRAULIO.- Que gentinha!... Sempre igual esses inquilinos... Bom, em todo lugar é igual. Há tempos me parece que o mundo é um cortiço grande e todos seus habitantes Batista, Pichins, Claudias e Basílios!... A verdade é que...”³⁰ A violência e incapacidade do Estado estão representadas por Pichín, que pode ser considerado o mais forte, o opressor. Os outros personagens se referem a ele como um *sotreta* (homem astuto e ruim), um *canfli* (cafetão que explora apenas uma mulher), um *cobarde* (covarde), um *canalla* (canalha), ademais de outros adjetivos negativos que lhe são atribuídos. Além do governo, outra instituição com meios coercitivos, que, como vimos, para Malatesta deve ser abolida, é a polícia. Esta aparece também na obra, quando Canillita vai preso injustamente por culpa de uma mentira contada por Pichín. Ainda que soubesse que o padrasto do menino não é confiável, o policial segue suas ordens e aborda Canillita:

POLICIAL.- Quem foi, cara?...

PICHÍN.- O que tava na frente, de chambergo cinza...

POLICIAL.- E cê tem certeza de que foi ele que roubou seu broche?...

PICHÍN.- Como não!... Se eu tou te falando!... Vai na minha!... É um rateiro o moleque!... Já me roubou um tanto de coisa. Cê lembra daquele anel que a gringa deixou pra mim quando foi presa?... Pois bem; ele me roubou numa noite e vendeu numa loja de penhores da rua Libertad.

POLICIAL.- Para de lero lero!... não me vem com historinha porque cê deixou ele penhorado numa noite lá no Gardella!..

PICHÍN.- (Confundido.) Bom... Sim... é verdade, mas ele me roubou quando eu tirei. Cê num lembra que eu tirei de lá com poucos dias?...

POLICIAL.- Bom... bom!... Tá bem!... Eu vô proceder mas cê não me faz passar vergonha depois, hein?...

PICHÍN.- Colé!... Cê já sabe, mano, que eu!..

POLICIAL.- Sim, cara!... Falei só porque na dúvida, né... E onde pegamos ele, agora?...

²⁹ “CLAUDIA.- Tiene razón. Hoy, después que lo he conocido a fondo, más bien que quererlo, le tengo odio... ¡Pero es capaz de hacerme cualquier cosa, hasta de matarme!...”

³⁰ “D. BRAULIO.- ¡Qué gente ésta!... Siempre lo mismo estos inquilinos... Bueno, en todas partes es igual. A ratos me parece que el mundo es un conventillo grande y todos sus habitantes Batista, Pichines, Claudias y Basílios!... La verdad es que...”

PICHÍN.- Em alguma gráfica!...³¹

A garantia de meios de vida e bem-estar às crianças, vista por Malatesta como algo que deveria existir, não ocorre na realidade de Canillita, explorado junto com seu irmão mais novo, por Pichín: “CANILLITA.- Meu pai?... Se fizesse a barba!... Meu pai, um vagabundo que vive de suspirar! Meu pai um sem vergonha que é mantido por mim e por ela e até por essa criança que mal anda”.³² A mãe de Canillita vive a opressão familiar através da violência física e da falta de dinheiro, motivo que a faz roubar o broche e vendê-lo para pagar os medicamentos que seu filho mais novo deveria tomar. Para que sua condição mude, exige-se a reconstrução da família, com esta pautada no amor e sem laços legais, medida também defendida por Malatesta. Essa reconstrução pode estar representada por sua união com Braulio, que trata Claudia e seus filhos com dignidade.

O estudo e tradução da obra de Sánchez marca sua importância, também, pela relevância que o autor apresenta na cena teatral rioplatense, havendo sido, segundo Jorge Dubatti (2010, p. 1), o responsável por introduzir naquela região as estruturas do drama moderno, fato que foi possível realizar graças às suas leituras, prática como tradutor, espectador e seus conhecimentos técnicos. Para a crítica, Sánchez conseguiu reconhecer o funcionamento dos gêneros locais rio-platenses do século XIX e começo do XX e modernizá-los com a influência do novo teatro europeu (DUBATTI, 2010, p. 2). Conforme o historiador, os três aspectos principais do drama moderno são:

a) o mundo real existe e pode ser mensurado, conhecido e definido em sua materialidade; b) o teatro tem a capacidade de construir uma imagem desse mundo colocando em contiguidade os mundos poéticos com o regime de experiência do

³¹ “PESQUISA.- ¿Cuál era, che?...
PICHÍN.- El que iba adelante, de chambergo gris...

PESQUISA.- ¿Y estás seguro, vos, de que él te robó el prendedor?...
PICHÍN.- ¡Cómo no!... ¡Cuando yo te lo digo!... ¡Procedé no más por mi cuenta!... ¡Es un ratero el muchacho!... Ya me ha robao una punta de cosas. ¿Te acordás de aquel anillo que me dejó la gringa cuando la metieron presa?... Pues bueno; me lo calotió una noche y lo vendió en un cambalache de la calle Libertad.
PESQUISA.- ¡Salí de ahí!... no me vengas con cuentos porque vos lo dejastes empeñado una noche en lo de Gardella!..
PICHÍN.- (Confundido.) Bueno... Sí... es cierto, pero me lo robó cuando yo lo saqué. ¿No te acordás que lo saqué a los pocos días?...
PESQUISA.- ¡Bueno... bueno!... ¡Está bien!.. Yo ví proceder pero no me hagas hacer una plancha después, ¿eh?...
PICHÍN.- ¡Salí de ahí!... ¡Ya sabés. hermano, que yo!..
PESQUISA.- ¡Sí, hombre!... Lo decía por las dudas, no más... ¿Y ánde lo agarramos, ahora?...
PICHÍN.- ¡Por alguna imprenta!...”

³² “CANILLITA.- ¿Mi padre?... ¡Si se afeita!... ¡Mi padre, un atorrante que vive de la ufa!... ¡Mi padre un sinvergüenza que se hace mantener por mí y por ella y hasta por esa criatura que apenas camina.”

real; c) o teatro tem a capacidade de incidir na ordem do real, modificando-o recursivamente.³³ (DUBATTI, 2010, p. 3).

Algumas características do drama moderno presentes na obra de Sánchez são: uma estrutura narrativa com princípio, meio e fim e cronotopo realista; a ilusão de continuidade entre aquilo que é representado e o mundo social, com a presença de personagem que causa identificação social e possui identidade psicológica (DUBATTI, 2010, p. 3).

Tendo sua obra reivindicada como própria tanto por uruguaios quanto por argentinos (DUBATTI, 2010, p. 2), Muñoz e Suarez (2010, p. 51) defendem que Sánchez constitui um marco na história do teatro latino-americano, indo ao encontro de Dubatti (2010), que afirma que o anarquista faz parte do cânone ocidental:

Uma existência tão curta foi suficiente para escrever umas vinte peças teatrais que significam a consolidação da dramaturgia rioplatense e marcam a entrada do teatro argentino e uruaio no cânone ocidental: os dramas rurais *M'hijo el doctor* (1903), *La gringa* (1904) e *Barranca abajo* (1905); a comédia dramática urbana *En familia* (1905) e os dramas naturalistas *Los muertos* (1905), *El pasado* (1906), *Nuestros hijos* (1907), *La Tigra* (1907), *Los derechos de la salud* (1907) e *Marta Gruni* (1908), que evidenciam seu profundo conhecimento das novas tendências do teatro europeu, provenientes de sua experiência como espectador e leitor [...]. Compôs, além disso, peças curtas, de acordo com as normas do “género chico” costumbrista, naturalista ou melodramático: *Puertas adentro* (1897), *Ladrones* (1897), *La gente honesta* (1902), *Canillita* (1902), *Cédulas de San Juan* (1904), *La pobre gente* (1904), *El desalojo* (1906), *Moneda falsa* (1907), *El cacique Pichuleo* (1907).³⁴ (DUBATTI, 2010, p. 1)

³³ “a) el mundo real existe y puede ser mensurado, conocido y definido en su materialidad; b) el teatro tiene la capacidad de construir una imagen de ese mundo poniendo en contigüidad los mundos poéticos con el régimen de experiencia de lo real; c) el teatro tiene la capacidad de incidir en el orden de lo real, modificándolo recursivamente”.

³⁴ “Una tan corta existencia le bastó para escribir unas veinte piezas teatrales que significan la consolidación de la dramaturgia rioplatense y marcan el ingreso del teatro argentino y uruguayo al canon occidental: los dramas rurales *M'hijo el doctor* (1903), *La gringa* (1904) y *Barranca abajo* (1905); la comedia dramática urbana *En familia* (1905) y los dramas naturalistas *Los muertos* (1905), *El pasado* (1906), *Nuestros hijos* (1907), *La Tigra* (1907), *Los derechos de la salud* (1907) y *Marta Gruni* (1908), que evidencian su profundo conocimiento de las nuevas tendencias del teatro europeo, provenientes de su experiencia como espectador y lector [...]. Compuso además piezas breves, de acuerdo con las normas del «género chico» costumbrista, naturalista o melodramático: *Puertas adentro* (1897), *Ladrones* (1897), *La gente honesta* (1902), *Canillita* (1902), *Cédulas de San Juan* (1904), *La pobre gente* (1904), *El desalojo* (1906), *Moneda falsa* (1907), *El cacique Pichuleo* (1907)”.

2. TRADUÇÃO E TEATRO

Senza dubbio c'è l'intera storia di una cultura ad assistere il traduttore nel fare le sue scommesse, così come una intera teoria delle probabilità assiste il giocatore davanti alla roulette.

Umberto Eco

Neste capítulo, abordaremos a tradução apresentando, inicialmente, uma breve revisão da literatura a fim de definir o conceito de tradução e de seus estudos. Veremos a tradução como um processo de negociação e conheceremos as competências necessárias para traduzir. Buscaremos, também, compreender alguns conceitos dos Estudos da Tradução: fidelidade, equivalência tradutória, unidade de tradução, invariável tradutória, método tradutor, técnicas de tradução, estratégias tradutórias, problemas de tradução e erros de tradução.

Num segundo momento, abordaremos as especificidades da tradução literária com ênfase na tradução teatral e as peculiaridades do gênero. Serão apresentadas as competências tradutórias específicas do texto literário e discutiremos a oralidade e o ritmo como organização do sentido no discurso, o contexto sociocultural e as escolhas realizadas pelo tradutor em relação às culturas de chegada e de partida, o tempo, o espaço e a tradução como recriação da obra literária.

Apoiaremos-nos na introdução e no sétimo capítulo de *Dire quasi la stessa cosa*, de Umberto Eco; em *Traducción y Traductología: introducción a la Traductología*, de Hurtado Albir; em “Da tradução como criação e como crítica”, de Haroldo de Campos; em *Linguagem ritmo e vida*, de Meschonnic; nos textos “As traduções brasileiras de *A Mandrágora* de Maquiavel”, “Aspectos estéticos e políticos na tradução teatral latino-americana”, “Tradução e (des)colonização: o caso de Medeia, Electra e Orestes”, “Quanto se ganha com saber inglês: Apontamentos sobre Transposição Cultural na Tradução de *Troilus and Cressida*”, “Los parámetros contextuales en la Traducción Teatral: El caso de *A Man for All Seasons*”, publicados no primeiro volume do livro *Teatro e tradução de teatro*, além do prefácio deste; e em *Tradução de teatro: um paradigma a partir do El borde*, de Amancay Espíndola, do Grupo de Pesquisa de Tradução de Teatro (UFMG/CNPq).

2.1 Tradução: definição e alguns conceitos

Ao indagar-se na introdução do livro *Dire quasi la stessa cosa* sobre a possibilidade de traduzir significar dizer a mesma coisa em outra língua, Umberto Eco (2012, Int.)³⁵ adverte que não se sabe ao certo o que é dizer a mesma coisa, seguindo com exemplos de traduções da expressão *it's raining cats and dogs* para o italiano, demonstrando que seria diferente traduzir a frase como uma expressão idiomática ou traduzi-la caso ela houvesse sido utilizada em um livro de ficção científica em que literalmente chovem gatos e cães. Tal argumentação vai ao encontro de Amparo Hurtado Albir (2017, p. 31), quando esta afirma que cada língua utiliza seus próprios meios linguísticos para expressar uma mesma intenção comunicativa, contrapondo a *it's raining cats and dogs* seu equivalente em espanhol (*llueve a cántaros*), catalão (*plou a bots i barrals*), italiano (*piove a dirotto*) e francês (*il tombe des cordes*), chamando a atenção ao fato de que, enquanto em uma língua caem cântaros, nas outras caem odres (*bots*) e cântaros, cordas (*cordes*) e gatos e cachorros (*cats and dogs*). Porém, salienta a autora, ainda que haja essa equivalência da intenção comunicativa, *it's raining cats and dogs* é menos comum em inglês que *llueve a cántaros* em espanhol. Poderíamos acrescentar, ainda, que, ao tentarmos traduzir no Brasil *it's raining cats and dogs*, poderíamos pensar nas expressões *está caindo um pé d'água* ou *está caindo um toró*. Apesar disso, temos diversas outras com o sentido de *chover muito* que, ainda que possam ocorrer no Brasil, hoje parecem ser menos usadas. Algumas presentes no “Dicionário aberto de calão e expressões idiomáticas”, indicando que talvez sejam mais comuns no português europeu, são: chover a cântaros; chover a potes; chover picaretas; chover canivetes; chover que Deus a dá; chover torrencialmente; ser o penico do céu; vai cair molho.³⁶ Vemos, assim, que os meios linguísticos utilizados para expressar uma intenção comunicativa não variam apenas entre os diferentes idiomas, mas também entre as variedades linguísticas de uma mesma língua.

Aprofundando em seus exemplos, Eco (2012, Int.) demonstra que algumas vezes torna-se difícil definir o que é a coisa a ser traduzida. Indaga-se, por exemplo, se ao traduzir para o inglês um romance italiano com um personagem que usa anglicismos, seria uma opção mudar a origem do personagem transformando-o em um inglês que faz uso de italianismos. Assim, conclui o autor que não se pode dizer a mesma coisa, mas sim quase a mesma coisa, devendo atentar-se à flexibilidade da palavra *quase*, que deve responder a critérios

³⁵ Versão em E-book sem paginação.

³⁶ Expressões em português presentes na versão de 8 de março de 2021 do “Dicionário aberto de calão e expressões idiomáticas”, do professor José João Almeida, da Universidade do Minho. Disponível em: <encurtador.com.br/fuTVW>. Acesso em 23 de out de 2021.

previamente estabelecidos. A tradução aparece como um processo de negociação, em que para se obter algo deve-se renunciar a outra coisa, que, para Eco (2012, Int.), engloba diversos conceitos que aparecem na tradutologia,³⁷ como equivalência e fidelidade. Veremos adiante alguns desses conceitos apoiando-nos em Hurtado Albir (2017), em seu livro *Traducción y Traductología: introducción a la Traductología*.

Hurtado Albir (2017) define a tradução como um saber fazer: saber resolver os problemas de cada tradução. Sendo assim, traduzir envolve um conhecimento operativo, um saber que, conforme Anderson (*apud* HURTADO ALBIR, 2017, p. 25), se adquire através da prática. Por sua vez, a tradutologia,³⁸ enquanto estudo da tradução, é um saber sobre. À luz de Jakobson (1959/1975), a autora apresenta a definição de três diferentes tipos de tradução: (1) tradução intralinguística ou reformulação (*rewording*), que consiste na interpretação de signos verbais através de outros da mesma língua; (2) tradução interlinguística ou tradução propriamente dita (*translation proper*), cuja interpretação dos signos verbais ocorre a partir de signos de outra língua; (3) tradução intersemiótica ou transmutação (*transmutation*), em que os signos verbais se interpretam mediante signos não verbais (HURTADO ALBIR, 2017, p. 26). Assim sendo, demonstra a autora, Jakobson amplia a noção de tradução ao considerar diversos processos que envolvem a interpretação de signos.

Outros autores vão ao encontro da concepção de Jakobson, dentre eles Hurtado Albir (2017, pp. 26-27) apresenta-nos uma ampliação do conceito de tradução intralinguística a partir de Steiner, em *Entender es traducir*: esta pode ocorrer por mudanças de época (tradução diacrônica); por mudança de registro, considerando fatores como, por exemplo, condição social, ideologia, profissão e idade. A autora demonstra, finalmente, que hoje em dia a tradução, enquanto transformação de um texto original, relaciona-se a diversas práticas discursivas, ao passo que seu estudo desperta o interesse em diferentes áreas:

Hoje em dia, a tradução aparece relacionada também a outras práticas discursivas em que se efetua um processo de transformação a partir de um texto original; a tradução poderia situar-se, então, em um campo mais geral de transformações de textos. Referimo-nos às transposições cênicas, aos resumos, às adaptações de obras literárias (e inclusive notícias de jornal) ao cinema, ao quadrinho, a jogos

³⁷ Tanto Eco quanto Hurtado Albir usam o termo tradutologia para referir-se à área dos Estudos da Tradução.

³⁸ Na página 133, a autora chama a atenção ao fato de que, ainda que em espanhol as denominações mais comuns desse saber sejam *Teoría de la traducción* ou *Traductología*, utilizam-se também *Lingüística aplicada a la traducción*, *Translémica*, *Translatología*, *Ciencia de la traducción*, *Estudios sobre la traducción* e *Estudios de la traducción*. Essa diversidade de denominação não ocorre apenas no espanhol, podendo uma mesma denominação indicar concepções diversas para autores diferentes, ou uma mesma concepção ser nomeada diferentemente por autores diversos. Hurtado Albir (2017, p.135) entende a tradutologia como “la disciplina, con entidad propia, encargada de analizar la traducción (escrita, oral, audiovisual) y que asume, pues, el conjunto de estudios en torno a ella [...]”.

eletrônicos, a desenhos animados, etc. Atualmente, estão sendo estudadas outras disciplinas (a linguística, a crítica literária, os estudos sobre cinema, etc). Para referir-se a elas, são utilizados termos como adaptação, transferências, transvase, transposição, reescrita, transmutação, etc. A questão que se coloca é se englobam-se todas estas práticas com o termo tradução (na linha da proposta de Jakobson), ou se reserva-se este termo à tradução entre línguas diferentes, englobando esta em um campo mais geral de processos de transformação de textos. (HURTADO ALBIR, 2017, p. 27, tradução minha)³⁹

Hurtado Albir (2017, p. 37) esclarece que as diversas definições de tradução destacam aspectos diferentes, como por exemplo a tradução vista como atividade entre línguas, o aspecto textual, seu caráter comunicativo ou o processo que ocorre ao se traduzir. A autora considera insuficiente a definição de Vinay e Darbelnet (1958), que afirmam que traduzir é passar de uma língua para outra, ou seja, uma atividade entre línguas, desconsiderando aspectos extralinguísticos. Por sua vez, Saleskovitch e Lederer (1984), considerando a tradução como uma atividade textual e argumentando que a tradução é um ato de comunicação e não de linguística, afirmam que “traduzir significa transmitir o sentido das mensagens que contém um texto e não transformar em outra língua a língua em que este está formulado” (SALESKOVITCH E LEDERER *apud* HURTADO ALBIR, 2017, p. 38, tradução minha).⁴⁰ Quanto à tradução descrita como ato de comunicação, considerando-se o contexto sociocultural da tradução, Hurtado Albir (2017, pp. 38-39) nos traz definições de diversos autores, dentre os quais destacamos: Snell Hornby, para quem a tradução é um ato transcultural, semelhante a Hewson e Martin (1991), que a caracterizam como uma equação cultural; Hartim e Mason (1990/1995), que afirmam que a tradução é um processo comunicativo que ocorre em determinado contexto cultural; e Toury (1980), que afirma que a tradução é um ato intrassistêmico de comunicação.

Eco (2012, cap. 7) também aborda o contexto cultural. Sustentando que a tradução não é apenas a passagem de uma língua a outra, mas também de uma cultura a outra, o autor frisa a importância dos elementos culturais e da mudança linguística, comparando a necessidade de

³⁹ “Hoy día, la traducción aparece relacionada también con otras prácticas discursivas en las que se efectúa un proceso de transformación a partir de un texto original; la traducción podría ubicarse, pues, en un marco más general de transformaciones de textos. Nos referimos a las transposiciones escénicas, los resúmenes, las adaptaciones de obras literarias (e incluso noticias del periódico) al cine, al cómic, al musical, a videojuegos, a dibujos animados, etc. Actualmente, están siendo estudiadas en otras disciplinas (la lingüística, la crítica literaria, los estudios sobre cine, etc.). Para referirse a ellas, se utilizan términos como adaptación, transferencias, transvase, transposición, reescritura, transmutación, etc. La cuestión que se plantea es si se engloban todas estas prácticas con el término traducción (en la línea de la propuesta de Jakobson), o bien si se reserva este término a la traducción entre lenguas diferentes, englobando ésta en un marco más general de procesos de transformación de textos”.

⁴⁰ “traducir significa transmitir el sentido de los mensajes que contiene un texto y no convertir en otra lengua la lengua en la que éste está formulado”.

conhecimentos linguísticos e culturais de um tradutor aos conhecimentos que um leitor deve ter para compreender um texto antigo:

Na verdade, o mesmo ocorre quando lemos um texto escrito há séculos. Steiner (1975) no primeiro capítulo mostra muito bem como alguns textos de Shakespeare e de Jane Austen não são completamente compreensíveis ao leitor contemporâneo que não apenas não conheça o léxico da época, mas também o background cultural dos autores. (ECO, 2012, cap. 7, tradução minha)⁴¹

Finalmente, Hurtado Albir (2017) apresenta definições que pensam a tradução a partir do processo que ocorre ao traduzir: enquanto Vázquez Ayora (1977) entende a tradução como decodificação de unidades linguísticas, desconsiderando elementos extralinguísticos, Lederer (1984) entende que o processo de tradução envolve a compreensão e re-expressão, e não a comparação entre línguas. Assim, com base nestes e outros autores, e considerando a tradução uma operação não entre línguas, mas entre textos, Hurtado Albir (2017) conclui que “esta diversidade de definições não faz senão dar conta da complexidade que compreende a tradução, ao mesmo tempo em que permite identificar os traços que a caracterizam: texto, ato de comunicação e atividade cognitiva” (HURTADO ALBIR, 2017, pp. 40-41, tradução minha),⁴² chamando a atenção ao fato de que a tradução é um ato de comunicação complexo, que envolverá métodos e soluções diferentes de acordo com cada tradução. Partindo dessas considerações bem como da competência requerida ao tradutor, sobre a que falaremos mais adiante, a autora propõe a seguinte definição: “um processo interpretativo e comunicativo que consiste na reformulação de um texto com os meios de outra língua que se desenvolve em um contexto social e com uma finalidade determinada”⁴³ (HURTADO ALBIR, 2017, p. 41, tradução minha).

Quanto às categorias de tradução, Hurtado Albir (2017, pp. 44-51) percorre propostas de classificação desde a antiguidade, quando São Jerônimo (395) diferenciava a tradução profana da religiosa, até as classificações das teorias modernas, que podem apresentar como foco: (1) a mudança de código, ao considerar tradução todo processo de transformação entre códigos; (2) o nível de traduzibilidade, podendo a tradução ser, segundo House (*apud*

⁴¹ “In verità, lo stesso accade quando leggiamo un testo scritto secoli fa. Steiner (1975) nel primo capitolo mostra molto bene come alcuni testi di Shakespeare e di Jane Austen non siano pienamente comprensibili al lettore contemporaneo il quale non solo non conosca il lessico dell’epoca, ma anche il background culturale degli autori.”

⁴² “esta diversidad de definiciones no hace sino dar cuenta de la complejidad que encierra la traducción, al tiempo que permite identificar los rasgos que la caracterizan: texto, acto de comunicación y actividad cognitiva”.

⁴³ “un proceso interpretativo y comunicativo consistente en la reformulación de un texto con los medios de otra lengua que se desarrolla en un contexto social y con una finalidad determinada”.

HURTADO ALBIR, 2017, p. 46), encoberta (*covert translation*) ou evidente (*overt translation*):

Na tradução encoberta a função do texto original mantém-se intacta e goza da condição de texto original no meio de chegada ao não estar o texto original ligado especificamente ao contexto sociocultural de partida. A tradução evidente não goza da condição de texto original ao estar o texto original ancorado no contexto sociocultural de partida e precisar de um segundo nível funcional para manter a mesma função.⁴⁴ (Tradução minha)

(3) as diferenças metodológicas, ou seja, a forma de se traduzir, como por exemplo a tradução literal em oposição à tradução livre, ou mesmo a classificação proposta por House (1977) citada anteriormente, que contrapõe a tradução encoberta à evidente; (4) as áreas, tradicionalmente divididas entre tradução geral, tradução literária e tradução especializada; (5) a tipologia textual, que pode levar em conta se no texto predomina o conteúdo (textos científicos e técnicos), a função expressiva (textos literários), a função conativa (textos publicitários) e textos com suporte não verbal (tradução cinematográfica, por exemplo); (6) o meio, que pode ser o som, a escrita ou a imagem, e o modo, que consiste na variação da língua segundo o meio material, por exemplo: textos escritos para serem lidos em voz alta ou voz baixa, textos orais espontâneos ou não espontâneos (HURTADO ALBIR, 2017, p. 49). A autora nos apresenta o seguinte quadro com base na classificação de Rabadán (1991, p. 101), que categoriza os modos como primário e complexo: enquanto textos do modo primário podem ser interpretados (textos orais), traduzidos de forma escrita (textos escritos) ou não necessitarem de tradução (textos icônicos), os textos do modo complexo apresentam ao mesmo tempo mais de um meio. Assim, textos de recepção oral mediata, como conferências, são textos escritos para serem falados; os de recepção visual mediata são aqueles que possuem a imagem e a grafia, como, por exemplo, cartazes publicitários; e, textos cinematográficos possuem os três meios. Hurtado Albir (2017, p. 51) chama a atenção ao fato de que, conforme Titford (1982) e Mayoral, Kelly e Gallardo (1986), os textos com recepção visual mediata e os cinematográficos, por a tradução estar relacionada, ou condicionada, também a códigos não linguísticos, como o icônico e o musical, consideram-se tradução subordinada.

⁴⁴ “En la traducción encubierta la función del texto original se mantiene intacta y disfruta de la condición de texto original en el medio de llegada al no estar el texto original ligado específicamente al contexto sociocultural de partida. La traducción patente no disfruta de la condición de texto original al estar el texto original anclado en el contexto sociocultural de partida y necesita un segundo nivel funcional para mantener la misma función.”

MEIO/MODO	SOM	GRAFIA	IMAGEM
MODO PRIMÁRIO	Textos orais imediatos	Textos Escritos	Textos Icônicos
MODO COMPLEXO	Textos de recepção oral mediata		Textos de recepção visual mediata
	Textos cinematográficos		

Quadro 1: Meio e modo textuais, Rabadán (1991, p. 101). Quadro adaptado de Hurtado Albir (2017, p. 50).

Ainda com relação ao modo, Hurtado Albir (2017, p. 52) sustenta que não apenas o modo do texto original importa, mas também aquele que afeta a tradução, propondo a categoria modo tradutor. Assim, explica, a tradução de um texto pode envolver um modo diverso daquele do texto original, por exemplo, um texto audiovisual pode ser dublado ou subtitrado.

Outra categoria abordada brevemente por Hurtado Albir (2017, pp. 53-54) é o método da tradução, ou seja, o processo desenvolvido segundo o objetivo do tradutor. Assim, a autora considera quatro métodos básicos:

MÉTODO	OBJETIVO DA TRADUÇÃO
Método interpretativo-comunicativo	tradução do sentido
Método literal	transcodificação linguística
Método livre	modificação de categorias semióticas ou comunicativas
Método filológico	tradução erudita e crítica

Quadro 2: Métodos de tradução. Quadro adaptado de Hurtado Albir (2017, p. 54).

Hurtado Albir (2017) reflete, também, sobre a pessoa que traduz e a competência tradutória. Esta, relacionada aos aspectos cognitivos da tradução, remete-nos à diferenciação que faz Chomsky entre competência e atuação:

Lembremos que Chomsky considera que a competência linguística é o conhecimento (intuitivo, interiorizado e inconsciente) que o falante tem de sua própria língua; a atuação linguística é o uso real da língua em situações concretas. A partir dessa diferenciação, surgem pesquisas para aprofundar e definir a noção de competência, ampliando o seu alcance e criticando elementos da proposta chomskiana. Assim é cunhado o conceito de *competência comunicativa* com uma longa trajetória de pesquisas de autores como Hymes (1966, 1971), Canale-Swain (1980), Canale (1982), Widdowson (1989), Spolsky (1989), Bachman (1990), etc.

Esta noção de competência comunicativa relaciona-se à teoria dos atos de fala (Austin, 1962; Searle, 1969) e aos primeiros trabalhos de análise do discurso.⁴⁵ (HURTADO ALBIR, 2017, p. 376, tradução minha)

Canale (1983), consoante Hurtado Albir (2017, pp. 376-377), torna a noção de competência comunicativa mais precisa ao diferenciá-la da comunicação atualizada: enquanto a primeira se refere ao sistema subjacente de conhecimentos e habilidades necessários para a comunicação, a comunicação atualizada refere-se à realização de tais conhecimentos e habilidades em determinados contextos e condições psíquicas. Para o autor, quatro subcompetências formam a competência comunicativa: (1) competência gramatical, que engloba o vocabulário, a formação de palavras e frases, a pronúncia, a semântica e a ortografia; (2) competência sociolinguística, relacionada à capacidade de compreensão e produção conforme cada contexto sociolinguístico; (3) competência discursiva, que consiste da capacidade de elaborar um texto, envolvendo o conhecimento da tipologia textual, bem como de coerência e coesão; (4) competência estratégica, que supõe a capacidade de compensar falhas na comunicação. Por sua vez, a competência tradutória pode ser definida como uma subcompetência interlinguística que consiste em integrar as competências monolíngues em um nível superior (WILSS *apud* HURTADO ALBIR, 2017, pp. 382-383).

Hurtado Albir (2017, pp. 29-30) sustenta que, ainda que o bilinguismo não seja essencial para um tradutor, considerando ainda que há diversos tipos de bilinguismo, é importante que o tradutor tenha conhecimentos nos dois idiomas, no caso de uma tradução interlinguística: deve haver uma competência de compreensão na língua de partida e de expressão na língua de chegada. Esses conhecimentos requeridos, tanto os linguísticos como os extralinguísticos, podem variar, ainda, a depender do texto a ser traduzido. Assim, deve-se considerar se o trabalho a ser realizado será o de tradutor ou intérprete bem como o tema de que trata o texto. Há a necessidade, também, de uma capacidade de compreensão e produção textuais, o que justifica que para traduzir não basta simplesmente saber uma língua estrangeira e ter conhecimentos enciclopédicos. Os conhecimentos práticos das línguas de partida e de chegada devem ter primazia em relação aos conhecimentos teóricos de um tradutor, além

⁴⁵ “Recordemos que Chomsky considera que la competencia lingüística es el conocimiento (intuitivo, interiorizado e inconsciente) que el hablante tiene de su propia lengua; la actuación lingüística es el uso real de la lengua en situaciones concretas.

A partir de esa distinción, surgen investigaciones para profundizar y definir la noción de competencia, ampliando su alcance y criticando elementos de la propuesta chomskiana. Se acuña así el concepto de *competencia comunicativa* con una larga trayectoria de investigación por autores como Hymes (1966, 1971), Canale-Swain (1980), Canale (1982), Widdowson (1989), Spolsky (1989), Bachman (1990), etc. Esta noción de competencia comunicativa se relaciona con la teoría de los actos de habla (Austin, 1962; Searle, 1969) y con los primeros trabajos de análisis del discurso”.

disso o tradutor deve ter conhecimentos extralinguísticos, que variam de acordo com cada texto, além da capacidade de compreensão e produção textual. Deve-se notar, ademais, que na tradução inversa, ou seja, quando se traduz a uma língua que não é a língua materna do tradutor, o processo tradutório pode ser bloqueado por falta de recursos, devendo-se recorrer a um maior número de materiais, como textos paralelos, e sendo a competência na língua estrangeira um elemento essencial desse tipo de tradução (HURTADO ALBIR, 2017, p. 56). Em textos especializados, como os científicos, jurídicos ou técnicos, deve o tradutor possuir conhecimentos com relação ao tema, à terminologia, bem como dos gêneros característicos da área e a capacidade de suprir sua possível falta de conhecimento através da pesquisa em documentos. Por sua vez, há a tradução de textos não especializados, como o são os textos literários, jornalísticos e publicitários. A autora, que afirma que o tradutor atua como um mediador linguístico e cultural (HURTADO ALBIR 2017, p. 28), ao abordar a tradução literária, enfatiza a diversidade de possíveis tons, tipos textuais, dialetos e a carga estética produzida pelas características linguístico-formais de uma obra, e acrescenta:

Assim como o tradutor de textos especializados, o tradutor literário precisa de competências específicas (a competência literária): amplos conhecimentos literários e culturais e determinadas aptidões relacionadas ao funcionamento desses textos (boas habilidades de escrita, criatividade, etc). Essa competência lhe permitirá encarar os problemas específicos propostos pela tradução: problemas derivados da sobrecarga estética (de estilo, conotações, metáforas, etc), do idioleto próprio do autor, da relação com a intervenção da dimensão diacrônica (a tradução de textos antigos), etc. Essas características especiais, junto ao peso específico do idioleto do autor, fazem que este seja talvez o tipo de tradução em que mais recai a dimensão criativa; muitos autores destacam essa característica, com noções como: *reenunciação específica* (Meschonnic, 1972, 1973), *tradução recreação* (Etkind, 1982), *metacriação* (Popovic, 1976), *metaliteratura* (Holmes, 1988), *processo recriador* (Solinski, 1987), etc.⁴⁶ (HURTADO ALBIR, 2017, pp. 63-64).

Hurtado Albir (2017, p. 65) chama a atenção ao fato de que a grande diversidade de gêneros e subgêneros literários, com suas respectivas características, pressupõe problemas específicos. Assim, na tradução poética deve-se recriar a pluralidade de elementos, quais sejam o sistema metafórico, a métrica, a rima, a sintaxe. Quanto à tradução teatral, tema que

⁴⁶ “Al igual que el traductor de textos especializados, el traductor literario necesita de unas competencias específicas (una competencia literaria): amplios conocimientos literarios y culturales y determinadas aptitudes relacionadas con el funcionamiento de esos textos (buenas habilidades de escritura, creatividad, etc). Dicha competencia le permitirá enfrentarse a los problemas específicos que plantea su traducción: problemas derivados de la sobrecarga estética (de estilo, connotaciones, metáforas, etc.), del idiolecto propio del autor, de la relación con la intervención de la dimensión diacrónica (la traducción de textos antiguos), etc. Esas características especiales, junto con el peso específico del idiolecto del autor, hacen que quizás sea el tipo de traducción donde más se incide en la dimensión creativa; muchos autores lo ponen de relieve, con nociones como: *reenunciación específica* (Meschonnic, 1972, 1973), *traducción recreación* (Etkind, 1982), *metacreación* (Popovic, 1976), *metaliteratura* (Holmes, 1988), *proceso recreador* (Solinski, 1987), etc”.

será abordado no próximo tópico, a autora chama a atenção ao fato de que a finalidade de um texto teatral é sua encenação, peculiaridade que condiciona a tradução desses textos.

Alguns conceitos da tradutologia, cujas definições relacionam-se ao conceito de tradução de cada autor, são analisados por Hurtado Albir (2017, p. 201): a equivalência tradutória, a unidade de tradução, a invariável tradutória, o método tradutor, as técnicas de tradução, as estratégias tradutórias, os problemas de tradução e os erros de tradução, além da noção de fidelidade, considerada pela autora chave no decorrer da história. Esta tem sido entendida como o vínculo ou a relação estabelecida entre a tradução e o texto original, sendo que essa relação pode ir desde a sujeição ao original à adaptação livre. A autora sustenta que, por mais que historicamente tenha identificado-se a tradução literal ao termo fidelidade, este expressa apenas a existência de um vínculo entre o texto original e sua tradução, mas não a natureza desse vínculo, defendendo a fidelidade ao sentido:

[...] este princípio concretiza-se em fidelidade ao que o emissor do texto original *quis dizer*, aos mecanismos próprios da língua de chegada e ao destinatário da tradução. Salientam-se, além disso, três dimensões que caracterizam e condicionam a fidelidade na tradução: a subjetividade (a intervenção necessária do sujeito tradutor), a historicidade (as repercussões do contexto sócio-histórico) e a funcionalidade (as implicações da tipologia textual, a língua e o meio de chegada, e a finalidade da tradução). Existem, então, diversas maneiras de ser *fiel* de acordo com cada caso.⁴⁷ (HURTADO ALBIR, 2017, p. 202, tradução minha)

Eco (2012, Int.) pontua que um aparente ato de infidelidade pode ser, na verdade, um ato de fidelidade, exemplificando com a tradução de “you’re just pulling my leg” ao italiano. Se essa frase estivesse presente em um texto em inglês, uma tradução literal (aparentemente fiel) causaria, nas palavras de Eco (2012, Int.), a impressão de que o personagem estava criando uma ousada figura de linguagem, por seu uso ser incomum em italiano, enquanto em inglês esta é uma frase feita. Assim, a tradução deveria voltar-se a localizar o leitor italiano na mesma situação em que se encontra o leitor da frase em inglês, sendo possíveis traduções “mi stai prendendo in giro” e “mi stai prendendo per il naso”:

Portanto traduzir quer dizer entender o sistema interno de uma língua e a estrutura de um texto dado naquela língua, e construir uma cópia do sistema textual que, *sob uma determinada descrição*, possa produzir efeitos análogos no leitor, seja no plano

⁴⁷ “[...] este principio se concretiza en fidelidad a lo que ha *querido decir* el emisor del texto original, a los mecanismos propios de la lengua de llegada y al destinatario de la traducción. Se señalan, además, tres dimensiones que caracterizan y condicionan la fidelidad en traducción: la subjetividad (la necesaria intervención del sujeto traductor), la historicidad (las repercusiones del contexto sociohistórico) y la funcionalidad (las implicaciones de la tipología textual, la lengua y el medio de llegada, y la finalidad de la traducción). Existen, pues, diversas maneras de ser *fiel* según los casos”.

semântico e sintático, seja no estilístico, métrico, fonossimbólico e nos efeitos passionais a que o texto fonte tendia.⁴⁸ (Tradução minha)

Hurtado Albir (2017) atribui a Vinay e Darbelnet (1958), Nida (1959) e Jakobson (1959) os primeiros usos do conceito de equivalência. Para Nida (*apud* HURTADO ALBIR, 2017, p. 203), através da tradução busca-se o equivalente natural mais próximo em uma dada situação. Hurtado Albir (2017, p. 205) afirma que, ainda que esse conceito tenha sido amplamente usado para a definição de tradução, há poucas definições de equivalência. Esse termo, cuja noção implica grande controvérsia entre os autores e sobre o qual há discordância em relação à sua importância, recebeu diversas críticas, como a de Snell-Honby (1988) que, ao falar em ilusão de equivalência, chama a atenção ao fato de que o termo equivalência, além de impreciso, apresenta uma ilusão de simetria entre línguas. Hurtado Albir (2017, p. 208-212) propõe que se use o termo equivalência para referir-se à relação entre o texto original e a tradução, desde que não de uma forma meramente linguística e que se considere a situação de comunicação e o contexto sócio-histórico da tradução. Assim, ao buscar a equivalência são relevantes o tipo e o gênero textual, o objetivo da tradução e a modalidade (escrita, oral ou audiovisual):

Assim, a equivalência tradutória depende, em primeira instância, dos fatores que acabamos de mencionar. Em primeiro lugar, restrições textuais como o contexto textual e o gênero textual em que o elemento em questão está localizado (seja este linguístico, gestual ou cultural), atribuem um sentido determinado e impõem convenções; mas também intervêm o contexto sócio-histórico e a finalidade da tradução (com a consequente mudança de método), assim como a modalidade da tradução. A relação com o texto original é diferente, as equivalências variam e o tradutor utiliza técnicas diferentes em cada caso [...].⁴⁹ (HURTADO ALBIR, 2017, p. 211)

Dentre as diversas classificações de tipos de equivalência apresentadas por Hurtado Albir (2017, pp. 212-222), destacamos aquela formulada por Nida (1964) e Nida e Taber (1969), em que se diferencia a correspondência formal, centrada unicamente na mensagem, da equivalência dinâmica, baseada no princípio do efeito equivalente, ou seja, o princípio que diz

⁴⁸ “Dunque tradurre vuole dire capire il sistema interno di una lingua e la struttura di un testo dato in quella lingua, e costruire un doppio del sistema testuale che, *sotto una certa descrizione*, possa produrre effetti analoghi nel lettore, sia sul piano semantico e sintattico che su quello stilistico, metrico, fonosimbolico, e quanto agli effetti passionali a cui il testo fonte tendeva”.

⁴⁹ “Así pues, la equivalencia traductora depende, en primera instancia, de los factores que acabamos de mencionar. En primer lugar, condicionamientos textuales como son el contexto textual y el género textual en que se ubica el elemento en cuestión (sea éste lingüístico, gestual o cultural), adjudican un sentido determinado e imponen unas convenciones; pero también intervienen el contexto sociohistórico y la finalidad de la traducción (con el consiguiente cambio de método), así como la modalidad de traducción. La relación con el texto original es diferente, las equivalencias varían y el traductor utiliza técnicas diferentes en cada caso [...].”

que o efeito causado no leitor do texto original deve ser o mesmo causado no leitor do texto traduzido. Em outras palavras, para os autores, para que haja equivalência deve-se buscar a estreita semelhança de sentido (HURTADO ALBIR, 2017, p. 216).

Essencialmente relacionado à noção de equivalência, Hurtado Albir (2017, p. 224) afirma que há também sobre o conceito de unidade de tradução uma diversidade de opiniões, sendo para Rabadán (1991) o segmento textual mínimo que deve ser traduzido de forma unitária. A autora sustenta que a falta de estudos empíricos que possam oferecer dados sobre o funcionamento da unidade de tradução leva à falta de uma definição precisa, havendo concepções mais tradicionais, que têm a palavra como a unidade de referência do tradutor, e outras mais modernas, que consideram o texto como unidade de referência (HURTADO ALBIR, 2017, p. 225). Alguns autores centraram-se no caráter linguístico ao formular o conceito, podendo reduzir a unidade de tradução a uma unidade de caráter lexical. As concepções textuais poderão considerar todo o texto como a unidade de tradução, porém, como nos lembra Hurtado Albir (2017, p. 230), “embora possamos considerar que o texto é a macro-unidade da tradução, a capacidade de processamento do ser humano não admite unidades tão grandes [...]”⁵⁰ (tradução minha). Com relação às concepções interpretativas e processuais, a autora explica que estas centram-se na fase de interpretação textual anterior à tradução. Assim, para Seleskovitch e Lederer em sua teoria do sentido da ESIT (École Supérieure d’Interprètes et de Traducteurs), a tradução é um processo de reexpressão do sentido, sendo este o *querer dizer* do emissor do texto original. A menor unidade que permite estabelecer equivalência é, para os autores, a unidade de sentido:

Conforme Lederer (1994: 27), a unidade de sentido existe apenas no plano do discurso e não se deve confundi-la com as palavras, sintagmas, frases feitas, etc; trata-se de uma representação mental e é de caráter consciente durante um breve instante para logo passar a um estado pré-consciente.⁵¹ (HURTADO ALBIR, 2017, p. 231)

Finalmente, as concepções binárias de unidade de tradução são aquelas que partem, de acordo com Hurtado Albir (2017, p. 232), de um marco bitextual. Um exemplo é Sovali (1986), para quem a unidade denominada inforema, definida como a menor unidade sintática com significado lexical, seria capaz de mostrar se a quantidade de informação do texto

⁵⁰ “si bien podemos considerar que el texto es la macrounidad de traducción, la capacidad de procesamiento del ser humano no admite unidades tan grandes [...]”.

⁵¹ “Según Lederer (1994: 27), la unidad de sentido sólo existe en el plano del discurso y no hay que confundirla con las palabras, sintagmas, frases hechas, etc.; se trata de una representación mental y es de carácter consciente durante un breve instante para pasar luego a un estadio preconscious”.

original e de sua tradução é a mesma. Esta proposta descuida, porém, dos aspectos estilísticos e de compensação semântica (HURTADO ALBIR, 2017, p. 232). Após abordar minuciosamente as diferentes concepções de unidade de tradução, Hurtado Albir (2017, p. 234) chama atenção ao fato de que estudos empíricos demonstram que, enquanto estudantes de tradução tendem a usar palavras como unidades de tradução, tradutores experientes traduzem através de unidades de sentido.

O conceito seguinte, invariável tradutória, refere-se ao que se mantém invariável na tradução. Também este conceito relaciona-se à noção de fidelidade, bem como a de equivalência tradutória. Hurtado Albir (2017, pp. 239-240) esclarece que a invariável tradutória situa-se ao mesmo tempo nos âmbitos textual e contextual (contextos linguístico e extratextual). Para alguns autores, como Lvóvskaya (1997) e os da teoria do sentido da ESIT, como Seleskovitch e Lederer, a invariável tradutória é o sentido:

Seleskovitch e Lederer propõem o *sentido* como invariável tradutória. Nesta teoria, a tradução fica definida como um processo de compreensão, desverbalização e reexpressão do sentido. O sentido é inseparável da comunicação e está vinculado ao processo mental de compreensão, sendo seu resultado; o sentido é a síntese não verbal, de todos os elementos, verbais e não verbais, que intervêm na comunicação.⁵² (HURTADO ALBIR, 2017, p. 238)

O método tradutor é a forma com que o tradutor encara o texto original, desenvolvendo o processo tradutório, sendo a tradução literal e a tradução livre métodos opostos e irreconciliáveis (HURTADO ALBIR, 2017, p. 241). Conforme a autora, há dentre as teorias modernas aquelas que se fazem aos moldes da oposição tradicional tradução literal *versus* tradução livre. Como exemplos de proposta dicotômica, temos a tradução encoberta e a tradução evidente, já citadas anteriormente, além de propostas que partem do duplo movimento de Schleiermacher (1813), com um deslocamento em direção ao autor ou ao leitor, ou seja, o tradutor teria a possibilidade de levar o leitor até o autor, ou levar o autor até o leitor.

[...] na linha do duplo movimento de Schleiermacher situam-se as propostas de Toury e Venuti. Toury (1980) adapta à Tradutologia o conceito de *norma* (procedente da sociologia e da psicologia social), entendido como a formulação dos valores gerais ou ideias que compartilha uma comunidade em uma situação particular [...]. Este autor denomina *norma inicial* à escolha básica do tradutor, submeter-se ou não à cultura de chegada, que dá lugar ao que denomina

⁵² “Seleskovitch y Lederer plantean el *sentido* como invariable traductora. En esta teoría, la traducción queda definida como un proceso de comprensión, desverbalización y reexpresión del sentido. El sentido es inseparable de la comunicación y está vinculado al proceso mental de comprensión, siendo su resultado; el sentido es la síntesis no verbal, de todos los elementos, verbales y no verbales, que intervienen en la comunicación”.

aceitabilidade e adequação. Na aceitabilidade são privilegiadas as normas da cultura receptora; na adequação são privilegiadas as normas da cultura a que pertence o texto original.⁵³ (HURTADO ALBIR, 2017, p. 243)

Quanto à distinção binária de Schleiermacher, Britto (2012, pp. 61-62) considera que, na verdade, o que os tradutores fazem é adotar uma posição intermediária às duas da proposta do autor:

Quando leio Schleiermacher, a parte de sua argumentação que me parece mais frágil é a ideia de que as duas estratégias formam uma oposição do tipo tudo ou nada [...]. Parece claro que foi por estar o autor interessado em promover a estratégia estrangeirizadora e atacar a tendência domesticadora que ele tanto insistiu na distinção radical entre as duas. O que minha experiência me ensinou, porém, é que essas duas estratégias, na verdade, representam mais um par de ideais absolutos inatingíveis; na prática, o que sempre fazemos é exatamente aquilo que Schleiermacher diz ser impossível fazer: adotar posições intermediárias entre os dois extremos.

Eco (2012, cap. 7), ao destacar a influência que o texto traduzido pode ter sob a cultura de chegada, sobre seu modo de escrever e de pensar, também aborda esse duplo movimento:

Estes [*target e source oriented*] são os termos agora em uso na teoria da tradução, e parecem corresponder ao antigo problema de se uma tradução deve conduzir os leitores a identificarem-se em uma certa época e em um certo ambiente cultural – aquele do texto original – ou se deve tornar a época e o ambiente acessíveis ao leitor da língua e da cultura de chegada.

A partir desta problemática podem até mesmo serem conduzidas pesquisas que na minha visão vão além da tradutologia propriamente dita e correspondem à história da cultura e da literatura comparada. Por exemplo, desinteressando-se completamente pela relação de maior ou menor fidelidade com relação ao texto fonte, pode-se estudar quanto uma tradução pode ter influenciado a cultura em que apareceu.⁵⁴ (Tradução minha)

Por sua vez, Venuti (1995), conforme ensina Hurtado Albir (2017, pp. 243-244), diferencia a estrangeirização (*foreignizing*) da domesticação (*domesticating*): enquanto a

⁵³ “[...] en la línea del doble movimiento de Schleiermacher se sitúan las propuestas de Toury y Venuti. Toury (1980) adapta a la Traductología el concepto de *norma* (procedente de la sociología y de la psicología social), entendido como la formulación de los valores generales o ideas que comparte una comunidad en una situación particular [...]. Este autor denomina *norma inicial* a la elección básica del traductor, someterse o no a la cultura de llegada, que da lugar a lo que denomina *aceptabilidad* y *adecuación*. En la aceptabilidad se privilegian las normas de la cultura receptora; en la adecuación se privilegian las normas de la cultura a que pertenece el texto original”.

⁵⁴ “Questi [*target e source oriented*] sono i termini ormai in uso nella teoria della traduzione, e sembrano riguardare l’annoso problema se una traduzione debba condurre i lettori a immedesimarsi in una certa epoca e in un certo ambiente culturale – quello del testo originale – o se debba rendere l’epoca e l’ambiente accessibili al lettore della lingua e della cultura di arrivo.

Sulla base di questa problematica possono persino essere condotte delle indagini che a parer mio esulano dalla tradutologia propriamente detta e riguardano la storia della cultura e la letteratura comparata. Per esempio, disinteressandosi completamente dei rapporti di maggiore o minore fedeltà rispetto al testo fonte, si può studiare quanto una traduzione abbia potuto influenzare la cultura in cui è apparsa”.

domesticação pressupõe a redução etnocêntrica do texto estrangeiro aos valores culturais da língua de chegada, a estrangeirização pode ser uma forma de dissidência e resistência ao etnocentrismo e ao racismo. Eco (2012, cap. 7) diferencia, ainda, estrangeirização e domesticação de arcaização e modernização, sendo que uma tradução pode ser, ao mesmo tempo, estrangeirizadora ou domesticadora e arcaizante ou modernizadora. Alguns autores, acreditando ser a proposta tradicional extremista, propuseram definições centradas no sentido, como aquela que Steiner (1975) chamou *iusta via media*, termo cujo problema, para Hurtado Albir (2017, p. 244), consiste no fato de não haver uma definição exata do conceito. Há, também, propostas plurais, que consideram múltiplos parâmetros, como a exemplo da proposta de Catford (1965), cujos parâmetros são considerados por Hurtado Albir (2017, p. 245) de duvidosa utilidade metodológica, que considera fatores como a extensão da tradução, diferencia tradução literal de tradução livre, bem como tradução total de tradução restrita a um único nível (tradução fonológica, grafológica e gramatical e lexical).⁵⁵ Por último, a autora aborda as tipologias funcionais, como a de Nord (1996), que propõe as classificações: tradução documento, cuja função é documentar uma comunicação realizada na língua da cultura do texto original, a exemplo da tradução literal e da filológica; e tradução instrumento, que apresenta como função ser uma ferramenta de comunicação na língua meta segundo o modelo de comunicação do texto original. Exemplos de tradução instrumento são: a tradução equifuncional, que visa as mesmas funções comunicativas do texto original; a tradução heterofuncional, que apresenta funções semelhantes às do texto original; e a tradução homóloga, que tem como objetivo produzir um efeito homólogo àquele do texto original.

Em seguida, Hurtado Albir (2017) aborda as técnicas de tradução:

[...] acreditamos que convém diferenciar método, estratégia e técnica, reservando a noção de técnica para referir-nos ao procedimento verbal concreto, visível no resultado da tradução, para conseguir equivalências tradutórias. Diferentemente do método, que é uma opção global que percorre todo o texto e que afeta o processo e o resultado, a técnica afeta apenas o resultado e as unidades menores do texto. Diferentemente das estratégias, que podem ser não verbais e que são utilizadas em todas as fases do processo tradutório para resolver os problemas encontrados, as técnicas manifestam-se unicamente na reformulação em uma fase final de tomada de decisões.⁵⁶ (HURTADO ALBIR, 2017, pp. 256-257, tradução minha)

⁵⁵ A tradução fonológica consiste na fonologia sendo substituída por outra, sem outras alterações, a menos que accidental. A tradução fonológica é usada por exemplo por atores ao usarem sotaques estrangeiros ou regionais. Na tradução grafológica, a grafologia é substituída, também com outras modificações somente de forma accidental. Como exemplo, na escrita em uma língua estrangeira a tradução grafológica pode ocorrer involuntariamente. Na tradução gramatical e lexical há a substituição apenas da gramática ou do léxico. (CATFORD, 1965, pp. 23-24)

⁵⁶ “[...] pensamos que conviene distinguir entre método, estrategia y técnica, reservando la noción de técnica para referirnos al procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción, para conseguir equivalencias traductoras. A diferencia del método, que es una opción global que recorre todo el texto y que

Dentre as diversas classificações de técnicas de tradução apresentadas por Hurtado Albir (2017, pp. 257-264), destacamos a de Vinay e Darbelnet (1958), que propuseram uma classificação dos procedimentos técnicos de tradução a partir da distinção entre tradução direta e tradução oblíqua. Enquanto na tradução direta, possível entre línguas e culturas próximas, há a correspondência exata com relação ao léxico e à estrutura, a tradução oblíqua não permite a tradução palavra por palavra. Além dos sete procedimentos essenciais, surgidos dessa diferenciação, os autores apresentam outros que se formam por pares opostos, à exceção da compensação e da inversão:

Procedimentos da tradução direta	Procedimentos da tradução oblíqua	Outros procedimentos
1. Empréstimo: palavra incorporada a outra língua sem ser traduzida.	4. Transposição: mudança de categoria gramatical.	1. Compensação: inserção em outro local do texto de uma informação ou efeito estilístico que não pode ser mantido no mesmo lugar do texto original.
2. Decalque: empréstimo de um sintagma estrangeiro com a tradução literal de seus elementos.	5. Modulação: mudança de ponto de vista ou categoria de pensamento (por exemplo, do concreto para o abstrato).	2. Dissolução <i>versus</i> concentração: na dissolução, expressa-se um mesmo significado na língua de chegada com mais significantes, enquanto na concentração essa expressão ocorre com menos significantes.
3. Tradução literal: tradução palavra por palavra.	6. Equivalência: expressão de uma mesma situação a partir de uma redação completamente diferente.	3. Amplificação <i>versus</i> economia: ⁵⁷ a amplificação ocorre quando utiliza-se na língua de chegada um número maior de significantes para suprir uma deficiência sintática ou expressar melhor o significado de uma palavra, sendo uma questão de fala, e não de língua, como no caso da dissolução. A economia é o processo oposto.
	7. Adaptação: o uso de uma equivalência reconhecida entre duas situações. ⁵⁸	4. Explicitação <i>versus</i> implicitação: ocorre a explicitação quando se introduz no texto

afecta al proceso y al resultado, la técnica afecta sólo al resultado y a unidades menores del texto. A diferencia de las estrategias, que pueden ser no verbales y que se utilizan en todas las fases del proceso traductor para resolver los problemas encontrados, las técnicas se manifiestan únicamente en la reformulación en una fase final de toma de decisiones”.

⁵⁷ Não abordaremos a ampliação e a condensação por serem tipos de amplificação e economia tratados especificamente para abordar a tradução de preposições e conjunções inglesas ao francês.

⁵⁸ A adaptação relaciona-se ao contexto cultural. Hurtado Albir (2017, p. 259) oferece os seguintes exemplos: [francês] cyclisme, [inglês britânico] cricket, [inglês estadunidense] baseball.

		traduzido informações que estavam implícitas no texto original, como por exemplo o gênero de uma personagem que não estava indicado por flexão de gênero. Ao deixar que o contexto demonstre informações que estavam explícitas no texto original, há a implicitação.
		5. Generalização <i>versus</i> particularização: a generalização ocorre quando se traduz um termo por outro mais geral, sendo a particularização o processo contrário.
		6. Articulação <i>versus</i> justaposição: procedimentos opostos que se relacionam ao uso ou à ausência de marcas linguísticas de articulação.
		7. Gramaticalização <i>versus</i> lexicalização: quando se substituem signos lexicais por gramaticais, há a gramaticalização. Já a lexicalização se dá pela substituição de signos gramaticais por lexicais.
		8. Inversão: ocorre quando se transfere uma palavra ou sintagma a outro lugar da oração ou parágrafo para conseguir a estrutura normal da frase na outra língua.

Quadro 3: Procedimentos técnicos de tradução elaborados por Vinay e Darbelnet (1958) conforme Albir (2017, pp. 258-260).

O conceito seguinte são as estratégias tradutórias, entendido pela autora como os procedimentos (sejam eles verbais ou não verbais, conscientes ou inconscientes) de resolução de problemas. Sendo um conhecimento operativo, ou procedimental, Hurtado Albir (2017, p. 272) afirma: “podemos considerar que as estratégias são procedimentos que permitem corrigir deficiências e fazer um uso mais efetivo das habilidades disponíveis ao realizar uma determinada tarefa, constituindo uma habilidade geral do indivíduo” (tradução minha).⁵⁹ Uma interessante característica das estratégias é que tradutores diferentes podem recorrer a estratégias diferentes para solucionar o mesmo problema (HURTADO ALBIR, 2017, p. 275), além de o fato de que essa escolha pode relacionar-se à modalidade da tradução (HURTADO

⁵⁹ “podemos considerar que las estrategias son procedimientos que permiten subsanar deficiencias y hacer un uso más efectivo de las habilidades disponibles al realizar una tarea determinada, constituyendo una habilidad general del individuo”.

ALBIR, 2017, p. 278). A natureza das estratégias é diversa: há estratégias para a compreensão do texto original (identificação dos discursos, ideias principais e secundárias, imaginar o contexto etc); estratégias para resolver problemas de reexpressão (pensar no destinatário, assumir o papel de emissor na língua de chegada, reformular em voz alta, desconfiar de palavras e evitar falsos amigos etc); estratégias para a aquisição da informação (usar dicionários, enciclopédias, textos paralelos, saber selecionar as informações etc); estratégias de memória (mais importantes para os intérpretes, podem ser imagens mentais e técnicas de memorização) (HURTADO ALBIR, 2017, p. 277).

Relacionados às estratégias tradutórias e a noção de erro de tradução, os problemas de tradução não possuem uma definição consensual entre os autores, apesar de sua importância para a tradutologia:

A verdade é que não contamos com uma definição de problema de tradução que goze de um certo consenso nem com uma classificação de problemas de tradução que tenha sido validada empiricamente. Wilss (1996: 47) aponta neste sentido que a concepção de problemas que encontramos nas publicações sobre tradução não é uniforme e que o estudo das diferenças entre problemas de tradução e dificuldades de tradução, como o que Nord (1987) iniciou, não foi retomado; conforme este autor, isto indica que a Tradutologia ainda tem muitos problemas para definir um quadro conceitual adequado e confiável para a resolução de problemas. Da mesma forma expressa-se Lörscher (1991: 92), que indica que a causa desta falta de análise é a ausência de aproximações empíricas e a forte tendência especulativa.⁶⁰ (HURTADO ALBIR, 2017, p. 280, tradução minha)

A autora esclarece que Nord define problema de tradução como um problema objetivo que qualquer tradutor deve resolver em uma tarefa de tradução, enquanto as dificuldades de tradução são subjetivas e relacionam-se ao tradutor e às suas condições de trabalho. Assim, haveria problemas de quatro tipos: (1) textuais, que surgem de características do texto original (jogos de palavras, metáforas etc);⁶¹ (2) pragmáticos, oriundos da natureza da prática tradutora; (3) culturais, relacionados às diferenças entre as normas e convenções das duas culturas; (4) linguísticos, originados das diferenças estruturais entre a língua de partida e a de chegada (HURTADO ALBIR, 2017, p. 283). Por sua vez, as dificuldades podem ser: (1)

⁶⁰ “Lo cierto es que no contamos con una definición de problema de traducción que goce de un cierto consenso ni con una clasificación de problemas de traducción que haya sido validada empíricamente. Wilss (1996: 47) señala en este sentido que la concepción de problemas que encontramos en las publicaciones sobre traducción no es uniforme y que el estudio de las diferencias entre problemas de traducción y dificultades de traducción, como el que inició Nord (1987), no se ha retomado; según este autor, esto indica que la Traductología todavía tiene muchos problemas para definir un marco conceptual adecuado y fiable para la resolución de problemas. Del mismo modo se expresa Lörscher (1991: 92), quien apunta que la causa de esta falta de análisis es la ausencia de acercamientos empíricos y la fuerte tendencia especulativa”.

⁶¹ Para Hurtado Albir (2017, p. 283), os exemplos de Nord para problemas textuais não são representativos de mecanismos textuais, como coerência e coesão.

específicas do texto, relacionadas ao grau de compreensibilidade do texto original; (2) dependentes do tradutor e que inclusive tradutores com experiência e competência terão; (3) pragmáticas, relacionadas à natureza da tarefa tradutora; (4) técnicas, relacionadas às especificidades do assunto de cada texto (HURTADO ALBIR, 2017, p. 282).

Sobre o contexto cultural e relacionando-o aos problemas de tradução, Hurtado Albir (2017, p. 523) cita Nida (1975), que sustenta que “aqueles que traduzem de uma língua para outra deveriam estar conscientes a cada momento das diferenças culturais que refletem cada língua”⁶² (tradução minha). Ainda apoiando-se em Nida, Hurtado Albir (2017, p. 524) lista cinco possíveis casos de diferenças culturais que podem resultar em problemas de tradução: (1) diferenças ecológicas, cujos elementos característicos de uma região podem não ser conhecidos em outras culturas; (2) diferenças de cultura material, com a alusão a práticas desconhecidas por outras culturas, como o caso de processos agrícolas com relação a povos que não desenvolveram a agricultura; (3) diferenças de cultura social, relacionadas ao hábitos e organizações sociais de cada cultura; (4) diferenças entre culturas religiosas diversas; (5) diferenças de cultura linguística, ou seja, as diferenças de funcionamento das línguas.

Finalmente, os erros de tradução, conceito de suma importância no ensino de tradução, relacionam-se à análise da qualidade de traduções, e Hurtado Albir (2017, p. 290) define erro como uma equivalência inadequada para a tarefa tradutora. Alguns exemplos de erro de tradução citados por Hurtado Albir (2017, p. 291) a partir de Delisle (1993) são a atribuição de sentido errado a uma palavra ou grupo de palavras do texto original (contra-sentido); a formulação na língua de chegada que seja completamente sem sentido ou absurda (sem sentido); a má apreciação do sentido de uma palavra ou enunciado, sem que cause contra-sentido ou sem sentido (falso sentido); a introdução, de forma injustificada, de informações ou efeitos estilísticos ausentes no original (adição); não traduzir, de forma injustificada, informações ou efeitos estilísticos presentes no original (omissão); escolher sistematicamente, entre várias opções aceitáveis de tradução, a forma que mais se distancie da expressão original (hiper-tradução); explicitar elementos que a língua de chegada manteria implícitos (sobre-tradução); não introduzir no texto de chegada compensações, ampliações ou explicitações que seriam necessárias (sub-tradução). Além disso, há erros relacionados aos mecanismos da língua de chegada, como inadequações ortográficas, lexicais e gramaticais (HURTADO ALBIR, 2017, p. 290).

⁶² “quienes traducen de una lengua a otra deberían ser conscientes en todo momento de las diferencias culturales que reflejan cada lengua”.

2.2 Tradução de textos criativos: a tradução teatral

Como vimos anteriormente, a tradução do texto literário exige uma competência literária, sendo provavelmente o tipo de tradução com maior dimensão criativa. Indo ao encontro de Hurtado Albir (2017), Haroldo de Campos (2011, pp. 31-46), em *Da tradução como criação e como crítica*, a partir da análise de casos concretos de tradução e evocando as vozes de outros teóricos, demonstra a tradução como recriação da obra literária, considerando a fidelidade do tom da obra ou de seus efeitos produzidos, sem menoscar a semântica. Para o poeta e tradutor, a tradução do texto criativo exige o trabalho colaborativo de linguistas, ou professores, e artistas, possibilitando a recriação da obra. Para tanto, faz-se necessário que o artista tenha conhecimentos do que é a tradução e o professor de idiomas não esteja “bitolado por preconceitos acadêmicos” (CAMPOS, 2011, p. 46). Com esse trabalho colaborativo, espera-se que:

[...] os dois aportes, o do linguista e o do artista, se completem e se integrem num labor de tradução competente como tal e válido como arte. Num produto que só deixe de ser fiel ao significado textual para ser inventiva, e que seja inventiva na medida mesma em que transcenda, deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original trasladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material [...]. (CAMPOS, 2011, p. 46)

Campos (2011) reflete, ainda, sobre a ideia de intraduzibilidade, relacionando-a à informação estética. A partir de Bense, o autor explica que a informação documentária reproduz algo observável empiricamente, a informação semântica acrescenta algo que não é observável e a informação estética “transcende a semântica, no que concerne à ‘imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos’” (CAMPOS, 2011, p. 32), o que a torna “inseparável de sua realização” (CAMPOS, 2011, p. 33): “O total de informação de uma informação estética é em cada caso igual ao total de sua realização [donde], pelo menos em princípio, sua intraduzibilidade [...] Em outra língua, será uma outra informação estética, ainda que seja igual semanticamente” (BENSE, 1958 *apud* CAMPOS, 2011, p. 33). Dessa forma, coincidindo com as noções citadas por Hurtado Albir (2017, pp. 63-64), — *reenunciación específica, tradução recriação, metacriação, metaliteratura, processo recriador*⁶³ (tradução minha)— conclui Campos (2011) que a tradução “de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca” (CAMPOS, 2011, p. 34), sendo a possibilidade de recriação proporcional às dificuldades do texto.

⁶³ “*reenunciación específica, traducción recreación, metacreación, metaliteratura, proceso recreador*”.

Voltando-se especificamente à tradução do texto teatral, Hurtado Albir (2017, pp. 66-69) pontua que todo texto teatral tem como finalidade ser representado, o que leva às peculiaridades desse gênero e condiciona sua tradução:

Porque ao falar-se de teatro, é inevitável referir-se aos dois aspectos que definem o gênero dramático e que são indissociavelmente unidos: o teatro como literatura e o teatro como espetáculo; quer dizer, o que se conhece como texto impresso (página) e representação cênica (palco).

É inevitável pensar que uma obra de teatro foi ou pode ser representada, que seu autor a concebeu para um palco. A própria estrutura do texto dramático indica que esta dualidade está presente. Ao contrário do que ocorre na narrativa ou na poesia, na peça dramática a língua manifesta-se em pelo menos dois níveis: o diálogo e tudo o que não é diálogo.⁶⁴ (MERINO *apud* HURTADO ALBIR, 2017, pp. 66-67, tradução minha)

Hurtado Albir (2017, p. 67) apresenta como característica do texto teatral a coexistência do código linguístico, cujo modo é complexo (escrito para ser representado), com o cênico (visual e acústico), ressaltando a importância da oralidade e, conseqüentemente, dos elementos prosódicos e paralinguísticos. A importância do ritmo, bem como a questão da oralidade, é abordada por Henri Meschonnic (2006). Ao discorrer sobre o ritmo do poema, o autor afirma ser este “o gosto do sentido” (MESCHONNIC, 2006, p. 4), não estando presente em nenhuma palavra separadamente, mas em seu conjunto:

A linguagem fala da linguagem. O que ela mostra melhor é o que você faz dela. Por isso somos todos, nós mesmos, inteiramente, o conteúdo da linguagem. A linguagem é, a cada vez, o sujeito inteiro. Sua história. Que significa mais o que ele não diz do que o que ele diz. O que interessa é descobrir como. O incomunicado é o que se comunica antes de tudo.

É por isso que o ritmo, que não está em nenhuma palavra separadamente mas em todas juntas, é o gosto do sentido. (MESCHONNIC, 2006, p. 4)

A oralidade está presente, conforme Meschonnic (2006, pp. 7-8), tanto no falado, quanto no escrito, não sendo, assim, apenas uma propriedade da voz. O oral é, para o autor (2006, p. 38), um elemento desconhecido, enquanto o falado é o elemento conhecido, havendo linguagem no silêncio da voz:

⁶⁴ “Porque al hablar de teatro, es inevitable referirse a los dos aspectos que definen el género dramático y que van indisolublemente unidos: el teatro como literatura y el teatro como espectáculo; es decir, lo que se conoce como texto impreso (página) y representación escénica (escenario).

Resulta inevitable pensar que una obra de teatro ha sido o puede ser representada, que su autor la concibió para un escenario. La estructura misma del texto dramático indica que esta dualidad está presente. Al contrario de lo que ocurre en la narrativa o en la poesía, en la pieza dramática la lengua se manifiesta al menos en dos niveles: el diálogo y todo lo que no es diálogo”.

Calar-se, como assinalava Heidegger, não é estar mudo. Menos ainda não ter linguagem.

A ausência de som, que também leva o nome de silêncio, é outra coisa, não sendo a intermitência nem a desapareição da voz humana. Há, aqui, quase dois homônimos. A natureza não se cala. O silêncio, tanto quanto a linguagem, somos nós que atribuímos a ela. O silêncio do mundo é uma metáfora. É melhor não esquecer que uma metáfora é uma metáfora. (MESCHONNIC, 2006, p. 38)

A concepção da oralidade é renovada, então, pelo reconhecimento do ritmo como organização do discurso (MESCHONNIC, 2006, p. 8) e do sujeito (MESCHONNIC, 2006, p. 37). O autor afirma que a tradução está transformando-se através do reconhecimento da oralidade, e exemplifica a oralidade do falado através da entonação e a oralidade do escrito através da pontuação. Dessa forma, ao invés da dualidade oral/escrito, temos uma tripartição composta pelo oral, o falado e o escrito:

A oposição entre o oral e o escrito confunde o oral com o falado. Passar da dualidade oral/escrito para uma partição tripla entre o escrito, o falado e o oral permite reconhecer o oral como um primado do ritmo e da prosódia, com sua semântica própria, organização subjetiva e cultural de um discurso, que pode se realizar tanto no escrito como no falado. (MESCHONNIC, 2006, p. 4)

Meschonnic (2006, p. 19) sustenta, ainda, que a área aparentemente mais natural de transformação da ideia de tradução pela oralidade é o teatro, ainda que haja resistência a essa transformação. O autor exemplifica contrapondo as edições inglesas das obras de Shakespeare às edições de textos franceses, voltando a abordar a pontuação, a oralidade do escrito:

Assim, enquanto os ingleses compreenderam, nos anos vinte, que era preciso reconhecer uma pontuação de teatro nas primeiras edições de Shakespeare, e parar de modernizá-la, não existe, ainda, quase nenhuma edição dos textos franceses dos séculos XVI, XVII e XVIII que não corrija a pontuação. O mal atinge também os modernos. (MESCHONNIC, 2006, p. 19)

Exemplos de prática de tradução teatral que se guia pela oralidade e o ritmo podem ser encontrados no livro *Teatro e tradução de teatro*, publicado como resultado de pesquisas desenvolvidas pelo Grupo de Tradução de Teatro (GTT), vinculado à linha de pesquisa “Poéticas da Tradução” do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG. No prefácio do primeiro volume (BARBOSA, PALMA, CHIARINI, 2017, pp. 7-14), as organizadoras Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, Anna Palma e Ana Maria Chiarini apresentam a metodologia utilizada pelo GTT como uma prática multidisciplinar do fazer teatral, que engloba, a partir do que chamam traduções em movimento, a colaboração de pessoas de diferentes áreas, como artistas, profissionais de Letras e de História:

“traduções em movimento” (uma espécie de work in progress): as propostas tradutórias circulam entre os integrantes do grupo até serem consideradas funcionais para o teatro, sendo, inclusive, reanalisadas e alteradas após o espetáculo ou a leitura cênica. Esse processo em sua totalidade é denominado pelo Grupo de “tradução coletiva, funcional e colaborativa”, um trabalho dinâmico de tradução que se coloca na fronteira entre o acadêmico e o artístico. (BARBOSA, PALMA, CHIARINI, 2017, p. 7)

Em suas traduções, o grupo apoia-se em autores que partem da perspectiva de uma poética para debater a tradução, como o próprio Henri Meschonnic, para quem “a maneira de se fazer e refazer uma tradução não deve ser encarada como uma ciência, mas como um exercício crítico: crítico de si mesmo e crítico do outro” (BARBOSA, CHIARINI, PALMA, 2017, p. 8). Importa para a tradução realizada pelo grupo o ritmo e a encenabilidade:

Com a preocupação rítmica, ao traduzir, tentamos reproduzir até mesmo uma possível performance respiratória e articulatória da frase no corpo do ator. Para nós, a tradução teatral não foge das reflexões teóricas sobre poéticas da tradução pensadas para os textos literários de variados gêneros, mas, sem dúvida, quando se traduz um texto para a cena, a dominante do processo tradutório (Torop, 2010) deve ser sua “encenabilidade” (Osimo, 2011) ou, em outros termos, a possibilidade de o discurso que foi traduzido funcionar na cena, na frente de um público. (BARBOSA, CHIARINI, PALMA, 2017, p. 9)

As organizadoras chamam a atenção, ainda, à importância da contextualização na tradução teatral, sendo visto o texto como um discurso contextualizado. Apoiando-se em Patrice Pavis (2008), Barbosa, Palma e Chiarini veem o tradutor de teatro como um dramaturgo que considera a obra em sua totalidade artística: “traços específicos e discursivos das personagens, o espaço cênico, tempo e ritmo da encenação, ponto de vista ideológico, analogias possíveis à época do autor e estranhamentos necessários para o enquadramento e provocação do espectador” (BARBOSA, CHIARINI, PALMA, 2017, p. 8).

Para Anna Palma e Vinicius Garzon Tonet, em “As traduções brasileiras de A Mandrágora de Maquiavel”, texto presente no mesmo livro, é importante para a encenação não apenas as escolhas linguísticas, mas também perceber que “a língua é também corpo, oralidade” (PALMA, TONET, 2017, p. 66), indo ao encontro de Meschonnic (2006, p. 43), que relaciona ritmo e voz ao corpo vivo e à sua história, sendo o ritmo, dessa forma, um elemento não apenas da voz, mas também da escritura. Acrescentam Palma e Tonet a contribuição de traduções para a construção de sentidos dos leitores: “A mutação é, assim, característica fundamental das línguas e toda tradução interfere em sua estabilidade, oferecendo ao leitor a possibilidade de construir novos sentidos para o seu mundo” (PALMA,

TONET, 2017, p. 66). Sara Rojo, em “Aspectos estéticos e políticos na tradução teatral latino-americana”, artigo também publicado em *Teatro e tradução de teatro*, em que analisa a montagem de “Till, a saga de um herói torto” realizada em espanhol, no Chile, em trabalho com o Grupo Galpão, também busca “manter o ritmo das cenas” (ROJO, 2017, p. 259):

[A tradução para o palco] deve ter mobilidade – eu diria mais, possuir a fugacidade de um texto espetacular. Portanto, se o destino da tradução é o palco em outra língua, já nesse movimento deve haver as condições necessárias para se refazer, se repensar de acordo as energias e as forças dos tempos em que a obra for apresentada. (ROJO, 2017, p. 255)

Em “Tradução de teatro: um paradigma a partir do *El borde*, de Amancay Espíndola” (BARBOSA *et al.*, 2016), as autoras também abordam o tipo de tradução usado no GTT, ao que se referem como tradução coletiva, funcional e colaborativa; “um trabalho de fronteira entre o acadêmico e o artístico” (BARBOSA *et al.*, 2016, p. 1). O grupo atua, como já havíamos discutido, unificando duas abordagens distintas da tradução do texto teatral, a dos profissionais das letras e os do campo dramático, através de uma prática transdisciplinar e coletiva (BARBOSA *et al.*, 2016, p. 3):

Existem dois tipos de pesquisadores no campo da tradução teatral: aqueles que, provenientes de outros campos de estudo, como a filologia, a literatura comparada ou a linguística, se ocupam da tradução (em sentido global e específico) de obras dramáticas e por isso, de uma parcela dos estudos da tradução; e do outro lado, os profissionais do campo dramático (atores, diretores, técnicos, dramaturgos, tradutores dramáticos, etc.) que refletem sobre suas tarefas dentro do teatro, apesar de que desses últimos se desaprova que ignorem as contribuições da semiologia do teatro, e que se centrem na representação e nos aspectos não verbais da mesma em detrimento do texto literário.⁶⁵ (CURRÁS-MOSTOLES, CANDEL-MORA *apud* BARBOSA *et al.*, 2016, p. 2)

A prática coletiva ocorre através do estudo de textos teóricos sobre tradução e sobre tradução teatral, bem como da prática, que

consiste em fazer com que as propostas tradutórias circulem, sejam debatidas e criticadas a partir das diversas formas de atuação dos integrantes do grupo e até serem consideradas funcionais para o teatro. Estabelecido o texto de apoio, os artistas envolvidos no processo erguem um pequeno espetáculo e, após a encenação,

⁶⁵ Tradução de BARBOSA *et al.* (2016). “Existen dos tipos de investigadores en el campo de la traducción teatral: aquellos que provenientes de otros campos de estudio, como la filología, la literatura comparada o la lingüística se ocupan de la traducción (en sentido global y específico) de obras dramáticas y por lo tanto, de una parcela de los estudios de traducción; y por otro lado, los profesionales del campo dramático (actores, directores, técnicos, dramaturgos, traductores dramáticos, etc.) que reflexionan sobre su quehacer dentro del teatro, si bien a estos últimos les reprocha que ignoren las aportaciones de la semiología del teatro, y que se centren en la representación y los aspectos no-verbales de la misma en detrimento del texto literario”.

a tradução que já foi encenada pelos atores pertencentes ao grupo é reanalisada e, se considerado necessário, modificada. (BARBOSA *et al.*, 2016, p. 4)

Para as autoras, a partir do entendimento do ritmo como a organização do sentido no discurso, à luz de Meschonnic e orientadas também por Benveniste, o ritmo do texto é aquele da cena, da comunicação com o público: “O texto-cena é calcado na oralidade e é só através de um ritmo calculado e determinado como unidade de sentido que o espetáculo acontece” (p. 7). O grupo trabalha com o que chamam diretor de tradução, cuja função consiste na escolha das melhores opções cênicas durante a verbalização do texto (BARBOSA *et al.*, 2016, p. 7).

Hurtado Albir (2017, pp. 67-68) considera, à luz de Gostand (1980), o teatro um processo de tradução, por pressupor a existência das diversas interpretações dos participantes envolvidos, como o autor, os atores e o diretor. A autora sustenta que, ainda que toda tradução teatral deva ser representável, pode haver diferentes finalidades de tradução. Assim, exemplifica, pode-se traduzir para ler, em uma edição bilíngue de clássicos do teatro, havendo a possibilidade de inclusão de notas explicativas. Por outro lado, se a tradução visa a representação concreta, estratégias próprias da leitura não podem ser usadas, já que a recepção é imediata. Pode-se optar, ainda, por uma adaptação, modificando, por exemplo, o contexto sociocultural ou a época, ou mesmo por uma versão livre mais distante do original, sendo necessário “estudar em cada caso concreto as diferenças entre o original e a tradução, analisando o que muda e o que é mantido [...] para ver se se trata de uma tradução, uma adaptação ou uma versão livre”⁶⁶ (HURTADO ALBIR, 2017, p. 68, tradução minha).

O contexto sociocultural e a época também são abordados em alguns artigos presentes no livro *Teatro e tradução de teatro*. Palma e Tonet (PALMA, TONET, 2017, p. 73), ao abordarem o tempo e espaço da obra, sustentam que, na tradução de um texto como *A Mandrágora*, de Maquiavel, provavelmente a primeira curiosidade que terá o leitor ou espectador estará relacionada ao tempo-espaço (cronotopo) da história narrada. As traduções analisadas pelos autores não atualizaram o tempo e o espaço, estando a conservação do tempo, século XVI, e do lugar, Itália, relacionada à tradução dos nomes dos personagens, que também são mantidos, sofrendo poucas alterações ortográficas.

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, em “Tradução e (des)colonização: o caso de Medeia, Electra e Orestes”, texto publicado no mesmo livro, advoga por uma tradução do teatro grego e latino que faça dialogar aquela cultura com a contemporânea brasileira, já que, explica a autora, o teatro, que nasceu como “um fazer histórico da pólis ateniense” (BARBOSA, 2017,

⁶⁶ “estudiar en cada caso concreto las diferencias entre el original y la traducción, analizando qué se cambia y qué se mantiene [...] para ver si se trata de una traducción, una adaptación o una versión libre”.

p. 18), inserindo a população na realidade sociopolítica e religiosa de seu tempo e espaço, tem como a vocação primordial ser contemporâneo (BARBOSA, 2017, pp. 17-18). Em congruência com David Kawalko Roselli, citado por Barbosa (2017, p. 18), é provável que as performances dramáticas de Atenas tenham contribuído para que a audiência se fizesse consciente de seu papel participativo. Conclui, assim, a autora, que “as relações entre os atores e a plateia – não apenas no passado mas também no presente – são muito poderosas” (BARBOSA, 2017, p. 18). Apesar disso, a tradição terminou por assentar a interpretação baseada no suporte escrito, sendo vista, então, como arte pela arte:

A arte dramática dos gregos atenienses, sobretudo a que contempla a tragédia, passou a ser “pensada” como arte pela arte, um fim em si mesmo, um requinte de poucos, uma formação privilegiada de eruditos. Foi a partir daí que a tragédia se estabeleceu confortavelmente no regaço dos estudos acadêmicos vinculados às letras e à filosofia acomodando-se de tal maneira que, dificilmente, ela se dirige para outros ambientes acadêmicos menos assépticos como os vinculados aos trabalhos do corpo, da voz, do movimento e do espetáculo. (BARBOSA, 2017, pp. 18-19)

Para a autora, a tradução de textos gregos vem com a tentativa de reverter o baixo acesso àqueles textos. Assim, em sua proposta junto à Trupe de Tradução de Teatro Antigo (Trupersa), a autora, para quem a tradução é um procedimento dramático, político e cultural (BARBOSA, 2017, p. 21), esclarece que tentou minimizar a distância entre o texto e seus leitores, percorrendo “o caminho de fazer o texto trágico a ser encenado soar ‘estranhamente brasileiro’: era como se, filho de pais gregos, ele tivesse sido ‘feito no Brasil’” (BARBOSA, 2017, p. 20). Em outras palavras, buscou-se a tradução partindo de nossa brasilidade e lugar de enunciação, dado que, conforme Barbosa, a produção intelectual do Brasil se viu e vê marcada por “uma colonização forte e duradoura” (BARBOSA, 2017, p. 21), primeiro dos portugueses, passando pelos franceses e, hoje, dos estadunidenses. Buscou-se, em sua tradução dos clássicos gregos, admitir a estrangeiridade daqueles textos, porém de forma que falasse do nosso povo:

Em relação à tradução, dado o grande peso civilizacional que carregam tais textos, cumpre traduzir escalando o saber de gigantes da cultura clássica: alemães, franceses, italianos, portugueses, anglo-saxões... Montados em seus ombros, vamos visualizar esse novo mundo, esta terra brasílica em toda a sua potência linguística, lexical, morfológica, imagética e cultural. Isso significa, falando objetivamente: ingerir o aparato filológico construído e sorver a erudição de tantos, desde que seja para tentar encontrar, digerir e produzir, no nosso corpo-repertório-cultural, atos e falas teatrais similares ao contexto de produção antigo. (BARBOSA, 2017, p. 24)

José Roberto O'Shea, em “Quanto se ganha com saber inglês: Apontamentos sobre Transposição Cultural na Tradução de *Troilus and Cressida*”, evoca o conceito de transposição cultural, de Sándor Hervey e Ian Higgins. Esse conceito, utilizado pelo autor na tradução de *Troilus and Cressida*, é definido por Hervey e Higgins como “os vários graus de distanciamento em relação à literalidade aos quais se pode recorrer no processo de transferência de conteúdos de um texto-fonte para o contexto da cultura-alvo” (HERVEY, HIGGINS *apud* O'SHEA, 2017, p. 199). O tradutor, que também se preocupa com a encenabilidade, explica que, com relação ao registro linguístico, busca a manutenção de metáforas e imagens, bem como de inversões sintáticas e léxico arcaizante considerando sempre o contexto dos personagens:

Evidentemente, numa tradução de/para teatro, decisões relativas a registro, antes de tudo, seguem as modulações observadas nas falas dos personagens. Portanto, em se tratando de um personagem cuja vivência, formação, ou mesmo cuja situação cênica, seja, por assim dizer, mundana, sua fala não será caracterizada por um registro poético, e, conseqüentemente, a tradução de tal discurso procura reproduzir padrões locucionais com um registro menos elevado, mais coloquial. (O'SHEA, 2017, p. 194)

Rosa Currás, em “Los parámetros contextuales en la Traducción Teatral: El caso de *A Man for All Seasons*”, também aborda a tradução de obras teatrais, diferenciando a tradução para leitura daquela pensada para a encenação. Apoiando-se em Assimakopoulos (2002), Espasa (2001), Pavis (1992) e Törnqvist (1991), apresenta o *cultural gap* como uma possível dificuldade presente na tradução teatral:

O imediatismo do texto, ou seja, o público deve reconhecer de forma instantânea os elementos específicos da cultura de origem que a obra transmite, de outro modo é quando se produz o vazio cultural ou *cultural gap*. Se há aspectos culturais problemáticos na tradução, o tradutor não tem a possibilidade – como o tradutor de um romance – de inserir uma nota esclarecedora, dessa forma este deve escolher entre três possibilidades: a tradução literal (que supõe a perda de informação), o acréscimo de uma nota informativa ou a incorporação da informação ao texto.⁶⁷ (CURRÁS, 2017, p. 241, tradução minha)

Além disso, a autora chama a atenção às mudanças, sutis ou não, que podem ocorrer na cultura receptora, como a língua, por exemplo, no espaço de tempo entre a tradução e a

⁶⁷ “La inmediatez del texto, es decir, la audiencia debe reconocer de forma instantánea los elementos específicos de la cultura origen que transmite la obra, en caso contrario es cuando se produce el vacío cultural o *cultural gap*. Si hay aspectos culturales problemáticos en la traducción, el traductor no tiene la posibilidad –como el traductor de una novela– de insertar una nota esclarecedora, así que éste debe elegir entre tres posibilidades: la traducción literal (que supone la pérdida de la información), la adición de una nota informativa o la incorporación de la información al texto”.

encenação. Ela explica que, na visão de Pavis, a tradução, ao aproximar o texto da situação atual da enunciação, favorece a revitalização dos clássicos, sendo, conforme explica apoiando-se em McAuley (1995), o período de vida de uma tradução teatral mais curto que a de outros gêneros textuais, ideia esta que vai ao encontro à de Bassnett: “Bassnett coincide nesse aspecto, e vai mais além ao afirmar que dado que a língua é dinâmica e os tradutores traduzem com a cultura meta em mente, a demanda por novas traduções para substituir as antigas será sempre constante”⁶⁸ (CURRÁS, 2017, p. 242, tradução minha). Dessa forma, a autora nos mostra que numa tradução não apenas o contexto cultural da obra é importante mas também o contexto da cultura receptora. Assim, para comentar a tradução de *A Man for All Seasons* ao espanhol, a autora apresenta Luis Escobar, que traduziu o texto ao espanhol, bem como analisa a escolha do texto considerando o momento histórico da tradução, 1967, quando houve o auge de obras anglosaxônicas na Espanha. Além disso, Currás cita a necessidade da aprovação da censura franquista, que levou à atenuação de algumas passagens que propunham uma leitura crítica. As convenções tradutoras daquele sistema literário da cultura receptora também foram consideradas, sendo um exemplo a tradução de nomes próprios, de topônimos e a função do tradutor enquanto mediador cultural: “O tradutor, no seu papel de mediador cultural, precisa ter um grau suficiente de conhecimento bicultural para reconhecer os significados problemáticos, e realizar a intervenção pertinente”⁶⁹ (CURRÁS, 2017, p. 248, tradução minha). Por último, comentam-se as convenções de encenação da cultura receptora, que podem acarretar, por exemplo, em adição ou supressão de réplicas.

Rojo, em seu texto já citado sobre a montagem de “Till, a saga de um herói torto” no Chile, reflete sobre a produção de uma peça brasileira em espanhol, afirmando que em uma situação assim ou se fosse o contrário, uma produção de um país latino-americano hispanofalante em português no Brasil, deve-se considerar que há um nível de compreensão básico, não apenas pela proximidade das línguas, mas também pelos processos históricos semelhantes dos países, o que pode ampliar o nível de compreensão (ROJO, 2017, p. 257).

América Latina é uma categoria histórica, mas dentro da arte política atual é também um motor de rearticulação para uma tomada de posição própria frente a uma integração, pelo menos simbólica, de nosso continente, que visto do outro lado do oceano, continua sendo o outro, o exótico. [...] Trata-se de um território criado e recriado pelas práticas que assumem diversas forças que o habitam, bem como pelas

⁶⁸ “Bassnett coincide en este aspecto, y va más lejos al afirmar que puesto que la lengua es dinámica y los traductores traducen con la cultura meta en mente, la demanda de nuevas traducciones en sustitución de las antiguas siempre será constante”.

⁶⁹ “El traductor, en su papel de mediador cultural, necesita disponer de un grado suficiente de conocimiento bicultural para reconocer los significados problemáticos, y realizar la intervención pertinente”.

formas ou estruturas que assumem os imaginários discursivos, muitas vezes contraditórios até em si mesmos. (ROJO, 2012 *apud* ROJO, 2017, p. 257)

Para Rojo, a tradução não se dá por um processo neutro, e as escolhas realizadas pelo tradutor ocorrem “a partir de seu dispositivo e do que recepcionará a obra de origem. Dessa forma, algumas palavras, alguns lugares se adequaram aos elementos extratextuais” (ROJO, 2017, p. 262). Os elementos extratextuais a que se refere a autora englobam, por exemplo, o conteúdo. Rojo exemplifica tais elementos, ainda pensando na tradução de Till, com a identificação dos problemas sociais do Brasil com aqueles do Chile, bem como a religiosidade dos dois países:

Por exemplo, os problemas sociais e as condições de desamparo do protagonista existem tanto no Brasil quanto no Chile, e a presença de Deus na luta contra o sofrimento está nos imaginários de grande parte dos habitantes dessas terras. Portanto, o embate, entre Deus e o Diabo, travado em Till é reconhecível pelo espectador chileno. (ROJO, 2017, p. 262)

Hurtado Albir (2017, pp. 68-69) sintetiza os problemas de tradução específicos para a tradução teatral como sendo aqueles que se relacionam à linguagem, como o modo complexo e a possível presença de diferentes dialéticos dos personagens; os que se relacionam às características de cada gênero textual, já que podemos ter textos com ou sem problemas de diacronia, a tradução de prosa ou de versos, ou, ainda, a tradução do humor; problemas ligados a representatividade da tradução, já que esta deve ser capaz de impactar o espectador de modo imediato, fazendo-o emocionar-se, rir etc; e problemas vinculados ao tipo de transposição cênica e seus elementos que podem condicionar o trabalho do tradutor, como o contexto sociocultural e a direção.

3. LUNFARDISMOS EM *CANILLITA*

*No tengo el berretín de ser un bardo,
chamuyador letrao, ni de spamiento.
Yo escribo humildemente lo que siento
y pa' escribir mejor, ¡lo hago en lunfardo!...*

Celedonio Flores

As especificidades linguísticas da peça *Canillita*, repleta de palavras lunfardas, mostram-se partes essenciais da realização rítmica da poética da peça original, devendo ser, portanto, consideradas no processo tradutório. Em 1968, Giuseppe D'Angelo (p. 480) já afirmava que “a influência linguística italiana no Rio da Prata foi mais profunda e mais importante do que costuma se pensar”⁷⁰ (tradução minha). Dada essa importância e a história do lunfardo, faz-se essencial, também, entender a influência italiana na região do Rio da Prata.

Dessa forma, iniciaremos o capítulo com uma introdução geral sobre o espanhol rio-platense à luz principalmente de Magdalena Coll e Gabriela Resnik (2018). Num segundo momento, realizaremos uma revisão bibliográfica sobre linguagens marginais do Rio da Prata, com foco no lunfardo e no cocoliche, além de apresentar dados sobre a imigração italiana na região. Para isto, apoiaremos-nos sobretudo em Susanna Regazzoni (2017), Juan Oddone (1992), Oscar Conde (2009, 2011), José Gobello e Marcelo Oliveri (2010) e Andrea Bohrn (2018). Por último, partiremos de Conde (2010, 2011, 2018), Gobello e Oliveri (2010), Diego Simini (2012) e D'Angelo (1968) para abordar o lunfardo enquanto elemento identitário e sua presença na produção cultural do Rio da Prata, bem como, especificamente, em *Canillita*.

3.1 Espanhol rio-platense

Considerando que o lunfardo é uma das características do espanhol rio-platense (doravante ERP), falado no Uruguai e na Argentina, como veremos mais detalhadamente no tópico seguinte, e que o uruguaio Florencio Sánchez passou parte de sua vida na Argentina, faz-se necessário entender ambas as variedades desse dialeto. Apoiaremos-nos no artigo “Lexicografía y cambio lingüístico en el español del Río de la Plata”, de Magdalena Coll e Gabriela Resnik (2018), para abordar as diferenças entre o ERP falado na Argentina e aquele

⁷⁰ “la influencia lingüística italiana en el Río de la Plata ha sido más profunda y más importante de lo que comúnmente se piensa”.

falado no Uruguai. As autoras utilizaram em seu projeto “Dos Orillas: Vocabulario diferencial del español rioplatense (Argentino-Uruguayo/Uruguayo-Argentino)”, além de fontes lexicográficas (*Nuevo Diccionario de Argentinismos* [1993], *Diccionario del Habla de los Argentinos* [2003], *Diccionario Integral del Español de la Argentina* [2008], *Nuevo Diccionario de Uruguayismos* [1993] e *Diccionario del Español del Uruguay* [2011]), fontes não lexicográficas, como páginas da internet que pertencessem à variedade uruguaia do espanhol. Isto ocorreu devido ao fato de a lexicografia uruguaia não possuir um dicionário de caráter integral.⁷¹ Sendo assim, as fontes não lexicográficas foram usadas para diminuir o desequilíbrio com relação às fontes do espanhol da Argentina. Além disso, como as autoras são nativas dessas variedades linguísticas, afirmam que sua competência linguística também permitiu a avaliação de coincidências e contrastes (COLL, RESNIK, 2018, p. 36).

Coll e Resnik (2018, p. 34) apresentam-nos a visão de falantes nativos do ERP com base em pesquisas de Llull e Pinardi (2014) e García (2014): entrevistas realizadas apontaram que tanto falantes argentinos quanto uruguaios identificam as duas variedades do ERP como similares, indicando uma percepção de unidade. A similitude do ERP falado nos dois países é tamanha que Coll e Resnik (2018) afirmam que as diferenças entre o falar portenho e o montevidéano podem ser indistinguíveis para falantes de outras regiões:

A evolução do espanhol na área rioplatense envolve de maneira decisiva os grandes centros urbanos de Buenos Aires e Montevideo, e suas respectivas áreas de influências. A delimitação das variedades argentina e uruguaia do espanhol rioplatense passa muitas vezes por fronteiras nítidas, mas também por zonas cinzentas, dentro de um panorama geral de suficiente homogeneidade de forma que para os falantes de espanhol de outras regiões seja indistinguível um falante portenho de outro montevidéano.⁷² (COLL, RESNIK, 2018, p. 34, tradução minha)

⁷¹ Daniela Lauria (2012, pp. 65-66) explica que, tradicionalmente, os países hispano-americanos elaboraram dicionários monolíngues de caráter regional complementares ao DRAE (*Diccionario de la lengua española*), da Real Academia Española. Entretanto, esses dicionários não dão conta da realidade lexical da comunidade, por registrarem apenas palavras consideradas peculiares. Assim, nas últimas décadas, a lexicografia do espanhol americano passou a orientar-se em direção ao que se convencionou chamar lexicografia integral: o dicionário integral, conforme a autora, seleciona o léxico efetivamente em uso em cada país e, ao considerar as especificidades sócio-históricas e culturais, reconhece uma norma lexicográfica nacional independente da peninsular. Lauria (2012, p. 66) defende que os dicionários integrais apresentam-se como um meio de afirmação da identidade linguística nacional. O alcance do caráter integral do *Diccionario integral del español de la Argentina*, objeto de estudo da autora, é questionado por Lauria (2012, p. 79), dado que este se constrói aparentemente a partir dos usos de setores letrados urbanos, principalmente da cidade de Buenos Aires (LAURIA, 2012, p. 79), indicando os limites da noção de integral em termos geográficos e sociais (LAURIA, 2012, p. 78).

⁷² “La evolución del español en el área rioplatense involucra de manera decisiva los grandes centros urbanos de Buenos Aires y Montevideo, y sus respectivas áreas de influencia. La delimitación de las variedades argentina y uruguaya del español rioplatense transcurre a menudo por fronteras nítidas, pero también por zonas grises, dentro de un panorama general de suficiente homogeneidad como para que a los hablantes de español de otras regiones les resulten indistinguibles un hablante porteño de uno montevidéano”.

Enquanto o uso do pronome *vos*⁷³ com suas respectivas conjugações verbais no ERP portenho seria um exemplo de fronteira nítida com o espanhol de Montevidéu, que apresenta tanto o uso do *tú*⁷⁴ quanto do *vos*, o léxico faria parte das zonas cinzentas, já que, conforme Coll e Resnik (2018, p. 34), poucas palavras apresentam um grande contraste, como no caso de *pibe* e *botija*.⁷⁵ As autoras afirmam também que diversos estudos apontam a região de Buenos Aires como o foco da inovação linguística no ERP, sustentando que fatores históricos, demográficos e socioculturais podem justificar esta realidade (COLL, RESNIK, 2018, p. 36). Um desses fatores seria o lapso de tempo entre a fundação de Buenos Aires e de Montevidéu: enquanto a cidade argentina, cuja fundação definitiva ocorreu em 1580, possuía um núcleo populacional estável naquele ano, a capital uruguaia começou a estabelecer-se apenas entre 1724 e 1730. Ainda hoje, esclarecem, a densidade demográfica da área metropolitana de Buenos Aires é significativamente superior à de Montevidéu, o que levaria a uma maior influência daquela região com relação à expansão dos padrões linguísticos, inclusive pelos meios de comunicação massiva, cujo desenvolvimento coincide com o tamanho das populações (COLL, RESNIK, 2018, pp. 36-37).

Do mesmo modo, fatores intralinguísticos indicam Buenos Aires como o foco da inovação:

De fato, é possível observar que, de acordo com o registro correspondente a um determinado período, o léxico da variedade argentina do espanhol rioplatense apresenta uma maior implementação de possibilidades morfológicas, sintáticas e semânticas de uma base lexical, em outras palavras, estão documentados nesta variedade mais derivados morfológicos, mais locuções e mais polissemia a partir de uma base lexical compartilhada, dados que interpretamos como indicio de que é o falar de Buenos Aires o foco da inovação.⁷⁶ (COLL, RESNIK, 2018, p. 37, tradução minha)

Exemplo destes fatores intralinguísticos são a derivação por sufixação, que é documentada apenas na variação de Buenos Aires. Porém, as autoras chamam a atenção ao fato de que a não documentação de determinadas formas no espanhol uruguaio pode se dar por esses recursos morfológicos serem usados com menor frequência nesse país (COLL,

⁷³ Pronomes de segunda pessoa do singular.

⁷⁴ Pronomes de segunda pessoa do singular.

⁷⁵ “Menino”. As duas palavras constam no *Diccionario etimológico del lunfardo*, de Conde (2004), nas páginas 257 e 70 respectivamente.

⁷⁶ “En efecto, es posible observar que, de acuerdo con el registro correspondiente a un determinado período, el léxico de la variedad argentina de español rioplatense presenta un despliegue mayor de las posibilidades morfológicas, sintáticas y semánticas de una base léxica, es decir, se documentan en esta variedad más derivados morfológicos, más locuciones y más polisemia a partir de una base léxica compartida, datos que interpretamos como indicio de que es el habla de Buenos Aires el foco de la innovación”.

RESNIK, 2018, p. 40). Por exemplo, o substantivo *camelo*,⁷⁷ registrado em dicionários de espanhol geral e usado em ambos os países, possui na Argentina os derivados por sufixação *camelear* e *camelero*;⁷⁸ outro exemplo é a interjeição *menefrega*,⁷⁹ comum a ambos os países, cujo derivado *menefreguismo*⁸⁰ ocorre apenas na variedade argentina (COLL, RESNIK, 2018, pp. 37-38). O mesmo ocorre com palavras formadas sem a adição de afixos, como *fule* (de *fulero*), *argento* (de *argentino*) e *atorra* (de *atorrante*),⁸¹ além de algumas palavras criadas pelo processo de inversão silábica (*vesre*) que se encontram apenas no ERP argentino, como *bepi* (de *pibe*), *gomía* (de *amigo*), *logi* (de *gil*) e *lagi* (de *gila*)⁸² (COLL, RESNIK, 2018, pp. 39-41). Segundo Conde (2010, p. 229), a inversão silábica pode originar uma nova palavra que corresponde a uma restrição ou especialização da palavra original, por exemplo: *jermu* não é sinônimo de *mujer* (mulher), mas sim de esposa; e *cheno*, *vesre* de *noche* (noite), não faz referência à escuridão da noite ou à hora, mas sim ao ambiente da noite.

Outro tipo de formação de palavras mais comum no espanhol argentino é a paronomásia, que consiste na associação da estrutura fonética de uma palavra com o significado de outra, podendo-se usar nomes próprios e sobrenomes conhecidos, como os italianos; dois exemplos são *diego* (nota de dez pesos) e *escasani* (de *escaso*) (COLL, RESNIK, 2018, p. 41).

Há o registro de unidades sintagmáticas, também registradas na variedade argentina, como *ser un flash* (o mesmo que *ser re copado*)⁸³ ou *groso*)⁸⁴ e *cagarse* + verbo no gerúndio (forma de intensificar o verbo que está no gerúndio) (COLL, RESNIK, 2018, pp. 41-42). As formações com o verbo *cagar* são numerosas no ERP:

Um caso que ilustra claramente este fenômeno é o da base lexical *cagar*, que abunda em fraseologia compartilhada e amplamente documentada na lexicografia rioplatense, em alguns casos desde o começo do século XX (cf. Garzón, 1910, para a Argentina; Bermúdez e Bermúdez, 1880 a 1947, para o Uruguai). Existem, no entanto, alguns usos muito frequentes na fala coloquial dos argentinos que não estão

⁷⁷ “Mentira, trapaça” (CONDE, 2004, p. 83).

⁷⁸ “Mentir, trapacear” e “mentiroso, trapaceiro”, respectivamente (CONDE, 2004, p. 83)

⁷⁹ “Não me importa” (CONDE, 2004, p. 219).

⁸⁰ “Atitude indiferente ou displicente em relação ao entorno” (*Diccionario de americanismos* da Real Academia Española. Disponível em: <<https://www.asale.org/damer/menefreguismo>>. Acesso em 28 de mar. de 2022).

⁸¹ “Falso, de má qualidade, desagradável, feio, contrário à moral, desleal” (CONDE, 2004, p. 164), “argentino” e “vagabundo, sem vergonha, ruim, pouco confiável” (CONDE, 2004, p. 51), respectivamente.

⁸² “Menino” (CONDE, 2004, p. 257), “amigo”, “tonto(a), ingênuo(a)” (CONDE, 2004, p. 172), respectivamente.

⁸³ Prefixo espanhol *re-* convertido em advérbio, significa “muito” (CONDE, 2004, p. 278) e *copado*, “legal, agradável, interessante” (CONDE, 2004, p. 114).

⁸⁴ “Importante, valioso, de boa qualidade” (CONDE, 2004, p. 176).

registrados no espanhol do Uruguai.⁸⁵ (COLL, RESNIK, 2018, p. 42, tradução minha)

Quanto à polissemia, há a aparição de novos significados no ERP argentino para bases lexicais comuns às duas variedades do espanhol do Rio da Prata, como o uso de *boludo*⁸⁶ como forma de tratamento de confiança (COLL, RESNIK, 2018, pp. 42-43).

3.2 Do cocoliche ao lunfardo

Regazzoni (2017), ao abordar a imigração italiana na Argentina, divide esta em quatro etapas: a primeira entre os anos 1876 e 1900; a segunda até a Primeira Grande Guerra; a terceira compreendendo os anos do fascismo; e a última do pós-guerra aos dias atuais. Apoiando-se na antropóloga argentina María Susana Azzi, a autora afirma que, entre os anos 1871 e 1914, chegam à Argentina 5,8 milhões de pessoas, sendo este o país a receber a segunda maior imigração entre 1821 e 1932, atrás apenas dos Estados Unidos. Com os italianos estabelecidos em Buenos Aires, em 1869, 24% da população da cidade era composta por italianos, enquanto os espanhóis correspondiam a apenas 8%:

A base dos italianos havia sido estabelecida em Buenos Aires em 1856 e um número considerável chegou nas décadas de 1860 e 1870, antes da migração massiva que teve início em 1880. Em Buenos Aires, em 1869, os espanhóis constituíam apenas 8% da população, enquanto os italianos chegavam a 24% da população da cidade. A porcentagem de italianos em relação à população total, permaneceu mais alta nos bairros La Boca e Barracas que em qualquer outra área da cidade.⁸⁷ (REGAZZONI, 2017, p. 57, tradução minha)

Citando o prólogo do *Manual del inmigrante italiano*, de Diego Armus (1983), Regazzoni (2017, p. 57) afirma que praticamente todos os aspectos da vida argentina dos anos noventa, desde a literatura e a culinária às atividades industriais e práticas políticas, foram influenciados pela imigração do final do século XIX e começo do XX. Em 1914, segundo a

⁸⁵ “Un caso que ilustra claramente este fenómeno es el de la base léxica cagar, que abunda en fraseología compartida y largamente documentada en la lexicografía rioplatense, en algunos casos desde principios del siglo XX (cf. Garzón, 1910, para Argentina; Bermúdez y Bermúdez, 1880 a 1947, para Uruguay). Existen, sin embargo, algunos usos muy frecuentes en el habla coloquial de los argentinos que no se registran en el español de Uruguay”.

⁸⁶ “Tonto, imbecil” (CONDE, 2004, p. 68).

⁸⁷ “La base de los italianos se había establecido en Buenos Aires en 1856 y un número considerable llegó en las décadas de 1860 y 1870, antes de la migración masiva que se inició en 1880. En Buenos Aires, en 1869, los españoles constituían sólo el 8% de la población, mientras que los italianos alcanzaban el 24% de la población de la ciudad. El porcentaje de italianos con respecto a la población total, permaneció más alto en los barrios de la Boca y Barracas que en cualquier otra área de la ciudad”.

autora, 30% da população do país estava composta por imigrantes. Dada a diversidade de idiomas falados pelos italianos imigrados, fazia-se necessário por vezes que falassem em espanhol para haver comunicação entre si: “Descobriram-se italianos na Argentina; nessa construção influenciaram os grupos comunitários, suas festas e suas associações e sobretudo o olhar dos outros sobre eles”⁸⁸ (REGAZZONI, 2017, p. 57, tradução minha).

Sobre a imigração ao Uruguai, Oddone (1992, p. 84) sustenta que, a partir de 1880, Montevideu funcionou como porto predominante de trânsito a Buenos Aires ou uma etapa no caminho ao Brasil. O maior impacto da imigração, conforme o autor, ocorreu entre 1830 e 1890, com um grande aumento da população uruguaia, enquanto a partir de 1900 a proporção de estrangeiros em relação à população total começa a diminuir. Com relação às origens dos imigrantes, Oddone (1992, p. 84-85) esclarece que os dados obtidos nos censos de 1852, 1860 e 1900 são pouco confiáveis, já que são inexatos e omitiam determinadas informações, como por exemplo o de 1852, que não conta com o sexo e a nacionalidade de 27% da população. Ainda assim, temos a informação de que, consoante o censo de 1860, o maior número de europeus residentes no país era de espanhóis, seguidos pelos italianos. Por sua vez, dados parciais de Montevideu e seu departamento em 1889 mostram que quase 50% dos estrangeiros eram italianos.

A presença dos imigrantes italianos na região do Uruguai e da Argentina influencia o idioma espanhol sobremaneira, gerando dois fenômenos linguísticos: o cocoliche e o lunfardo. Em sintonia com Conde (2009, p. 1), ambos têm sua origem durante a segunda metade do século XIX no Rio da Prata, mais especificamente, explica o autor apoiando-se em José Gobello, no *patio del conventillo* (quintal do cortiço). O autor esclarece, ainda, que o lunfardo, cujo local de origem pode considerar-se Buenos Aires, hoje tem o uso estendido a todo o país (CONDE, 2009, p. 4). Apesar da origem compartilhada, o cocoliche e o lunfardo são fenômenos linguísticos diversos: Gobello e Oliveri (2010, p. 15) elucidam que o surgimento do cocoliche resulta de uma primeira tentativa de comunicação por parte dos estrangeiros italianos, sendo o lunfardo um segundo esforço, desta vez empreendido pelos filhos dos imigrantes. Em outras palavras, após o cocoliche, uma forma transitória do idioma dos imigrantes para o espanhol, vemos o surgimento do lunfardo, um conjunto de palavras, em geral verbos, substantivos e adjetivos, que faz parte da fala da população do Rio da Prata (CONDE, 2009, p. 2):

⁸⁸ “Se descubrieron italianos en Argentina; en esa construcción influyeron los grupos comunitarios, sus fiestas y sus asociaciones y sobre todo la mirada de los otros sobre ellos”.

De modo que este contato linguístico entre os crioulos e os imigrantes provenientes da Itália produziu dois fenômenos linguísticos diferentes: por um lado, como acabamos de ver, a incorporação de muitíssimos termos originários das diferentes línguas itálicas à fala popular de Buenos Aires; por outro, a formação de uma variedade linguística transitória, o cocoliche, que se tornou – também cedo – uma linguagem literária.⁸⁹ (CONDE, 2009, p. 9, tradução minha)

Ao referir-se à fala popular, Conde (2011, p. 145) lembra-nos que, ainda que este conceito vá mais além do conceito de lunfardo, no Rio da Prata e, hoje em dia, praticamente em toda a Argentina, o uso do lunfardo aparece como um elemento essencial da fala popular. O autor esclarece, ainda, que, ao referir-se à região do Rio da Prata, inclui a província de Buenos Aires, o sul de Entre Rios e Santa Fé (com a cidade de Rosário) e a zona urbana do Uruguai (com a cidade de Montevideu) (CONDE, 2011, p. 150).

Além de nomear a variedade linguística dos imigrantes italianos, que misturavam sua língua de origem com o espanhol, por cocoliche nomeavam-se os italianos que se comunicavam dessa forma, bem como um personagem arquetípico do *teatro criollo* (uma paródia do *italiano acriollado*) e, finalmente, qualquer um que, ao misturar uma língua com o espanhol, falasse de forma ininteligível (CONDE, 2009, pp. 9-10). Quanto à origem da palavra cocoliche, citando trecho das memórias de José Podestá, da companhia dos Podestá, Conde (2009, p. 15) a atribui a um personagem adicionado à representação de “Juan Moreira” em 1890. José Podestá conta em suas memórias que seu irmão, Jerónimo, em uma noite em que estava de bom humor, começou a brincar com Antonio Cocoliche,⁹⁰ um calabrês descrito por José como “muy bozal”. Posteriormente, Celestino Petray, que, mesmo sem muito sucesso, costumava imitar *tanos acriollados*, apresentou-se arremedando a forma de falar dos irmãos Cocoliche. Essa imitação levou aos risos os presentes, e cada vez que lhe perguntavam como se chamava, Petray respondia Franchisque Cocoliche.

Conde (2009, p. 13) explica que pode se considerar que o cocoliche enquanto variedade linguística é um *interlecto*, assim como outros *interlectos* encontrados na América do Sul a partir do contato do espanhol com outras línguas, como o aimara, o quechua e o guarani. Um exemplo dessas variedades linguísticas encontra-se em Virginia Zavala (1999), que aborda variedades do espanhol que receberam influências estruturais do quechua faladas tanto por falantes de quechua, quanto por não falantes de quechua. A autora analisa características fonológicas, morfossintáticas e semântico-discursivas. Para isso, Zavala (1999,

⁸⁹ “De modo que este contacto lingüístico entre los criollos y los inmigrantes que provenían de Italia produjo dos fenómenos distintos: por un lado, como acabamos de ver, la incorporación de muchísimos términos originarios de las distintas lenguas itálicas al habla popular de Buenos Aires; por otro, la formación de una variedad lingüística transitoria, el cocoliche, devenido –tempranamente también– en un lenguaje literario”.

⁹⁰ Para Conde, o sobrenome real de Antonio deveria ser Coccoliccio ou Cuccoliccio.

p. 37) aborda alguns conceitos: primeiro a *interlândia*, afirmando que esta noção refere-se ao conhecimento que um falante que está aprendendo uma segunda língua tem desta. Porém, como esclarece citando Pieter Muysken e René Appel, “a *interlândia* não é um tipo de língua que se situa em algum lugar entre a primeira e a segunda com características estruturais de ambas, mas sim um sistema intermediário caracterizado por traços resultantes das estratégias de aprendizagem de uma língua”⁹¹ (ZAVALA, 1999, p. 37, tradução minha). Assim, conclui a autora, cada aprendiz desenvolve diferentes graus de competência na língua aprendida, dependendo dos fatores a que foram expostos.

Em seguida, Zavala (1999, pp. 37-38) aborda o conceito de *interlecto* à luz do linguista peruano Alberto Escobar, autor citado também por Conde (2009) ao relacionar o cocoliche à noção de *interlecto*:

Não satisfeito com esta conotação individual das *interlândias*, Alberto Escobar preferiu usar o termo *interlecto* para caracterizar a realidade linguística peruana, e sustentou que este poderia ser definido como um espanhol falado como segunda língua ou, se preferir, como uma variedade de espanhol que se encontra fortemente interferida por outra língua que, no caso peruano, corresponderia ao quechua ou ao aimara (1978 e 1989). Assim, Escobar deu ao termo *interlecto* um caráter social, já que, segundo ele, este designa uma camada da dialetologia espanhola.⁹² (ZAVALA, 1999, pp. 37-38, tradução minha)

Apesar disso, Conde (2009, pp. 13-14) afirma que, por conta da escolarização, o cocoliche foi somente uma fala de transição, tendo durado por apenas uma ou duas gerações, já que os filhos dos imigrantes eram, em geral, falantes monolíngues de espanhol:

Assim escreveu o notável linguista italiano Giovanni Meo Zilio sobre o cocoliche “seu grau e extensão mudam, com o tempo, em cada falante; [...] globalmente pode-se dizer que (sempre em cada um dos falantes) tende a aproximar-se cada vez mais do espanhol e afastar-se do italiano” (Meo Zilio 1964, p. 63). Por isso é considerado uma fala de transição.⁹³ (CONDE, 2009, p. 14, tradução minha)

⁹¹ “la *interlengua* no es un tipo de lengua que se sitúa en algún lugar entre la primera y la segunda con características estructurales de ambas sino, más bien, un sistema intermedio caracterizado por rasgos resultantes de las estrategias de aprendizaje de una lengua”.

⁹² “No satisfecho con esta connotación individual de las *interlenguas*, Alberto Escobar prefirió usar el término *interlecto* para caracterizar la realidad lingüística peruana, y sostuvo que éste se podría definir como un español hablado como segunda lengua o, si se quiere, como una variedad de español que se encuentra fuertemente interferida por otra lengua que, en el caso peruano, correspondería al quechua o al aimara (1978 y 1989). Así, Escobar le dio un carácter social al término *interlecto* pues, según él, éste designa una capa de la dialectología española”.

⁹³ “Así escribió el notable lingüista italiano Giovanni Meo Zilio sobre el cocoliche “su grado y extensión cambian, con el tiempo, en cada hablante; [...] globalmente se puede decir que (siempre en cada uno de los hablantes) tiende a aproximarse cada vez más al español y alejarse del italiano” (Meo Zilio 1964, p. 63). Por eso se lo considera un habla de transición”.

Sobre a primeira acepção de cocoliche e citando María Beatriz Fontanella de Weinberg (1987), Conde (2009, p. 12) sustenta que, na verdade, não houve apenas um cocoliche, mas sim diversos cocoliches: um falante de genovês não falava o mesmo cocoliche que um falante de napolitano.

Segundo a doutora Fontanella de Weinberg o cocoliche “abrange desde um italiano com interferências do espanhol até um espanhol com interferências do italiano, passando por formas mistas que acaba sendo impossível atribuir a uma ou outra língua e constituindo em sua totalidade um continuum linguístico cujos dois pólos são o espanhol e o italiano” (Fontanella de Weinberg, 1987, p. 138). Destas palavras depreende-se que no mundo real não existiu um único cocoliche, mas sim tantos quantos falantes nesta situação houve.⁹⁴ (Tradução minha)

Por sua vez, o lunfardo constitui-se de um conjunto de palavras e expressões, inicialmente de outros idiomas, que passam a fazer parte do ERP, podendo manter sua pronúncia original, como *bacán*,⁹⁵ ou sofrer adaptações, como *manyar*,⁹⁶ proveniente do italiano *mangiare* (CONDE, 2009, p. 5). Tal léxico, como já vimos, tem seu surgimento intimamente ligado à imigração italiana, havendo sido enriquecido pelas diversas línguas daquele país:

Não há dúvidas de que uma das contribuições mais determinantes para a formação do lunfardo foram as línguas itálicas. Como se sabe, a população de Buenos Aires passou de 92.709 habitantes em 1855 a 1.576.597 em 1914. Este crescimento de mais de 1.500% em sessenta anos, que levou a Grande Aldeia a tornar-se uma metrópole com letras maiúsculas, deveu-se essencialmente ao incessante fluxo imigratório europeu. Não é um detalhe lembrar que mais ou menos metade dos imigrantes que então decidiam estabelecer-se no nosso país ficavam em Buenos Aires. [...] no ano 1895, a população de nacionalidade italiana alcançava na nossa cidade quase 32% do total de seus habitantes.⁹⁷ (CONDE, 2009, p. 6, tradução minha)

⁹⁴ “Según la doctora Fontanella de Weinberg el cocoliche “cubre desde un italiano con interferencias de español hasta un español con interferencias de italiano, pasando por formas mixtas que resulta imposible asignar a una u otra lengua y constituyendo en su totalidad un continuo lingüístico cuyos dos polos son el español y el italiano” (Fontanella de Weinberg, 1987, p. 138). De estas palabras se desprende que en el mundo real no existió un único cocoliche, sino tantos como hablantes hubo en esta situación”.

⁹⁵ “Patrão, endinheirado, fino, homem que mantém uma amante, indivíduo que aparenta uma situação sócio-econômica elevada que não tem”, do genovês *baccan*, “patrão, pai ou chefe de família” (CONDE, 2004, p. 53).

⁹⁶ “Comer, saber, conhecer, compreender, reconhecer, identificar, observar” (CONDE, 2004, p. 213).

⁹⁷ “No caben dudas de que uno de los aportes más definitorios para la formación del lunfardo fueron las lenguas itálicas. Como es sabido, la población de Buenos Aires pasó de contar con 92.709 habitantes en 1855 a tener 1.576.597 en 1914. Este crecimiento de más del 1.500 % en sesenta años, que llevó a la Gran Aldea a convertirse en una metrópolis con mayúsculas, se debió esencialmente al incesante flujo inmigratorio europeo. No es un detalle recordar que más o menos la mitad de los inmigrantes que por entonces decidían establecerse en nuestro país se quedaban en Buenos Aires. [...] en el año 1895, la población de nacionalidad italiana alcanzaba en nuestra ciudad casi el 32 % del total de sus habitantes”.

Assim, o lunfardo, por se consistir apenas de palavras, sem possuir uma sintaxe própria diferente da sintaxe do espanhol, além de carecer de pronomes, preposições e conjunções, ademais de praticamente não contar com advérbios, não é uma língua, não sendo possível falar completamente *em* lunfardo, mas sim *com* lunfardo (CONDE, 2009, p. 2; CONDE, 2011, p. 145). Já no século XIX, havia, segundo Conde (2011), uma tese sobre a existência de um idioma argentino. Esta, sugerida por Juan María Gutiérrez, foi defendida pelo francês Lucien Abeille em seu livro *Idioma Nacional de los Argentinos* (1900). O francês interpretava esse suposto idioma como uma mistura do espanhol com línguas indígenas, francês e italiano, além de um pouco de inglês e alemão, proposta que Conde (2011, p. 145) considera “um tipo de neo-esperanto delirante”⁹⁸ (tradução minha).

Da mesma forma, não é um dialeto, ou seja, uma variedade linguística regional: um dialeto não se limita ao léxico, existindo, como nos lembra Conde (2009, p. 2; 2011, p. 146), um dialeto rioplatense ou portenho, reconhecível por sua fonética, pelo uso dos pronomes *vos* e *ustedes*⁹⁹ e sua concordância verbal, bem como pelo uso de palavras que não são apenas os lunfardismos, ou seja, palavras selecionadas também por falantes de outras regiões (como *frutilla*¹⁰⁰ no lugar de *fresa*, *subterráneo*¹⁰¹ no lugar de *metro* e *pollera*¹⁰² no lugar de *falda*). Conclui-se, então, que o lunfardo é um dos elementos do ERP.

Outro equívoco frequentemente atribuído ao lunfardo é seu vínculo com a delinquência. O autor explica que o que levou a tal confusão foram a etimologia da palavra lunfardo bem como a área de atuação dos primeiros estudiosos, como Benigno Lugones, Luis María Drago, Antonio Dellepiane e Luis Villamayor (CONDE, 2009, p. 3; CONDE, 2011, p. 147).

Por décadas – em um erro do que nem mesmo Borges esteve isento – o lunfardo foi considerado um léxico da delinquência, em virtude de duas razões: 1) Conforme estudou o professor Amaro Villanueva (*Universidad*, nº 52, abril-junio de 1962, p. 13-42), a voz “lunfardo” evoluiu a partir do romanesco *lombardo*, que significava “ladrão”; 2) seus primeiros estudiosos foram criminalistas ou policiais.¹⁰³ (CONDE, 2009, pp. 2-3, tradução minha)

⁹⁸ “Una suerte de neoesperanto delirante”.

⁹⁹ Pronome de segunda pessoa do plural.

¹⁰⁰ “Morango”.

¹⁰¹ “Metrô”.

¹⁰² “Saia”.

¹⁰³ “Por décadas –en un error del que ni siquiera Borges estuvo al margen– se consideró al lunfardo como un léxico de la delincuencia, en virtud de dos razones: 1) Según estudió el profesor Amaro Villanueva (*Universidad*, nº 52, abril-junio de 1962, p. 13-42), la voz «lunfardo» ha evolucionado a partir del romanesco *lombardo*, que significaba ‘ladrón’; 2) sus primeros estudiosos fueron criminalistas o policías”.

A evolução de *lombardo* a *lunfardo* passaria pela forma *lumbardo*, explica Conde (2011, p. 146) a partir de Amaro Villanueva (1962). Essa forma transitória entre *lombardo* e *lunfardo* foi atestada no folhetim *Los amores de Giacumina*, de 1886. Além do termo *lombardo*, com a acepção de ladrão, Villanueva encontra no *Vocabulario romanesco*, de Filippo Chiappini (1945), o verbo *lombardare*, que significaria roubar (CONDE, 2011, p. 146). Em torno de 1870, o termo *lunfardo* circulava em Buenos Aires com o significado de “ladrão” (CONDE, 2011, p. 147), o que reforça a ideia equivocada de um vocabulário exclusivo de delinquentes.

Segundo Villanueva, o gentílico *lombardo* [nascido na Lombardia] chegou a ser equivalente a “ladrão”, a partir de um uso que havia chegado à Itália no século XVIII, mas que sob a forma “*lombart*” (e sua variante “*lumbart*”) já ocorria no francês medieval com o significado de “agiota”, “usurário”, devido ao fato de que os primeiros que exerceram este negócio na França eram de origem lombarda.¹⁰⁴ (CONDE, 2011, p. 147, tradução minha)

Outro fator que pode justificar o erro de relacionar o *lunfardo* ao meio criminal está na história do *argot*. Conde (2009, p. 3) explica que esse termo deu nome originalmente ao vocabulário usado na França dos séculos XV e XVI por bandidos, mendigos e vendedores ambulantes. Ao ser esta a palavra adotada pela linguística para denominar determinados fenômenos, o “pecado original do *argot* francês”¹⁰⁵ (CONDE, 2009, p. 3, tradução minha) foi transferido a variantes linguísticas de outros idiomas, ainda que hoje lexicógrafos e linguistas que estudam *argot* o considerem um falar popular (CONDE, 2009, pp. 3-4).

No entanto, muitos de vocês lembrarão de cor as palavras dilacerantes, tantas vezes apresentadas como definitivas, que o jovem Borges escreveu sobre o *lunfardo* em um artigo de *El tamaño de mi esperanza* (Proa, 1926, “Invectiva contra el arrabalero”): “é um vocabulário gremial como tantos outros, é a tecnologia do roubo e do assalto”. Estas palavras parecem encerrar o assunto para sempre. Mas humildemente eu acredito que Borges estava equivocado.¹⁰⁶ (CONDE, 2009, p. 3, tradução minha)

¹⁰⁴ “Según Villanueva, el gentilicio *lombardo* [nacido en Lombardia] llegó a ser equivalente a «ladrón», a partir de un uso que recién habría llegado a Italia en el siglo xviii, pero que bajo la forma «*lombart*» (y su variante «*lumbart*») corría ya en francés medieval con el significado de «prestamista», «usurero», en virtud de que los primeros que ejercieron en Francia este negocio eran de origen lombardo”.

¹⁰⁵ “pecado original del *argot* francés”.

¹⁰⁶ “No obstante, muchos de ustedes recordarán de memoria las palabras lacerantes, tantas veces presentadas como definitivas, que el joven Borges escribió sobre el *lunfardo* en un artículo de *El tamaño de mi esperanza* (Proa, 1926, ‘Invectiva contra el arrabalero’): ‘es un vocabulario gremial como tantos otros, es la tecnología de la furca y de la ganzúa’. Estas palabras parecen cerrar el asunto para siempre. Pero humildemente creo que Borges estaba equivocado”.

Furca é um termo que nomeia a técnica de assalto em que um assaltante distrai a vítima enquanto outros passam o braço por seu pescoço para imobilizá-la (CONDE, 2004, p. 165); e *ganzúa*, segundo o *Diccionario Lunfardo*, do site Todo Tango, é o ladrão que rouba usando uma *ganzúa*, ou seja, um arame com a ponta dobrada para abrir

Como exemplos de palavras lunfardas que não guardam qualquer relação com a criminalidade, Conde (2009, p. 4) cita *mufa* (mau humor), *morfi* (comida), *vento* (dinheiro), *pucho* (cigarro), *gomía* (amigo) e *descangayado* (deteriorado). O autor sustenta, apoiando-se no *Lunfardo: curso básico y diccionario*, de Gobello e Oliveri, que o lunfardo é uma forma popular de expressão, nascido nos lares dos imigrantes: “Não se formou, na verdade, nas prisões, nem nos prostíbulos - mesmo que aquelas e estes tenham contribuído para enriquecê-lo - mas nos lares de imigrantes, principalmente nos que ocupavam os famosos cortiços de La Boca e Riachuelo”¹⁰⁷ (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 14, tradução minha).

Gobello e Oliveri (2010, p. 11) definem o lunfardo como um repertório que tem sua origem a partir de línguas da Itália:

Chamamos lunfardo um repertório de vocábulos que o falante de Buenos Aires utiliza em oposição à língua comum. O lunfardo não é uma língua especial, ou seja, empregada apenas por grupos de indivíduos colocados em circunstâncias especiais. Também não é um argot de criminosos [...]. O lunfardo não tem como característica principal a origem delinquente, mas sim, em contrapartida, sua procedência dos dialetos setentrionais da Itália.¹⁰⁸ (Tradução minha)

Conde (2009, p. 4), indo ao encontro ao que preconizam Gobello e Oliveri, o define como um repertório lexical surgido em Buenos Aires e utilizado, hoje, em todos os centros urbanos do país por pessoas de todas as camadas sociais, cuja formação ocorre tanto por palavras e expressões de diferentes origens, quanto por palavras do espanhol, mas com outros significados, como *azotea* (terraço), que em lunfardo significa cabeça. Além das palavras e expressões provenientes de línguas da Itália e do próprio espanhol, contribuíram para a formação do lunfardo línguas como o caló com palavras como *gil* (tonto) e *chorear* (roubar); palavras de línguas africanas, como *marimba* (golpe) e *quilombo* (prostíbulo); palavras do português, como *chumbo* (revólver) e *tamangos* (sapatos); anglicismos, como *espiche* (discurso) e *naife* (faca); algumas palavras do polonês, como *papirusa* (mulher bonita); palavras de origem indígena levadas a Buenos Aires e Gran Buenos Aires pelas migrações

fechaduras (disponível em: <<https://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=ganz%3%baa>>, acesso em 01 de Jan de 2022).

¹⁰⁷ “No se formó, en efecto, en las cárceles, ni tampoco en los prostíbulos -aún cuando aquellas y éstos hayan contribuido a enriquecerlo- sino en los hogares de inmigrantes, principalmente en los que ocupaban los famosos conventillos de la Boca del Riachuelo”.

¹⁰⁸ “Llamamos lunfardo a un repertorio de vocablos que el hablante de Buenos Aires utiliza en oposición a la lengua común. No es el lunfardo una lengua especial, es decir, empleada nada más que por grupos de individuos colocados en circunstancias especiales. Tampoco es un argot de malhechores [...]. El lunfardo, en cambio, no tiene como característica principal el origen delincuente sino su procedencia de los dialectos septentrionales de Italia”.

internas, principalmente na primeira metade do século XX, como *pucho*, do quechua “guimba”; *camote*, do náhuatl “ato de se apaixonar”; *pilcha*, do araucano “roupa”; *matete*, do guarani “desordem” (CONDE, 2009, p. 5). Com relação às línguas italianas que contribuíram para a formação do lunfardo o autor as divide em três grupos: 1) línguas setentrionais, como o genovês, o piemontês, o milanês e o vêneto; 2) línguas centro-meridionais, como o napolitano, o calabrês e o siciliano; 3) o toscano e suas variações, como florentino (CONDE, 2009, p. 3). A influência do genovês destaca-se entre as línguas do norte, e Conde (2009, p. 7) recorda-nos que essa língua foi um meio de comunicação entre os moradores do bairro La Boca ao final do século XIX:

Em outras palavras até não muitas décadas atrás este bairro portenho era uma Pequena Gênova e, ainda que os imigrantes vindos da Itália do sul fossem muito superiores em números, foram os genoveses – com esta presença tão importante na cidade de Buenos Aires – os que impuseram um maior número de termos na fala cotidiana do portenho.¹⁰⁹ (Tradução minha)

Gobello e Oliveri (2010, pp. 11-12) acrescentam, a partir de Roberto Mariani, que no bairro La Boca do final do século XIX havia crianças argentinas que não sabiam espanhol ou o sabiam como segunda língua, havendo sido a escola pública a responsável por ensinar espanhol aos filhos de imigrantes. Um fato apresentado pelos autores que coloca em destaque a importância do genovês para o bairro foi a campanha eleitoral do socialista Alfredo Palacios, que necessitou de intérpretes para que os moradores entendessem seu discurso.

Alguns exemplos dentre os diversos citados por Conde (2009) de palavras oriundas de línguas italianas são: *chanta* (“pessoa pouco confiável”; do genovês *ciantapuffi*, “pessoa que não paga suas dívidas”); *linyera* (“vagabundo”; do piemontês *linger*, “pobre”); *faso* (“cigarro”; do vêneto *fassu*, “maço de dinheiro”, “molho (conjunto de coisas)”, em alusão à forma que o tabaco era vendido); *linusa* (“preguiça”; do milanês *linosa*); *escoñar* (“ferir”; do napolitano *scugnare*, “romper”); *laburar* (“trabalhar”, do calabrês *lavurarē*); *furca* (nome de uma técnica de roubo em que se usa mata-leão para imobilizar a vítima; do siciliano *furca*, “força”); do gergo e do furbesco, gírias do centro da Itália, temos palavras como *batir* (“dizer”; de *battere*), *bufoso* (“revólver”; de *bufi*, “disparo”) e *pibe* (“menino”; de *pivello*, “menino”) (CONDE, 2009, pp. 7-9).

¹⁰⁹ “Es decir que hasta no hace muchas décadas este barrio porteño era una Pequeña Génova y, aunque los inmigrantes venidos de la Italia del sur fueron muy superiores en número, fueron los genoveses –con esta presencia tan importante en la ciudad de Buenos Aires– los que impusieron un mayor número de términos en el habla cotidiana del porteño”.

Além do cocoliche e do lunfardo, Gobello e Oliveri (2010, pp. 28-33) apresentam o gauchesco e o valesco como linguagens marginais que se utilizam da estrutura do espanhol portenho. Os autores definem o gauchesco como um repertório de arcaísmos e dialetismos espanhóis, bem como um estilo campestre, um conjunto de características presentes na fala e na escrita (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 28). Esta foi uma linguagem literária, surgida da imitação da fala dos *gauchos*, em que os escritores gauchescos “tentavam incorrer no maior número possível de vulgarismos camponeses para dar verossimilhança à ficção de que quem estava escrevendo era um *gaucho*”¹¹⁰ (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 30, tradução minha). Os autores estimam que o vocabulário gauchesco, que contém vozes indígenas e criações linguísticas, conte com uns 1500 termos ou menos, havendo alguns destes sido incorporados pelo lunfardo:

Não todos os termos gauchescos passaram ao vocabulário lunfardo. Entre os que passaram anotamos: *abombar*,¹¹¹ *agayudo*,¹¹² *águila*,¹¹³ *apedarse*,¹¹⁴ *aspa*,¹¹⁵ *batitú*,¹¹⁶ *bolazo*,¹¹⁷ *boliche*,¹¹⁸ *cancha*,¹¹⁹ *caracú*,¹²⁰ *catinga*,¹²¹ *china*,¹²² *churrasca*,¹²³ *cimarrón*,¹²⁴ *coger*,¹²⁵ *cuartear*,¹²⁶ *descangayar*,¹²⁷ *empedarse*,¹²⁸ *empilchar*,¹²⁹ *fajar*,¹³⁰ *guacho*,¹³¹ *guasca*,¹³² *indiada*,¹³³ *julepe*,¹³⁴ *macana*,¹³⁵

¹¹⁰ “trataban de incurrir en el mayor número posible de vulgarismos campesinos para dar verosimilitud a la ficción de que quien estaba escribiendo era un gaucho”.

¹¹¹ “Atordoar, perturbar, alterar a carne ou a água” (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 93).

¹¹² “Corajoso” (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 94).

¹¹³ “Carente de dinheiro” (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 94).

¹¹⁴ “Embriagar-se” (CONDE, 2004, p. 45).

¹¹⁵ “Corno bovino” (Disponível em <<https://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=aspa>>. Acesso em 03 de abril de 2022).

¹¹⁶ “Delator” (CONDE, 2004, p. 61).

¹¹⁷ “Disparate, mentira” (CONDE, 2004, p. 66).

¹¹⁸ “Comércio pequeno em que se vende bebida, comércio pequeno” (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 101).

¹¹⁹ “Domínio das situações” (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 105).

¹²⁰ “Tutano, osso com tutano, articulações das pernas” (Disponível em <<https://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=carac%c3%ba>>. Acesso em 03 de abril de 2022).

¹²¹ Termo racista para se referir a pessoas negras (CONDE, 2004, p. 93).

¹²² “Garota, mulher” (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 108).

¹²³ “Bonita” (há também a forma masculina, mas é mais usado no feminino e apenas para pessoas) (CONDE, 2004, p. 105).

¹²⁴ “Mate amargo, sem açúcar” (CONDE, 2004, p. 106).

¹²⁵ “Morar junto” (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 109), “manter relações sexuais; pedir dinheiro emprestado sem intenções de pagar; ganhar em um esporte” (CONDE, 2004, p. 109).

¹²⁶ “Ajudar com a *cuarta*: tira de couro ou cabo usado para rebocar carruajes o automóveis” (CONDE, 2004, p. 119).

¹²⁷ “Quebrar, estragar” (CONDE, 2004, p. 127).

¹²⁸ “Embriagar-se” (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 112).

¹²⁹ “Vestir com elegância” (CONDE, 2004, p. 138).

¹³⁰ “Castigar, bater” (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 115).

¹³¹ “Órfão” (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 120).

¹³² “Tira de couro; pênis” (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 120)

mandria,¹³⁶ *matear*,¹³⁷ *moreno*,¹³⁸ *pingo*,¹³⁹ *pucha*,¹⁴⁰ *pucho*,¹⁴¹ *punta*,¹⁴² *tumba*,¹⁴³ *vedera*,¹⁴⁴ *vichar*,¹⁴⁵ *viola*.^{146 147} (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 30)

O valesco, por sua vez, resulta da influência do iídiche no ERP, levado à região por pessoas da Valáquia (província da Romênia) radicadas em Buenos Aires (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 32). Segundo Conde (2009, p. 9), assim como o cocoliche, o valesco foi uma fala de transição. Bohrn (2018) demonstra a influência do valesco no lunfardo a partir de processos de formação de palavras. Assim, enquanto -eli, -oli e -ina seriam terminações utilizadas no lunfardo a partir de sobrenomes italianos, a autora indica que -o(w/v)sky/i seriam terminações oriundas de sobrenomes da Europa oriental: enquanto os morfemas italianos teriam sido formados durante a imigração, coexistindo com o cocoliche, os morfemas -o(w/v)sky/i surgiram também durante o período em que se formava o valesco, variedade linguística resultante do contato com o iídiche e, conforme a autora, também com outras línguas da Europa oriental (BOHRN, 2018, p. 93):

[...] podemos dizer que os testemunhos coletados até agora permitem mostrar que o imigrante da Europa do leste não apenas torna-se mais um integrante do bairro ou do cortiço, mas seu sistema linguístico híbrido contribui para o seu retrato ficcional. Da mesma forma que com os italianos e o seu cocoliche, a fala tipificante desenvolve-se literariamente e entra em relação com o lunfardo, no qual são gestados valores apreciativos e lúdicos, que são utilizados muitas vezes de forma paródica nos sainetes da época. Este contexto prefigura o caráter lúdico que adquirirá a própria terminação -o(v/w)sky/i e em sua posterior expansão.¹⁴⁸ (BOHRN, 2018, p. 93, tradução minha)

¹³³ “Grupo da alta sociedade cuja diversão consistia em cometer desordem e atos violentos” (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 121).

¹³⁴ “Susto; medo de que aconteça algo contrário ao desejado” (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 122).

¹³⁵ “Vara grossa; mentira; qualquer atitude ou fato prejudicial” (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 126).

¹³⁶ “Covarde” (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 128).

¹³⁷ “Tomar mate com a bombilha” (CONDE, 2004, p. 217).

¹³⁸ “Negro” (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 131).

¹³⁹ “Cavalo; pênis” (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 139).

¹⁴⁰ “Eufemismo para *puta*” (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 141).

¹⁴¹ “Resíduo, resto; guimba; cigarro” (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 141).

¹⁴² “Grande quantidade” (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 141).

¹⁴³ “Pedaço de carne cozida; comida dos presídios, quartéis e hospitais; presídio” (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 153).

¹⁴⁴ “Calçada” (CONDE, 2004, p. 312).

¹⁴⁵ “Ver” (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 155).

¹⁴⁶ “Violão” (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 155).

¹⁴⁷ “No todos los términos gauchescos pasaron al vocabulario lunfardo. Entre los que pasaron anotamos: *abombar, agayudo, águila, apedarse, aspa, batitú, bolazo, boliche, cancha, caracú, catinga, china, churrasca, cimarrón, coger, cuartear, descangayar, empedarse, empilchar, fajar, guacho, guasca, indiada, julepe, macana, mandria, matear, moreno, pingo, pucha, pucho, punta, tumba, vedera, vichar, viola*”.

¹⁴⁸ “[...] podemos decir que los testimonios recogidos hasta aquí permiten mostrar que el inmigrante de Europa del este no solo se convierte en un integrante más del barrio o del conventillo, sino que su sistema lingüístico híbrido contribuye a su retrato ficcional. Al igual que con los italianos y su cocoliche, el habla tipificante se

Bohrn (2018, p. 94) demonstra a produtividade da terminação oriunda do valesco ainda hoje no lunfardo, exemplificando com termos encontrados em redes sociais e fóruns, como, por exemplo, *bizarroski*,¹⁴⁹ *boludoski*,¹⁵⁰ *borrachoski*,¹⁵¹ *cansadoski*,¹⁵² *despeinadoski*,¹⁵³ *felizoski*,¹⁵⁴ *feoski*,¹⁵⁵ *galansoski*¹⁵⁶ e *gordoski*.¹⁵⁷

3.3 Lunfardismos e outros italianismos na literatura rioplatense e em *Canillita*

Como vimos, houve uma forte presença de linguagens marginais na literatura, a exemplo do gauchesco, o cocoliche e o valesco. Conde (2010, p. 230), ao abordar especificamente a presença do lunfardo na literatura argentina, afirma que este tornou-se um elemento constitutivo da cultura rioplatense. Enfatizando a presença do lunfardo nas letras de tango, o autor defende o papel central desse léxico na literatura popular, no jornalismo e no teatro das primeiras décadas do século XX, além de, posteriormente, na rádio, televisão, literatura canônica, letras de rock e cumbia villera.¹⁵⁸

Podemos perceber como o lunfardo faz parte da identidade das pessoas do Rio da Prata, devido não apenas a sua história, que faz com que o lunfardo englobe termos de diversas línguas dos imigrantes europeus, bem como de línguas africanas e dos povos originários de diferentes regiões da América, mas também à sua presença nas produções culturais. Conde (2011, p. 150) relaciona-o ao sentimento de pertencimento dos portenhos, ou mesmo dos argentinos em geral: o lunfardo possibilita ao falante ganhar confiança ou até o sentimento de cumplicidade com o interlocutor. Em entrevista a Bárbara Schijman, o linguista define o lunfardo como uma memória viva da história da Argentina:

desarrolla literariamente y entra en relación con el lunfardo, en el que se gestan valores apreciativos y lúdicos, que son utilizados muchas veces en clave paródica en los sainetes de la época. Este contexto prefigura el carácter lúdico que adquirirá la terminación -o(v/w)sky/i en sí misma y en su posterior expansión”.

¹⁴⁹ De *bizarro*.

¹⁵⁰ De *boludo*.

¹⁵¹ De *borracho* (bêbado).

¹⁵² De *cansado*.

¹⁵³ De *despeinado* (despenteadado).

¹⁵⁴ De *feliz*.

¹⁵⁵ De *feo* (feio).

¹⁵⁶ De *galán*.

¹⁵⁷ De *gordo*.

¹⁵⁸ Subgênero nascido nas *villas* (favelas) da Argentina do ritmo musical cumbia.

O lunfardo foi formando uma síntese linguística, uma memória viva da história da Argentina, que dá conta dos diferentes grupos sociais que, por fragmentos, foram pouco a pouco dando forma ao nosso país e que nos lembra a cada instante quem somos e de onde viemos.¹⁵⁹ (CONDE, 2018, tradução minha.)

Com Sánchez, essa memória ganha uma nova palavra: *canillita*, palavra inventada pelo uruguaio, torna-se um lunfardismo. Hoje, esta aparece no *Diccionario de la lengua española* (DRAE)¹⁶⁰ da Real Academia Española, como um termo de uso na Argentina, Bolívia, Chile, Equador, Honduras, Panamá, Paraguai, Peru, República Dominicana e Uruguai, mostrando que o lunfardismo criado por Sánchez conseguiu alcançar países fora da região do Rio da Prata. Além do pertencimento, Conde (2010,) vincula o lunfardo à rebeldia: o autor explica que, para que uma palavra se torne lunfarda, é preciso que haja a ideia de rebelião, de jogo com a linguagem (CONDE, 2018), e seu uso, quando consciente, o que segundo o autor é o mais comum, pode demonstrar um gesto de rebeldia, de oposição ao sistema (CONDE, 2010, p. 230). Também Gobello e Oliveri (2010, p. 25) percebem a rebeldia no léxico lunfardo ao comparar o uso deste ao trabalho dos monges que, ao copiarem as glosas, como as emilianenses e silenses, tinham consciência de colocar modestos termos populares junto às ilustres palavras latinas: para que uma palavra possa ser lunfarda, afirmam, o falante deve empregá-la com atitude transgressora. Dessa forma, o uso do lunfardo em *Canillita* não só marca o tempo e espaço da peça, evocando cultura e identidade rioplatense, como faz com que a rebeldia anarquista de seu autor seja visível, também, através da linguagem.

Outra característica do lunfardo relacionada à sua expressão cultural são seus elementos de conotação. Conforme Conde (2010, p. 230), a ligação do lunfardo com a arte e os meios de comunicação é reflexo do peso conotativo do léxico, marcado não apenas pelas palavras, mas também pela entonação e gestualidade: “Sem dúvidas, a entonação bem como a gestualidade que acompanha os enunciados – um sistema semiótico que mereceria um estudo à parte para o lunfardo – são elementos de forte conotação” (tradução minha).¹⁶¹ Quanto ao aspecto conotativo das palavras, um exemplo é a palavra *atorrante*, que, segundo o contexto, pode significar desde pessoa pouco séria, com a vida ociosa, até indivíduo informal e simpático, ou, no feminino, *atorranta*, pode significar prostituta (CONDE, 2010, p. 231).

¹⁵⁹ “El lunfardo fue conformando una síntesis lingüística, una memoria viva de la historia de la Argentina, que da cuenta de los distintos grupos sociales que, por retazos, han ido de a poco dando forma a nuestro país y que nos recuerda a cada instante quiénes somos y de dónde venimos”.

¹⁶⁰ Disponível em: <<https://dle.rae.es/canillita>>. Acesso em 21 de dezembro de 2020.

¹⁶¹ “Indudablemente, la entonación así como la gestualidad que acompaña los enunciados –un sistema semiótico que mereceria un estudio aparte para el lunfardo– son elementos de fuerte connotación”.

O lunfardo popularizou-se, como se pode imaginar, não apenas através daqueles que usavam esse léxico, tendo a literatura representado um importante papel em sua divulgação. Gobello e Oliveri (2010, p. 12), ao abordarem a influência do genovês, em especial em La Boca, afirmam que palavras provenientes dessa língua bem como de outras faladas por imigrantes passaram a fazer parte da língua comum de Buenos Aires não apenas através do contato com esses idiomas dentro dos lares de imigrantes, mas também como resultado da estratégia de escritores populares que se baseavam nas camadas populares da sociedade portenha. Conde (2010, pp. 232-233) pontua a importância de revistas como *Caras y Caretas* na difusão do lunfardo no começo do século 20. Ao passo em que o cocoliche e frases gauchescas perdem espaço nessas revistas, o lunfardo começa a aparecer em suas crônicas. Conforme Luis Furlan (*apud* CONDE, 2010, p. 233), diálogos e relatos aos moldes dos gauchescos contribuíram para a popularização da literatura lunfardesca. Com o tempo, os jornais passaram a concorrer com as revistas, com a presença do lunfardo em páginas de humor, seções policiais e de esporte (CONDE, 2010, p. 234).

O lunfardo teve, também, forte presença em sainetes das primeiras décadas do século 20, sendo o autor mais significativo, para Conde (2010, p. 235), Alberto Vaccarezza. Segundo D'Angelo (1968, p. 513), o apogeu da influência linguística italiana no teatro rioplatense ocorreu na época do teatro costumbrista. Já para o tango, o lunfardo torna-se um elemento essencial (CONDE, 2010, p. 236), havendo o tango canção salvado o “lunfardo do destino caricaturesco ao que o sainete parecia tê-lo condenado”¹⁶² (SELLES *apud* CONDE, 2010, p. 236, tradução minha):

Assim definida, a letra de tango toma posição em relação à poesia canônica. Negando a linguagem culta e dando curso e legitimidade ao lunfardo, o tango definiu-se e afirmou a si mesmo, transformando-se ao mesmo tempo no meio mais adequado para que a linguagem lunfardesca crescesse em suas possibilidades expressivas.¹⁶³ (Tradução minha)

O primeiro romance lunfardo, *La muerte del pibe Oscar*, de Luis Villamayor, originalmente publicado na forma de folhetim em 1913, teve sua publicação como livro em 1926 (CONDE, 2010, p. 233). Conde (2010, p. 239) afirma que mesmo Borges, provavelmente o maior detrator do lunfardo, chegou a utilizá-lo, por exemplo, na primeira estrofe de “El general Quiroga va en coche al muere”, na primeira edição de *Luna de enfrente*

¹⁶² “lunfardo del destino caricaturesco a que parecía haberlo condenado el sainete”.

¹⁶³ “Así definida, la letra de tango toma posición frente a la poesía canónica. Negando el lenguaje culto y dándole curso y legitimidad al lunfardo, el tango se definió y se afirmó a sí mismo, convirtiéndose al mismo tiempo en el medio más adecuado para que el lenguaje lunfardesco creciera en sus posibilidades expresivas”.

(1925). Posteriormente, o autor viria a trocar o lunfardismo *atorrando* por *perdida*. Borges não foi o único autor canônico a usar lunfardismos em sua obra:

Desde *Historia de arrabal* (1922) de Manuel Gálvez até *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato, passando pelos romances de Joaquín Gómez Bas ou de Julio Cortázar, o lunfardo foi sendo paulatinamente dessacralizado na narrativa do século passado. Não se pode esquecer da produção de Manuel Puig, de Jorge Asís e de Osvaldo Soriano, nem dos numerosos exemplos de lunfardismos mais recentes que aparecem também nos livros de Juan Sasturain e Roberto Fontanarrosa.¹⁶⁴ (CONDE, 2010, p. 243, tradução minha)

Dada a importância dos lunfardismos, tanto os de origem italiana quanto os com outras etimologias, na produção cultural rioplatense, bem como sua relação com a memória e identidade da região, torna-se importante entender a presença desse léxico na obra de Florencio Sánchez. Conforme Simini (2012, p. 139), o elemento italiano que mais chama a atenção na obra de Sánchez é o linguístico, ainda que houvesse também questões político-culturais e referências musicais:

Nessas três formas de ver a Itália e os italianos, o dramaturgo uruguaio demonstra uma capacidade de observação que vai além do fácil *chichê* do *gringo* ou *tano* amplamente presente na produção literária rioplatense da época.¹⁶⁵ (Tradução minha)

Esses elementos culturais italianos a que se refere Simini (2012) estão praticamente ausentes em *Canillita*, peça em que o personagem *tano* aparece apenas brevemente. Uma referência que encontramos na peça é o jogo *Sette e mezzo*, que Canillita joga com seus amigos. Porém, como explica Simini (2012), que analisa a influência da cultura italiana e línguas da Itália em peças como *La gringa* e *Moneda falsa*, os personagens italianos contribuem para a criação da atmosfera rioplatense daquela época (SIMINI, 2012, p. 156), e Sánchez utiliza as línguas da Itália como meio de identificação de personagens de nível sócio-cultural modesto (SIMINI, 2012, p. 157).

Quanto à influência linguística, D'Angelo (1968) aborda os estrangeirismos de origem italiana usados pelo uruguaio em diversas peças. Conforme D'Angelo, *Canillita* figura junto a

¹⁶⁴ “Desde *Historia de arrabal* (1922) de Manuel Gálvez hasta *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato, pasando por las novelas de Joaquín Gómez Bas o de Julio Cortázar, el lunfardo se fue paulatinamente desacralizando en la narrativa del siglo pasado. No pueden olvidarse la producción de Manuel Puig, de Jorge Asís y de Osvaldo Soriano, ni los numerosos ejemplos de lunfardismos más recientes que aparecen también en los libros de Juan Sasturain y Roberto Fontanarrosa”.

¹⁶⁵ “In questi tre modi di vedere l'Italia e gli italiani, il drammaturgo uruguayano dimostra una capacità di osservazione che va al di là del facile *cliché* del *gringo* o *tano* diffusamente presente nella produzione letteraria rioplatense dell'epoca”.

La Gringa, Moneda falsa, El desalojo e Pobre gente como um dos textos de Sánchez com a maior presença de italianismos (D'ANGELO, 1968, p. 483). Segundo o autor, na obra de Sánchez é possível encontrar tanto a mistura do espanhol com línguas italianas, quanto diversas misturas entre o italiano e as outras línguas da Itália. D'Angelo avalia alguns dos italianismos presentes nas peças de Sánchez à luz de Meo Zilio, cujos diversos estudos indicam os mais usados no Uruguai. As palavras de origem italiana identificadas por D'Angelo em *Canillita* e seus respectivos significados no espanhol são:¹⁶⁶

1. **Batifondo** (D'ANGELO, 1968, pp. 491-492): do italiano *battifondo* (jogo de bilhar ou de naipes), significa “tumulto”, “confusão”, “falatório”.

Exemplos em *Canillita*: “Con esa ladiada. No quiero batifondo”; “¡Siempre has de ser vos la bochinchera!... ¿No te dije que no quería batifondos?”.

D'Angelo pontua que no segundo exemplo *batifondo* tem o sentido de “escândalo”.

2. **Biaba** (D'ANGELO, 1968, p. 492): do genovês e do piemontês *biava*, significa “surra”.

Exemplo em *Canillita*: “Ya lo creo; y biabas también”.

3. **Campanear** (D'ANGELO, 1968, p. 493): do italiano *campana*, significa “avisar em caso de perigo”.

Exemplo em *Canillita*: “Campania el botón entonces y jugamos el siete y medio”.

4. **Cana** (D'ANGELO, 1968, p. 494): do vêneto *cana*, significa “prisão”.

Exemplos em *Canillita*: “a Canillita le han metido en cana!”; “¡meterlo en cana, por ratero!”.

5. **Cocoliche** (D'ANGELO, 1968, p. 494): napolitano.¹⁶⁷

Exemplo em *Canillita*: “¡Cocoliche! ¿Cómo te va?”.

6. **Espiantar** (D'ANGELO, 1968, p. 498): utilizado no lunfardo com o significado de “roubar”, segundo D'Angelo, *espiantar* vem de *spiantà*, palavra usada em socioleto italiano. *Spiantà* aparece no “Dizionario da scarsèla veneto-italiano”, de Walter Basso (2005, p. 313), com o significado de “reduzir à miséria”. No dicionário virtual Oxford Languages and Google, *spiantare* aparece com o mesmo sentido de *spiantà* em vêneto.

Exemplos em *Canillita*: “Me has espiantao toda la guita”; “Le he espiantado un prendedor a don Pichín”.

7. **Estrilar** (D'ANGELO, 1968, p. 498): do italiano *strillare*, significa “sentir raiva”.

¹⁶⁶ Exemplos e definições conforme descritos por D'Angelo (1968). Algumas passagens de *Canillita* apresentam algumas diferenças em relação à versão traduzida nesta dissertação.

¹⁶⁷ Como vimos no capítulo, cocoliche ultrapassa o sentido de napolitano.

Exemplo em *Canillita*: “Y el gringo a estrilar!”.

8. **Estrilo** (D’ANGELO, 1968, p. 499): do italiano *strillo*, com o valor secundário de *rabbia*, significa “raiva”, “aborrecimento”.

Exemplos em *Canillita*: “Es que me da un estrilo”; “El estrilo es libre”.

Locução “tenerle a uno estrilo”: significa “sentir raiva de alguém”.

Exemplos em *Canillita*: “Me tienen gran estrilo los naranjeros”; “Es que me tiene estrilo”

9. **Mina** (D’ANGELO, 1968, p. 503): do romanesco *mina*, significa “mulher que mantém um homem”, “prostituta”.

Exemplo em *Canillita*: “Batista y su mina”.

10. **Refilar** (D’ANGELO, 1968, p. 507): do italiano *rifilare*, significa “dar”.

Exemplo em *Canillita*: “Canillita, refilá el vento!”.

11. **Tano** (D’ANGELO, 1968, pp. 508-509): de “napolitano” e, por extensão, “italiano”.

Exemplos em *Canillita*: “empezó a titear a un tano viejo”; “Recoge los sobres y aparece el tano vendedor de naranjas”; “Los muchachos rodean al tano”.

Coletivo *tanaje*: de *italianaje*.

Exemplo em *Canillita*: “El tanaje así, amontonao, mujeres, pebetes, gringos, viejos”.

Conforme D’Angelo, nas peças analisadas de Sánchez em que aparece *tana* (no feminino) o sentido é principalmente pejorativo. O autor explica que Meo Zilio descreveu *tano* com um sentido pejorativo na Argentina e benevolente no Uruguai, sendo o sentido negativo empregado por Sánchez podendo ser explicado, talvez, pelo tempo que o autor morou em Buenos Aires.

12. **Vento** (D’ANGELO, 1968, p. 510): do genovês *vento*, significa “dinheiro”.

Exemplo em *Canillita*: “¡Canillita, refilá el vento!... ¡Canillita, vos me estás robando!”.

Além dos termos listados por D’Angelo (1968) e o próprio título da peça, outros lunfardismos podem ser encontrados em *Canillita*. No capítulo 4, as palavras provenientes do lunfardo serão apresentadas a partir da pesquisa no *Diccionario Etimológico del Lunfardo*, de Conde (2004); no *Lunfardo: curso básico y diccionario*, de Gobello e Oliveri (2010); e no dicionário virtual *Diccionario lunfardo*, do site Todo Tango. Contudo, a definição exata dos lunfardismos usados pode ser dificultada, pois, além de três dicionários não serem o suficiente para documentar todo o léxico lunfardo, outros materiais de consulta, como o DRAE, apontam palavras lunfardas simplesmente como argentinismos e uruguaismos. Ademais,

muitas palavras tidas como lunfardas pelos falantes são, como pontua Conde (2010, p. 226), na verdade vocábulos estabelecidos há séculos na língua espanhola.

4. TRADUÇÃO DE *CANILLITA*

*Canillita soy,
un pobre gorrión
que canta al correr
su vibrante canción
al auto bacán
me gusta subir
aunque el niño bien
me saque de allí.*

José Eneas Riu

Neste capítulo, apresentaremos a proposta de tradução de *Canillita*, tendo em mente a teoria apresentada no segundo capítulo bem como as considerações realizadas no terceiro capítulo sobre a linguagem da peça. Os dicionários de lunfardo utilizados foram o “Diccionario etimológico del lunfardo”, de Oscar Conde; o “Lunfardo: curso básico y diccionario”, de José Gobello e Marcelo H. Oliveri; e o “Diccionario Lunfardo”, do Todo Tango, site argentino declarado de interesse nacional. Oscar Conde, linguista e membro da Academia Porteña del Lunfardo, explica no prólogo de seu dicionário que este é, como todos os dicionários, arbitrário e parcial. Ao contar sobre sua motivação para fazer um dicionário de lunfardo, despertada pela literatura popular argentina, em especial as poéticas do tango e do rock nacional, Conde (2004, p. 11) alega almejar uma obra atualizada, já que os dicionários de lunfardo existentes ou são reduzidos ou são muito volumosos, com palavras do espanhol corrente e, conforme o autor, algumas vezes apresentando falta de coerência. Assim, um dos objetivos do “Diccionario etimológico del lunfardo” é reunir e organizar um *corpus* que, ainda que extenso, muitas vezes contém pseudolunfardismos (CONDE, 2004, p. 12). Com isso, reforçamos a dificuldade explicitada no segundo capítulo em determinar os termos que são considerados lunfardismos pelos estudiosos, visto a existência de pseudolunfardismos e pouco material disponível no momento da tradução. Ainda assim, quando necessário os vocábulos encontrados nos três dicionários serão sinalizados em nota de rodapé.

José Gobello fundou em 1962, junto a escritores e jornalistas argentinos, a Academia Porteña del Lunfardo, foi membro da Academia Nacional del Tango e da Academia Nacional de Letras del Uruguay. O escritor e jornalista Marcelo H. Oliveri, também membro da Academia Porteña del Lunfardo, é professor de lunfardo e, por sua iniciativa, o dia 5 de setembro é considerado *Día del Lunfardo* (GOBELLO, OLIVERI, 2010, pp. 5-6). O livro dos autores é um curso e pequeno dicionário que apresenta desde a história do lunfardo até os

lunfardismos mais atuais (“vocabulário do terceiro milênio”). Já o dicionário do Todo Tango, consoante informações presentes no site, conta com 12.500 palavras e locuções lunfardas, populares, estrangeiras e jargões (por exemplo, da aeronáutica, do meio policial, dos médicos, de delinquentes, do futebol). Além do material para averiguar os lunfardismos (ou possíveis termos lunfardos), foi utilizada para consulta a tradução de “Canillita” para o inglês, realizada por Willis Knapp Jones (1961) e publicada no livro “Representative plays of Florencio Sánchez”. Outros materiais ocasionalmente usados também foram referenciados em nota de rodapé. Após a oralização da peça, algumas mudanças foram realizadas.

Canillita	Canillita¹⁶⁸
PERSONAJES	PERSONAGENS
CANILLITA.	CANILLITA.
DOÑA CLAUDIA.	DONA CLAUDIA.
VECINA 1. ^a .	VIZINHA 1. ^a .
VECINA 2. ^a .	VIZINHA 2. ^a .
DON BRAULIO.	SEU BRAULIO.
PICHÍN.	PICHÍN.

¹⁶⁸ Canillita [de *canilla*, nome dado, conforme o DRAE, aos ossos longos das pernas ou dos braços, especialmente à tibia], cuja possível tradução poderia ser Canelinha, será mantido em espanhol, dada sua importância e vínculo com o ERP, relacionando-se não apenas ao momento em que a peça foi escrita como, também, ao tempo atual, em que *canillita* serve para nomear uma profissão: a dos vendedores ambulantes de jornais. Na tradução ao inglês, Jones (1961) manteve o nome do personagem, traduzindo, porém, o título da peça como “The newspaper boy” (JONES, 1961, p. 168). Caso traduzíssemos este lunfardismo criado por Sánchez como “Vendedor de jornais”, por exemplo, perderíamos a alusão às canelas do menino, bem como a referência ao espaço da obra. Entendemos que, enquanto em inglês, por não ser uma língua românica como o espanhol e o português, alguns termos não seriam transparentes aos leitores anglófonos (como o nome popular da tibia – *canilla* em espanhol e “canela” em português – que em inglês pode ser *shinbone* ou *shankbone*), em português a semelhança entre os idiomas permite que determinadas palavras sejam mantidas.

Os demais nomes de personagens também serão mantidos em português, seguindo, inclusive com as mesmas regras de acentuação da língua espanhola. Assim, Claudia e Braulio não terão acento. Jones (1961, p. 168) também mantém os nomes dos personagens: Doña Claudia, Arturo, Don Braulio, Pichín, Batista, Pulga. Em nossa tradução, por sua vez, escolhemos não manter a forma de tratamento *don* em espanhol, traduzindo-o para o português “seu”, já que, enquanto em espanhol, quando seguido de um nome, *don* significa apenas “senhor” (DRAE), no português “dom” tem seu uso restrito a membros da família real ou imperial, nobres, monges beneditinos e dignatários da Igreja a partir de bispo (CUNHA, CINTRA, 2012, p. 307). Essa diferença do uso de *don*/dom poderia não ser clara ao leitor/espectador que não conheça o uso em espanhol. Para manter a coerência, *doña* será traduzido como “dona”.

ARTURO, niño. UN VECINO. UN PESQUISA. UN VIGILANTE. UN MASITERO. MUCHACHO 1.º. MUCHACHO 2.º. MUCHACHO 3.º. BATISTA. PULGA. UN MERCERO. Acto único Cuadro I Una habitación de pobrísimo aspecto con una cama grande de hierro, una cómoda desvencijada, dos sillas, braseros y ollas en un rincón. Debajo de la cama un baúl. Hacia el centro una máquina de coser y cerca de ella un catrecito donde yace ARTURO, el niño enfermo. (ARTURO y CLAUDIA.) CLAUDIA.- (Sentada, cosiendo en la máquina.) Ahora no más viene Canillita... ¡Sí, hijo!... ¡Es un pícaro, un bandido! ¡Miren que no venir pronto a jugar con su hermanito! ¡Cuando vuelva le voy a sacudir unos coscorrónes! ¡Pero	ARTURO, menino. UM VIZINHO. UM INVESTIGADOR DE POLÍCIA. UM GUARDA. UM AMBULANTE VENDEDOR DE DOCES.¹⁶⁹ MENINO 1.º. MENINO 2.º. MENINO 3.º. BATISTA. PULGA. UM ARMARINHEIRO. Ato único Quadro I Um cômodo¹⁷⁰ de pobríssimo aspecto com uma cama grande de ferro, uma cómoda quebrada, duas cadeiras, braseiros e panelas em um canto. Debaixo da cama um baú. Mais ao centro uma máquina de costura e perto dela um bercinho onde jaz ARTURO, o menino doente. (ARTURO e CLAUDIA) CLAUDIA.- (Sentada, costurando na máquina.) Agorinha mesmo¹⁷¹ vem o Canillita... Sim, filho! É um pilantra,¹⁷² um bandido! Comé que não veio cedo brincar com o irmãozinho! Quando voltar ele vai levar uns cascudos! Mas
--	---

¹⁶⁹ Um *masitero* é, conforme o Dicionario Lunfardo do site Todo Tango, um vendedor ambulante de *masitas*, *biscochos* e outras *facturas*. Ou seja, o *masitero* é um vendedor ambulante de doces, e seu nome vem de *masita*, um tipo de biscoito.

¹⁷⁰ No DRAE, *habitación* aparece em suas terceira e quarta acepções respectivamente como “cômodo” e “dormitório/quarto”. Em inglês, Jones (1961, p. 168) usou a palavra *room*, que também pode significar “cômodo” e “quarto”. Decidimos traduzir como “cômodo” devido ao fato de estarem presentes utensílios e móveis que geralmente não fazem parte de um quarto, como, por exemplo, panelas.

¹⁷¹ Provavelmente *no más* está escrito no lugar de *nomás*. *No más* aparece no DRAE com o sentido de *solamente* (“Me dio 50 euros no más”) ou *basta de* (“No más rogar inútilmente”). Já *nomás* pode ser, além de *solamente*, uma expressão de ênfase em orações exortativas (“Pase nomás”) em países da América Latina, ou *apenas*, *precisamente*, na Argentina, Colômbia, El Salvador, México, Nicarágua e Uruguai. Na tradução ao inglês, Jones (1961, p. 168) traduziu como “Canillita will be here any minute”.

¹⁷² Ainda que a palavra pícaro exista também em português, não é tão comum o seu uso. Com a tradução para pilantra, mantém-se o sentido e o som da oclusiva /p/.

estése quieto, no se destape que eso le hace nana!... ¡Qué de montres de criatura! (Se levanta y va hacia la cama arreglando cuidadosamente las cobijas.) Así, así... ¡Ajá!... ¡Bien tapadito el nene!... Si se está quietito, sudará bien y mañana podrá salir al patio a jugar con los muchachos... Sí; muchos juguetes le voy a comprar. ¡Y un trompo también!... Pero no se mueva, ¿eh?... ¿Un beso? ¡Veinte hijito!... Bueno; ¿me promete que va a ser buenito? ¿Que se va a estar quietito? (Lo besa y vuelve a coser afanosamente. Oyese la voz de CANILLITA que se acerca cantando un aire criollo conocido.)	fica bonzinho, não se descobre que vai ficar dodói!...¹⁷³ Que demônio¹⁷⁴ de criança! (Levanta-se e vai em direção à cama arrumando cuidadosamente as mantas.) Assim, assim... Aham! Bem tapadinho o neném!... Se ficar quietinho, vai suar bastante e amanhã vai poder ir pro pátio brincar com os meninos... Sim; vou comprar muitos brinquedos procê. E um pião também!... Mas não se move, heim? Um beijo? Vinte filhinho! Bom; me promete que vai ser bonzinho? Que cê vai ficar quietinho? (Beija-o e volta a costurar afanosamente. Ouve-se a voz do CANILLITA que se aproxima cantando uma ária <i>criolla</i>¹⁷⁵ conhecida.)
--	--

¹⁷³ Em “Pero estése quieto, no se destape que eso le hace nana” pode haver quatro sibilantes, caso o primeiro -s- de estése e o -s- de destape sejam aspirados, ou seis caso pronunciados sem aspiração. Com *quieto* sendo traduzido por bonzinho conseguimos quatro sibilantes em português.

¹⁷⁴ *Demontre* e *demontres* (escrito como uma única palavra) aparece no DRAE como uma forma coloquial para “demônio”.

¹⁷⁵ Sabemos que a canção através da qual Canillita se apresenta acompanhará uma música criolla cujo gênero musical não nos é informado na peça. Jones (1961, p. 169), em sua tradução, escreveu que se pode escutar Canillita cantando “an Argentine song”.

Conforme Adriana Cerletti (2019), ao abordar os estereótipos de gênero na música folclórica criolla, há registros de improvisações poéticas acompanhadas de violão desde os tempos das invasões inglesas, citando como exemplo o *payador* (cantor popular) Guasquita (Simón Méndez), que acompanha Belgrano e San Martín após resistir aos invasores. No começo do século XX os *payadores* passam a atuar também no teatro:

Sin abandonar dichos ámbitos de circulación, la actuación del payador se extiende, a principios del s. XX, de la pulpería al café de la ciudad, al circo criollo y al teatro, convocando a sectores sociales cada vez más amplios, aunque, tanto en ámbitos rurales como urbanos, los payadores, autodidactas, solían provenir de las clases más humildes y, en no pocas ocasiones, de origen afroamericano. (CELETTI, 2019, p. 4)

Durante o século XIX, segundo a autora, o gênero musical mais comum nas *payadas* era a *cifra*, cuja estrutura poética “consiste en siete frases, de dos compases cada una, que mediante la repetición de una o más de ellas, da lugar a la música de una octavilla o una décima” (CERLETTI, 2019, p. 2). A este gênero, considerado viril por natureza (ARETZ, 1952, e WILKES, 1946 *apud* CELETTI, 2019, p. 3) e cujas letras exaltavam as vitórias independentistas (CELETTI, 2019, p. 6), somam-se em las *performances payadorescas* novos gêneros musicais: a milonga, o vals, a habanera e o estilo, havendo sido a milonga aquele que viria a se tornar o gênero característico da *payada*.

A milonga, de caráter picaresco ou sensual e com uma grande variedade de temas (CELETTI, 2019, p. 9), teria surgido, para Lynch (1883 *apud* CELETTI, 2019, p. 7), de uma burla das danças negras e “lleva el mismo movimiento de los tamboriles de los candombes”.

La relación de alteridad se instala entonces desde este texto inicial: la milonga se percibe como un género de origen afro, urbano o suburbano, contemporáneo al autor y lejano a la tradición criolla. Pero es la seriedad de la cifra, contrapuesta al movimiento danzable de la milonga, la característica clave que pivotea dicha alteridad. Así, proponemos que, así como esta sufre un proceso de blanqueamiento –de ese origen adjudicado a lo afro y a una idiosincrasia “auténticamente” criolla–

¡Ahí está ese pícaro!...	Tá aí esse pilantra!
(Dichos y CANILLITA.)	(Os mesmos personagens e CANILLITA)
CANILLITA. -Buenos días.	CANILLITA. -Bom dia.

su carácter danzable la perfilará en el imaginario del Centenario como lo femenino.
(CELETTI, 2019, p. 8)

Imaginei inicialmente que a canção de Canillita fosse um tango ou uma milonga, podendo, no caso da milonga, relacionar-se ao *payador* cuja música apresenta-se de forma picaresca, havendo, ao contrário da *cifra*, lugar para a comédia e o drama. De fato, no fascículo 43 do *Capítulo Oriental*, que discorre sobre a história da literatura uruguaia, escrito por Daniel Vidart, afirma-se que, ainda que não haja indicação de Sánchez, a música de Canillita é, sem dúvidas, um tango:

En las piezas de ambiente urbano que Dardo Cúneo denomina “De la vida pobre”, también Florencio Sánchez ofrece, si no elaboraciones directas sobre el tango -hay un baile en una de las escenas finales de **Marta Gruni**-, una galería de situaciones y personajes que se avienen al mundo tanguero de **mishiadura**, frustración y dolor proletario. El **Canillita** entona una canción de la que Sánchez no especifica la música pero que indudablemente es una letra de tango: “Soy Canillita, / gran personaje, / con poca guita / y muy mal traje. (...) Me tienen gran estrilo / los naranjeros, / pues en cuanto los filo / los caloteo; / y a los botones / les doy yo más trabajo / que los ladrones”... (VIDART, 1969, p. 680)

Por sua vez, Guillermo Lamolle, em *Cual retazo de los suelos: Anécdotas, invenciones y meditaciones sobre el carnaval en general y la murga en particular*, afirma sobre a canção de Canillita: “Al principio de la obra, el personaje se presentaba cantando algo que bien podría ser la introducción de un cuplé de murga” (LAMOLLE, 2005, p. 16).

O que se sabe, porém, conforme Eduardo Giorlandini, membro da Academia Porteña del Lunfardo e da Academia Argentina de Artes y Ciencias de la Comunicación, em *Las raíces del tango: Cronología*, é que em 1902 houve na peça Canillita sons de habanera:

En el mismo año, un elenco zarzuelero español que se encontraba actuando en Rosario (dirigido por Enrique Lloret y con la tiple Julia Iñíguez haciéndose cargo del protagonista, el chico vendedor de diarios callejero) presentó Canillita, de Florencio Sánchez, sainete con sones de habanera debidos al maestro Cayetano Silva. (GIORLANDINI, s.d, p. 51)

(Música.) Soy Canillita, gran personaje, con poca guita y muy mal traje; sigo travieso, desfachatado, chusco y travieso, gran descarado; soy embustero, soy vivaracho, y aunque cuentero no mal muchacho. Son mis amigos Pulga y Gorrita,	(Música.)¹⁷⁶ Sou Canillita, um figuraça, com pouca pila péssimo traje; sigo travesso, despudorado, vivo e travesso, bem descarado; sou embusteiro, eu sou perspicaz sou trambiqueiro mas sou bom rapaz. São meus amigos Pulga e Gorrita,
---	---

¹⁷⁶ A través de diversos lunfardismos mezclados a palabras do espanhol padrão, Canillita apresenta-se e nomeia alguns de seus amigos. A canção tem a função de motivação e prólogo da peça. Os vocábulos encontrados nos dicionários de lunfardo consultados foram:

1) *Personaje*: pessoa que age, se veste e/ou fala de forma muito particular, causando surpresa nos outros (CONDE, 2004, p. 255).

2) *Guita*: centavo, a moeda peso (CONDE, 2004, p. 178). Dinheiro (GOBELLO E OLIVERI, 2010, p. 18).

3) *Travieso*: sutil, sagaz, inquieto (Diccionario Lunfardo, Todo Tango).

4) *Desfachatado*: descarado, sem vergonha (Diccionario Lunfardo, Todo Tango).

5) *Vivaracho*: pessoa muito esperta, travessa, alegre (Diccionario Lunfardo, Todo Tango).

6) *Cuentero*: vigarista que usa a prática do *cuento* (quando se engana a vítima para dar um golpe) (CONDE, 2004, p. 120). Mentira, relato falso, roubo (Diccionario Lunfardo, Todo Tango).

7) *Encajar*: incluir algo inoportuno, endossar algo a alguém (Diccionario Lunfardo, Todo Tango).

8) *Marchante*: cliente, vendedor ambulante (Diccionario Lunfardo, Todo Tango).

9) *Estrilo*: raiva, aborrecimento (CONDE, 2004, p. 149).

10) *Filar*: conversar com uma possível vítima de roubo para saber se pode ser enganada facilmente (CONDE, 2004, p. 158).

11) *Calotear*: furtar, sair sem pagar (CONDE, 2004, p. 82).

12) *Botón*: agente policial, delator (CONDE, 2004, p. 70).

13) *Correr*: amedrontar, assustar (Diccionario Lunfardo, Todo Tango).

14) *Camorra*: briga, discussão (Diccionario Lunfardo, Todo Tango).

15) *Manate*: magnata, pessoa rica (Diccionario Lunfardo, Todo Tango).

Chusco, adjetivo que não aparece nos dicionários consultados e significa, conforme o DRAE, “o que tem picardia”, é usado na Argentina também como substantivo, de acordo com o “Diccionario Argentino”, de Tobías Garzón (1910). Rafael del Moral Aguilera (2018, p. 21), em artigo sobre o “Diccionario Ideológico –Atlas léxico de la lengua española”, apresenta *pillete*, junto a *pillo* e *pilluelo*, como uma mesma família lexical de palavras que nomeiam meninos com comportamento repreensível.

Panchito Pugos, Chumbo y Bolita y con ellos y otros varios mañana y tarde pregonando los diarios cruzo la calle y en cafés y bares le encajo a los marchantes diarios a mares. Me tienen gran estrilo los naranjeros pues en cuanto los filo los caloteo; y a los botones les doy yo más trabajo que los ladrones. A mí no hay quien me corra yo le garanto. Deshago una camorra con tres sopapos y al más manate le dejo las narices como un tomate. Muy mal considerado por mucha gente soy bueno, soy honrado no soy pillete y para un diario soy un elemento muy necesario. CANILLITA.- Pero, ¡la pucha que hace frío!... ¡Brr!... ¡Brr!... ¡Zas! ¡Arturito! ¿Todavía estás	Panchito Pugos, Chumbo e Bolita e com eles e outros vários de manhã e tarde gritando diários passo nos bares e em cafês e ruas empurro nos clientes jornais com fartura. De mim têm muito ranço os laranjeiros porque enquanto os engano os caloteio; e pros guardinhas eu dou mais trabalho que trombadinhas. A mim ninguém me intimida eu te garanto. Desfaço uma briga com três sopapos e ao mais barão deixo vermelho o nariz como um pimentão. Bem mal considerado por muita gente eu sou bom, sou honrado não sou pivete e para um diário¹⁷⁷ sou um elemento bem necessário. CANILLITA.- Poxa, mas que puta frio!¹⁷⁸ Brr!... Brr!... Zás! Arturito! Ainda tá doente? Cê¹⁷⁹ é
--	--

¹⁷⁷ “Diário” será mantido na tradução para rimar com “necessário”.

¹⁷⁸ *Pucha* é um eufemismo para puta (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 141). *A la pucha*, sinônimo de *a la flauta*, é uma expressão de admiração, irritação, aborrecimento, resignação ou surpresa (Diccionario Lunfardo, Todo Tango). A tradução visa manter, além do sentido, o som das oclusivas de *pero* e *pucha*.

¹⁷⁹ Fontanella de Weinberg (1999, p. 1399-1495) divide o sistema pronominal de segunda pessoa do espanhol conforme o grau de formalismo das interações sociais: intimidade, confiança e formalidade. O terceiro sistema é ainda subdividido em dois, 3a e 3b, sendo o subsistema 3B encontrado no Uruguai. Neste, o *vos* funciona como um pronome de intimidade, o *tú* de confiança e o *usted* de formalidade. A pesquisadora afirma poder fazer essa diferenciação entre o *vos* e o *tú* pelo menos entre a camada média da população, ainda que não houvesse um estudo sociolinguístico detalhado dos tratamentos usados na comunidade linguística uruguaia (FONTANELLA DE WEINBERG, 1999, p. 1405). Por sua vez, um sistema que pode ser encontrado na Argentina é o quarto sistema pronominal, em que o *vos* é o pronome tanto de intimidade quanto de confiança. Independente do quadro

enfermo!... ¿Que sos pavo!... ¡Te hubieras ganado cincuenta centavos hoy!... ¡Se vendían como agua los diarios!... (Va hacia la cómoda y revuelve afanosamente.) Y... ¿no hay nada hoy?... CLAUDIA.- ¿Qué buscas? CANILLITA.- ¿Que no hay nada pa bullonear?... CLAUDIA.- ¡Sí, cómo no! ¡Por bien que te has portado! ¡Hemos de estar a las órdenes del señorito!... ¡No faltaba más!... ¿Por qué no viniste anoche? ¿Qué has andado haciendo? CANILLITA.- ¡Zamba!... ¡Menos mal! (Se vuelve mordiendo un trozo de pan.) ¿Qué decía, doña? CLAUDIA.- ¿Dónde has pasado la noche? CANILLITA.- ¿Que dónde estuve anoche?... ¡Farreando! ¡Fío!... ¡Qué farra!... ¡Como era domingo y no había diario, nos juntamos con Chumbo, el Pulga, la Pelada, Gorrita y una punta	besta? ¡a ter ganhado cinquenta centavos hoje!... Os jornais tavam vendendo que nem água!...¹⁸⁰ (vai em direção à cômoda e mexe afanosamente) E... não tem nada hoje? CLAUDIA.- Tá procurando o quê? CANILLITA.- Num tem nada pra beliscar?¹⁸¹ CLAUDIA.- Ahhh, claro! Cê se comportou muito bem! Temos que estar às ordens do senhorzinho!... Num faltava mais nada!... Porque você não veio ontem à noite? O que estava fazendo? CANILLITA.- Opa!...¹⁸² Menos mal! (Volta mordendo um pedaço de pão.) Que a senhora tava dizendo? CLAUDIA.- Onde cê passou a noite? CANILLITA.- Onde passei a noite?... Na farra! Fiiiu!...¹⁸³ Que farra!... Como era domingo e não tinha jornal, encontramos com Chumbo, o Pulga, a Pelada, Gorrita e mais um tanto de gente!...¹⁸⁴
---	---

pronominal em uso na época em que viveu Sánchez e de qual variedade do ERP tinha maior interferência em sua escrita, consideramos que o tratamento expresso pelo *vos* entre Canillita e Arturo é um tratamento de intimidade, por serem duas crianças e irmãos. Isto justifica o uso, em português, do “cê” no lugar de “você”.

¹⁸⁰ Apesar do uso de “diário” na tradução da canção, preferimos manter “jornal” quando possível por ser um termo mais corrente.

¹⁸¹ *Bullón* e *bullonar* aparecem em Conde (2004, p. 72) como variantes gráficas de *buyón* e *buyonar*. *Buyón* significa sopa, alimento, comida, estômago; e *buyonar* é a variante antiga de *buyonear*, que significa “comer” (CONDE, 2004, p. 73). Na tradução, foi usado “beliscar” no lugar de “comer” pela sonoridade, já que, assim como *bullonear*, “beliscar” é um verbo começado com /b/ e terminado em -ar.

¹⁸² Jones (1961, p. 170) traduz *zamba* como *whoopee*. Apesar de concordar que, na fala de Canillita, *zamba* parece ser uma interjeição e de usar essa interpretação na tradução para o português, esse uso não foi encontrado em nenhum dicionário consultado. *Zamba* não aparece em Conde (2004) nem em Gobello e Oliveri (2010). Tanto o “Diccionario Lunfardo” do site Todo Tango quanto Garzón (1910, p. 516) trazem apenas a definição de *zamba* como nome da dança e da música. O DRAE acrescenta que, no Uruguai, *zamba* significa mentira. Outros dicionários foram consultados e em nenhum constava *zamba* como interjeição (D’Albuquerque, 2001; Blecua, 1999; Clave, 1997; Señas, 2006; Flavian e Fernández, 2006).

¹⁸³ Provavelmente variação de *fíu*, onomatopeia de assobio, como no nome da ave *fío-fío* (em português, guaracava-de-crista-branca).

¹⁸⁴ *Punta*: grande quantidade (GOBELLO, OLIVERI, 2010, p. 141), quantidade numerosa de pessoas ou coisas (Diccionario Lunfardo, Todo Tango).

más!... Güeno, ahí nos juntamos con otra patota y agarramos pa los diques que se iba un vapor pa Uropa... ¡Qué lindo ché!... El tanaje así amontonao, mujeres, pebetes, gringos, viejos... ingleses, baúles, loros... ¡qué sé yo! ¡Vieras qué risa!... El Poroto que es un desalmao, empezó a titear a un tano viejo que se llevaba como veinte cotorras pa la familia en una jaula y el gringo a estrilar!... ¡Un derrepente el vapor toca pito y los emigrantes se atropellan por los tablones tirando los baúles, colchones, sillas de paja... «No se apuren no se apuren!»... gritaban los empleados. ¡Y los gringos nada!... Como locos ganaban el vapor... ¡Y quién te dice que al viejo se le quedan las cotorras olvidadas!... Y no se animaba a bajar del buque. «Si me da un cinco se la alcanzó», le gritó el Poroto... El viejo le tiró el níquel, y cuando le iba a alcanzar la jaula, un loro le clava el pico en un dedo; Poroto da un grito y... ¡zas!... la jaula al agua con todas las cotorritas... ¡Qué cosa! Güeno, después nos juntamos con Martillo, Gorrita y nos fuimos a dormir a la fonda. CLAUDIA.- ¡A la fonda!... CANILLITA.- Sí, a la fonda de los muchachos allí en una obra de la calle Cangallo... con camas de piedras... CLAUDIA.- Donde van a jugarse la plata,	Bão, aí a gente juntou com outra galera¹⁸⁵ e partiu pros diques, que ia um vapor pras'Oropa... Foi lindo, sô! A italianada assim amontoadá, mulheres, moleques, gringos, velhos... ingleses, malas,¹⁸⁶ louros... que mais? Cê tinha que vê!... O Poroto que é um sem coração, começou a zoar¹⁸⁷ um tano¹⁸⁸ velho que tava levando uns vinte papagaios pra família numa gaiola e o gringo putaço!... De repente o vapor toca a buzina e os emigrantes se atropelam pelo caminho jogando as malas, colchões, cadeiras de palha... “Com calma com calma!”... gritavam os empregados. E os gringos nem tchum!... Subiam que nem loucos no vapor...! E cê num vai acreditar, o velho esqueceu os papagaios!... E não tava querendo descer do barco. “Se me arranjar um eu passo procê”, gritou o Poroto... O velho jogou pra ele a grana, e quando ia entregar a gaiola, um louro crava o bico num dedo; Poroto dá um grito e... zás!... a gaiola na água com todos os papagaios... Que coisa! Bão, depois¹⁸⁹ juntamos com Martillo, Gorrita e fomos dormir no abrigo.¹⁹⁰ CLAUDIA.- Na pensão!... CANILLITA.- Sim, na pensão dos moleques ali numa obra na rua Cangallo... com camas de pedras... CLAUDIA.- Onde cês vão perder dinheiro,¹⁹¹
--	--

¹⁸⁵ *Patota*: grupo de pessoas unidas com determinado objetivo e que geralmente causam desordem (CONDE, 2004, p. 248).

¹⁸⁶ Em espanhol, *baúl* pode ser, além de “baú”, mala/maleta.

¹⁸⁷ *Titear*: zombar alguém (CONDE, 2004, p. 301).

¹⁸⁸ Considerando a proximidade das línguas e que já apareceu a palavra “italianada” anteriormente, um falante de português pode perceber que “tano” significa italiano.

¹⁸⁹ *Después* (em lugar de *después*) foi traduzido como “depois” (em lugar de “depois”) por ser esta também uma variante comum ao falar popular do português brasileiro.

¹⁹⁰ O dicionário do site Todo Tango define *fonda* como uma casa de comida de ínfima categoria. O DRAE define *fonda* como um estabelecimento público inferior a um hotel onde se pode hospedar e servem comida. O mesmo dicionário apresenta como regionalismo da Bolívia, Chile, Cuba, Equador, México, Peru e República Dominicana (mas não do Uruguai e da Argentina) *fonda* como lugar em que se vende comida e bebida. Em inglês, a palavra foi traduzida por Jones (1961, p. 171) como hotel (“[...] and went to sleep at their hotel. / CLAUDIA: Hotel? / CANILLITA: That’s what they call it. [...]). Em português, será usado “pensão”, por ser um estabelecimento mais simples que um hotel.

¹⁹¹ *Jugar* pode significar realizar apostas em jogos ou perder no jogo (DRAE); já *jugarse*, como verbo pronominal, significa arriscar, por em perigo algo (“Jugarse la vida, la carrera” — DRAE; “Jugarse el dinero, el trabajo, el pan” — WordReference). Dessa forma, podemos interpretar tanto que Canillita estava gastando dinheiro em jogos de aposta, quanto que ele

¿no?... ¿A que no traés ni medio?	né?... Pra cá nem um centavo?
CANILLITA.- ¡Ni medio!... ¿Y a mí qué?... Pa eso lo gano y es mía, bien mía, ¿sabe?... Si he de estar trabajando como un burro pa pagarle las copas a ese... atorrante, vale más que me lo juegue... Lo mismo me han de maltratar trayendo que no trayendo un centavo a casa.	CANILLITA.- Nem um centavo!... E pra mim?... É pra isso que eu ganho e é meu, bem meu, sabe?... Se tenho que ficar trabalhando como um burro pra pagar a bebida desse... vagabundo, é melhor gastar comigo... Vocês vão me maltratar igual trazendo ou não trazendo um centavo pra casa.
CLAUDIA.- ¡Estás muy gallito!... ¡Me parece que te anda queriendo el cuerpo!...	CLAUDIA.- Tá um galinho de briga! Acho que você anda querendo levar uma coça!... ¹⁹²
CANILLITA.- ¡Ja, ja, ja!... ¡No crea, rubio! ¡Macana que le han contao!	CANILLITA.- Ha, ha, ha!. Acredita não, boba! ¹⁹³ Mó mentira ¹⁹⁴ que te contaram!

estava colocando em perigo o dinheiro que ganha com a venda de jornais. Jones (1961, p. 171) usa nesta parte da tradução a expressão *pitch pennies*, o nome de um jogo. Mais adiante, Canillita diz “I might as well gamble it” (*vale más que me lo juegue...*), optando pelo sentido de apostar em jogos. Preferi usar a expressão “perder dinheiro” pois isso abrange tanto perder o dinheiro em apostas quanto colocá-lo em risco de outras formas, como por exemplo gastando de outras formas durante a noite na *fonda*.

¹⁹² Pelo contexto e a resposta de Canillita, Claudia está ameaçando bater no filho. No registro da peça disponível no canal do Youtube CL3 CABLE VISION CHAÑAR LADEADO, Claudia mostra a palma da mão enquanto fala. Jones (1961, p. 171) traduz “¡Estás muy gallito!... ¡Me parece que te anda queriendo el cuerpo!...” como “You’re rather cocky! Always thinking about yourself”, perdendo o tom de ameaça.

¹⁹³ Jones (1961, p. 171) traduz “¡No crea, rubio! ¡Macana que le han contao!” como “Don’t you believe it. People have been handing you a line, sucker!”. Não foi encontrado *rubio* em Conde (2004), Gobello e Oliveri (2010), Garzón (1910, p. 439), nem no “Diccionario Lunfardo”. O DRAE, o Clave (1997), o Señas (2006) e o dicionário de Eugenia Flavian e Gretel Fernández (2006) não possuem nenhuma acepção que explique o uso do termo neste contexto. Em José Manuel Blecua (1999), por ser um dicionário de sinônimos, procurei, além de *rubio*, por *tonto*, para averiguar a possibilidade de *rubio* significar *sucker*, porém não obtive resultado. A. Tenório D’Albuquerque (2001) apresenta o sentido de “ébrio” para *rubio*, sendo este um regionalismo da Bolívia. No dicionário virtual “Diccionario Argentino” (<https://www.diccionarioargentino.com>), produzido coletivamente por usuários do site, também não aparece a palavra *rubio*. Em fórum do site Word Reference (<https://forum.wordreference.com/threads/rubio.1708785/>, acesso em 27 de abril de 2022), um membro de Israel pede ajuda com a tradução da palavra *rubio* em um filme espanhol em que o protagonista chama o garçom usando essa palavra. Uma usuária argentina do fórum responde que, em seu país, um homem mais velho poderia chamar outro mais jovem dessa forma caso ele fosse realmente loiro e em uma relação de confiança, enquanto um usuário falante de catalão diz que, na Espanha, *rubio* (assim como *moreno*) pode ser usado como vocativo, com o mesmo sentido de “eh, tú”. No site “Revistas Culturales”, da Universität Tübingen, na Alemanha, está disponível a edição de 12 de julho de 1911 do semanário “Mundo Argentino”, no qual pode-se ler a nota irônica “No crea, rubio!...”, sobre a Unión Nacional e as eleições. Outra referência encontrada na internet foi o tango “No crea rubio”, de José Luis Roncallo, porém este não nos aponta informações já que, aparentemente, é apenas instrumental (o site Todo Tango não apresenta a letra e o autor, como faz comumente).

CLAUDIA.- ¡Muchacho! CANILLITA.- ¡Yo he dicho que a mí no me van a poner más la mano encima!... ¡Ni usted ni el tipo ése!... CLAUDIA.- (Irritada.) ¿Que no? ¡Vas a ver!... (Se levanta y va hacia CANILLITA, que huye alrededor de los muebles golpeándose la boca y haciéndole burla. Lo alcanza y empieza a golpearlo.) ¡Tomá! ¡Sinvergüenza!... ¡Perdido!... ARTURO.- (Incorporándose suplicante.) ¡No!... ¡No!... ¡Mamá!... ¡No le pegue a Canillita!... CLAUDIA.- (Estrujándole con violencia.) ¡Bandido!... ¡Trompeta!... ¡Yo te voy a enseñar!... (Dichos y DON BRAULIO.) D. BRAULIO.- (Separándolos.) ¡Señora, por Dios!... ¿Por qué le pega a esa pobre criatura?... CLAUDIA.- ¡Es muy sinvergüenza!... CANILLITA.- (Llorisqueando.) ¡Sí!... ¡sinvergüenza!... ¡De vicio no más me pega! ¡Yo no le he hecho nada, don Braulio, por ésta!... Es que me tiene estrilo por culpa de ese compadrón que vive con ella. CLAUDIA.- ¡Tu padre!	CLAUDIA.- Moleque! CANILLITA.- Já falei que em mim cês não vão mais encostar. Nem a senhora nem esse cara!... CLAUDIA.- (Irritada.) Ah não? Cê vai ver!... (Levanta e vai na direção do CANILLITA, que foge pelos móveis batendo na própria boca e zombando. Ela o alcança e começa a bater nele.) Toma! Sem vergonha! Perdido! ARTURO.- (Levanta e suplica.) Não!... Não!... Mamãe!... Não bate no Canillita!... CLAUDIA.- (Apertando-o com violência.) Bandido! Atrevido!¹⁹⁵ Eu vou te ensinar!... (Os mesmos personagens e SEU BRAULIO.) SEU BRAULIO.- (Separando-os.) Senhora, por Deus!... Por que está batendo nessa pobre criança?... CLAUDIA.- Ele é muito sem vergonha!... CANILLITA.- (Choramingando.)¹⁹⁶ Sim!... sem vergonha!... Tá é com mania de me bater! Eu não fiz nada pra ela, seu Braulio!... É que ela tá com birra por culpa desse valentão¹⁹⁷ que mora com ela. CLAUDIA.- Seu pai!
---	--

Com as informações obtidas e considerando que seja pouco provável que o uso de *rubio* na peça tenha o mesmo sentido do regionalismo boliviano, além do tom irônico averiguado em “Mundo Argentino”, foi decidido traduzir *rubio* como “boba” por parecer menos forte ou ofensivo que *sucker* em inglês e mais de acordo com o tom da peça.

¹⁹⁴ *Macana*: mentira (CONDE, 2004, p. 207).

¹⁹⁵ *Trompeta*: atrevido, sem vergonha, insolente, ousado (Diccionario Lunfardo, Todo Tango).

¹⁹⁶ O DRAE apresenta *llorisquear* como variante uruguaia de *lloriquear*.

¹⁹⁷ *Compadrón*: altivo, arrogante, valentão.

Compadrito: jovem suburbano de classe baixa que imita as atitudes dos *compadres*.

Compadre: *gaucho* estabelecido na cidade caracterizado por um modo particular de se comportar; homem provocativo, fanfarrão e insolente (CONDE, 2004, p. 112).

CANILLITA.- ¿Mi padre?... ¡Si se afeita!... ¡Mi padre, un atorrante que vive de la ufa!... ¡Mi padre un sinvergüenza que se hace mantener por mí y por ella y hasta por esa criatura que apenas camina. (Ve a ARTURITO que continúa de pie sobre la cama y va hacia él.) ¡Ese no es mi padre, no puede ser padre de nadie!... Ese... ¡es un canalla!... (Se enjuga las lágrimas.) ¡Sí, señor don Braulio! ¡Yo no me he quejado nunca: pero en esta casa por culpa de ese sarnoso, me tienen como pan que no se vende. ¡Canillita, refilá el vento!... ¡Canillita, vos me estás robando! ¡Canillita que te jugás la plata! ¡Canillita, sos un bandido!... ¡Y pim, pam, pum!... ¡trompadas! ¡patadas! y ¡pellizcones!... (Con rabia.) ¡Gran perra! ¡Con eso me pagan, con pedazos de pan duro y con sopapos: que me reviente de trabajar por traerles todos los días peso y medio de ganancia!... (Llora.) D. BRAULIO.- (Muy conmovido, acariciándolo.) ¡Vamos, muchacho! ¡Pobrecito!... ¡No llores, que no es para tanto!... CANILLITA.- (Secándose las lágrimas con la punta del saco.) ¡No, don Braulio; si yo no lloro!... ¡Es que me da un estrilo!... ¡Cualquier día me mando mudar y no me ven más la cara!... ¡Gran perra!... D. BRAULIO.- ¡Vamos, vamos, botarate! ¡Dejate de macanas! Andá y dale un beso a tu madre que no tiene la culpa. (CANILLITA abraza a CLAUDIA que lo estrecha sollozante.)	CANILLITA.- Meu pai?... Se fizesse a barba pra trabalhar¹⁹⁸!... Meu pai, um vagabundo que vive de suspirar!¹⁹⁹ Meu pai um sem vergonha que é mantido por mim e por ela e até por essa criança que mal anda. (Vê o ARTURITO, que continua de pé na cama e vai em sua direção.) Ele não é meu pai, não pode ser pai de ninguém!... Ele... é um canalha!... (Enxuga as lágrimas.) Sim, senhor seu Braulio! Eununca reclamei: mas nessa casa, por culpa desse sarnento, eu não valho um centavo.²⁰⁰ Canillita, passa a grana!... Canillita, cê tá me roubando! Canillita, cê tá perdendo dinheiro! Canillita, cê é um bandido!... E pim, pam, pum!... pancadas! tapas! e beliscões!...²⁰¹ (Com raiva.) Que bosta!²⁰² Com isso me pagam, com pedaços de pão duro e com sopapos: querem que eu me arrebe de trabalhar pra trazer pra eles todos os dias uns trocados!... (Chora.) SEU BRAULIO.- (Muito comovido, acariciando-o.) Vamos, menino! Coitadinho!... Não chora, que não é pra tanto!... CANILLITA.- (Secando as lágrimas com a ponta do casaco.) Não, seu Braulio; eu não choro!... É que me dá uma raiva!... Qualquer dia me mando daqui e não vão mais ver a minha cara! Que bosta!... SEU BRAULIO.- Vamos, vamos, mentiroso!²⁰³ Deixa de balela! Vamos e dá um beijo na sua mãe que ela não tem culpa. (CANILLITA abraça CLAUDIA que o aproxima aos soluços.)
---	---

¹⁹⁸ Jones (1961, p. 172) traduz esta frase como “Not on your life!”. A forma como Canillita nega a paternidade de Pichín em espanhol relaciona-se, possivelmente, ao tipo de vida que este leva: não trabalha (fazer a barba pode simbolizar o ato de se arrumar para trabalhar) e é mantido pela esposa e crianças.

¹⁹⁹ *Ufa*: interjeição de cansaço (CONDE, 2004, p. 309).

Temos a mesma interjeição em português, porém em nossa língua ainda que também indique cansaço parece ser mais uma interjeição de alívio.

²⁰⁰ Como algo desprezível (PEREDA VALDÉS, 1998, p. 49).

²⁰¹ *¡trompadas! ¡patadas! y ¡pellizcones!*..., literalmente “socos! chutes! e beliscões!”.

²⁰² *Gran perra*: locução interjetiva de assombro, aborrecimento e indignação usada no Uruguai e na Guatemala (Diccionario de Americanismos da Asociación de Academias de la Lengua Española — ASALE).

²⁰³ *Botarate*: fanfarrão, vaidoso, que faz alarde do que não é (Diccionario Lunfardo, Todo Tango).

CLAUDIA.- ¡Pobre, pobre hijito mío!... CANILLITA.- (Deshaciéndose, conmovido.) ¡Ya lo sé que no tiene la culpa! Antes no era así, no me pegaba ni nada. ¡Pero desde que vive con el tipo ese!... (Mordiéndose con rabia los puños.) ¡Una gran perra!... ¡Cualquier día le encajo la navaja en la barriga!... ARTURO.- ¡Canillita! ¡Vení!... ¡Mirá! (CANILLITA se le acerca y conversan en voz baja.) D. BRAULIO.- ¿Ha visto, doña Claudia?... ¡Lo que yo le decía! ¿Qué empeño tiene usted en seguir viviendo con ese hombre?... Cualquiera día va a suceder una desgracia, porque ese muchacho está hecho un hombrecito y anda alzo... ¡Sepárese de una vez de Pichín!... CLAUDIA.- Tiene razón. Hoy, después que lo he conocido a fondo, más bien que quererlo, le tengo odio... ¡Pero es capaz de hacerme cualquier cosa, hasta de matarme!... D. BRAULIO.- ¡Qué ha de matar ese sotreta!... CANILLITA.- (A ARTURO.) ¡No; no te lo doy ni te lo muestro porque te has estado destapando!... ARTURO.- ¡Sí!... ¡Dámelo!... ¡A ver!... ¡No seas malo!... ¡Traé!... CANILLITA.- Bueno; si adivinás lo que es, te lo doy... empieza con t... ARTURO.- ¡Bah!... Ya sé... ¡Un trompo!... CANILLITA.- (Sacando un trompo del bolsillo.) ¡Y fijate qué punta!... D. BRAULIO.- ¡Parece mentira, doña!... No sé cómo hay gente en el mundo que se resignen a vivir una vida tan arrastrada... ¡Largue de una	CLAUDIA.- Pobre, pobre do meu filhinho!... CANILLITA.- (Angustiado e comovido.) Eu sei que ela não tem culpa! Antes não era assim, não me batia nem nada. Mas desde que mora com esse cara!... (Mordendo os próprios punhos com raiva.) Uma bosta!... Qualquer dia meto a navalha na barriga dele!... ARTURO.- Canillita! Vem!... Olha! (CANILLITA se aproxima dele e conversam em voz baixa.) SEU BRAULIO.- Viu, dona Claudia?... O que eu tava te falando! Que empenho tem a senhora em seguir vivendo com esse homem?... Qualquer dia vai acontecer uma desgraça, porque esse menino já é um homenzinho e anda arrogante... Se separa de uma vez de Pichín!... CLAUDIA.- Tem razão. Hoje, depois de conhecer ele bem, mais que gostar, eu tenho é ódio... Mas é capaz de me fazer qualquer coisa, até de me matar!... SEU BRAULIO.- Que matar o quê! Esse imprestável²⁰⁴!... CANILLITA.- (A ARTURO.) Não; não vou te dar nem te mostrar porque cê tava se descobrindo!... ARTURO.- Sim!... Me dá!... Deixa eu ver!... Não seja mau! Traz!... CANILLITA.- Bom, se cê adivinhar o que é, eu te dou... começa com p... ARTURO.- Ah!... Já sei... Um pião!... CANILLITA.- (Tirando um pião do bolso.) E olha que ponta!... SEU BRAULIO.- Parece mentira, dona!... Não sei como tem gente no mundo que se resigna a viver uma vida tão miserável... Larga de uma
---	--

²⁰⁴ *Sotreta*: homem astuto e ruim ao mesmo tempo (GOBELLO E OLIVERI, 2010, p. 148). Com “imprestável” mantemos uma qualificação negativa a Pichín e uma sonoridade semelhante a *sotreta*.

vez a ese individuo!... (Indeciso.) Después de todo... no le faltaría el apoyo de un hombre honrao... ¡qué diablos!... ¡Es lo que le conviene!... ¡Un buen padre para esas pobres criaturas!... Yo... Yo... por ejemplo. CLAUDIA.- Es que... D. BRAULIO.- ¿Entuavía le tiene cariño?... CLAUDIA.- ¡Cariño no!... pero... D. BRAULIO.- ¡Bah!... ¡Bah!... ¡Lárguelo por un cañuto!... ARTURO.- ¿Y el gigante qué le hizo?... CANILLITA.- Como estaba muy flaco lo empezó a engordar en una jaula y todos los días lo iba a ver... Cuando lo tuvo bien gordito, convidó a todos los otros gigantes a un banquete y... D. BRAULIO.- Sí, señora; aquí están los remedios. De esta botella le da una cucharada cada dos horas y de las obleas, una cada tres horas... Dice el doctor que hay que alimentarlo bien porque está muy débil. CLAUDIA.- ¿Cuánto le dieron por el prendedor?... D. BRAULIO.- ¡Treinta no más!... Descontado cuatro de los remedios, le quedan veintiséis. ¡Aquí tiene la papeleta!... CLAUDIA.- ¡Oh, gracias!... ¡Me ha hecho usted un gran servicio!... D. BRAULIO.- No crea que me ha costado poco. Con la cuestión del robo de la joyería, no ha dejado de causarme desconfianza el tal prendedorcito!... ¡Pero lo que es a mí!... Hice poner la papeleta a nombre de Pichín. CLAUDIA.- Muy bien; gracias. Y diga, ¿lo ha visto a ese?... D. BRAULIO.- ¿A Pichín?... Cosa mala se encuentra siempre. Lo vi en el almacén de la esquina. Creo que ha estado en la jugada y ha	vez esse indivíduo!... (Indeciso.) Depois de tudo... não te faltaria o apoio de um homem honrado... que diabo!... É o que te convém!... Um bom pai para essas pobres crianças!... Eu... Eu... por exemplo. CLAUDIA.- É que... SEU BRAULIO.- Mas cê ainda lhe tem carinho?... CLAUDIA.- Carinho não!... mas... SEU BRAULIO.- Ah!... Ah!... Larga ele de uma vez!...²⁰⁵ ARTURO.- E o que o gigante fez com ele?... CANILLITA.- Como tava muito magro começou a engordar ele numa jaula e todos os dias ia lá ver... Quando tava bem gordinho, convidou todos os outros gigantes pra um banquete e... SEU BRAULIO.- Sim, senhora; aqui estão os remédios. Dessa garrafa cê dá uma colherada a cada duas horas e do comprimido, um a cada três horas... Diz o doutor que tem que alimentar ele bem porque tá muito fraco. CLAUDIA.- Quanto te deram pelo broche?... SEU BRAULIO.- Só trinta!... Menos quatro dos remédios, a senhora ainda tem vinte e seis. Tá aqui o recibo!... CLAUDIA.- Ah, obrigada!... O senhor me fez um grande serviço!... SEU BRAULIO.- Não pensa que me custou pouco. Com a questão do roubo da joalheria, não deixou de causar desconfiança o tal brochezinho!... Mas pra mim não é nada!... Falei pra botar o recibo no nome do Pichín. CLAUDIA.- Muito bem, obrigada. E me fala, cê viu ele? SEU BRAULIO.- O Pichín? Coisa ruim a gente vê sempre. Vi ele no armazém da esquina. Acho que tava jogando e perdeu uma grana. Com
---	--

²⁰⁵ Em inglês: "Well, then, flush him down the sewer!" (JONES, p. 173).

perdido una punta de pesos. Seguro que ahora no más cae por aquí a pedir plata. CLAUDIA.- ¡Es claro!... ¡Ay, Dios mío!... ¡Y se encuentra con Canillita!... Llévelo, don Braulio; por favor. D. BRAULIO.- ¡Cómo no!... ¡Eh, joven!... ¿Nos vamos?... CANILLITA.- ¡Y cómo le va!... Cuando quiera. D. BRAULIO.- (A CLAUDIA.) Hasta luego, doña... ¡Y haga lo que le he dicho!... Adiós, chiquito. Pórtese con juicio... ¿eh?... CANILLITA.- Prieste un fósforo, don Braulio... y ahora un cigarro pa encenderlo... ¡Zas! ¡Da veinte!... (Enciende un cigarro, arroja una humada y con cómica gravedad da el brazo a D. BRAULIO y hace mutis.) (CLAUDIA y ARTURO.) CLAUDIA.- (Destapando la botella del remedio.) ¡Aquí está el remedio para curar al nene!... (Llena una cucharita y se acerca a la cama.) Vamos a ver, Arturito. ¡Con esto se va a mejorar pronto!... ARTURO.- No, eso es feo. ¡Yo no quiero!... CLAUDIA.- ¡Qué ha de ser feo!... ¡Es dulce, muy rico!... ¡Vea cómo yo lo tomo!... ¡Vamos, no sea así!... ¡Caramba, con el niño!... Casi lo has volcado... Vea, tapándose las narices... ¡Vaya!... ¡No sea malo!... ¡Que no se diga que tamaño hombre!... ¿A ver?... Así: a la una, a las dos... y a las tres... ¡Ajá!... ¡Y ahora bien tapadito!... (Vuelve a la máquina de coser y se pone a coser.) (Dichos y PICHÍN.) PICHÍN.- (Entra sin saludar, arrastra el baúl de debajo la cama y comienza a buscar afanosamente. CLAUDIA le observa inquieta.)	certeza daqui a pouco vem aqui pedir dinheiro. CLAUDIA.- É claro!... Ai, meu Deus!... E se encontra o Canillita!... Leva ele, seu Braulio; por favor. SEU BRAULIO.- Como não!... Ei, jovem!... Vamos?... CANILLITA.- Claro!... Quando cê quiser. SEU BRAULIO.- (A CLAUDIA.) Até logo, dona... E faz o que te disse!... Tchau, menininho. Se comporta... hein?... CANILLITA.- Me empresta um fósforo, seu Braulio... e agora um cigarro pra eu acender... Zas!²⁰⁶ (Acende um cigarro, solta fumaça e com cômica seriedade dá o braço para o SEU BRAULIO e sai.) (CLAUDIA e ARTURO.) CLAUDIA.- (Destampando o remédio.) Aqui está o remédio para curar o neném!... (Enche uma colherzinha e se aproxima da cama.) Vamos ver, Arturito. Com isso cê vai melhorar logo!... ARTURO.- Não, isso é ruim. Eu não quero!... CLAUDIA.- Como é que vai ser ruim!... É doce, muito bom!... Olha como eu tomo!... Vamos, não seja assim... Caramba, que menino!... Você quase derrubou... Olha, tampando o nariz... Ai!... Não seja mau!... Pra não falarem que marmanjo!... Vamos? Assim: no um, no dois... e no três.. Ahá! E agora bem cobertinho!... (Volta à máquina de costura e começa a costurar.) (Os mesmos personagens e PICHÍN.) PICHÍN.- (Entra sem cumprimentar, arrasta o baú debaixo da cama e começa a procurar afanosamente. CLAUDIA o observa inquieta.)
---	---

²⁰⁶ Por não saber o sentido de “¡Da veinte!”, optei para, assim como a tradução em inglês (JONES, 1961, p. 174), omitir a frase na tradução.

¡Eh!... ¿Quién me ha andado revolviendo el baúl? CLAUDIA.- (Afligida.) ¡Ay, Dios mío!... Busca el prendedor... PICHÍN.- ¿No responden?... ¿Quién ha andao con mis cosas?... CLAUDIA.- No sé... ¡Nadie!... PICHÍN.- (Muy alterado tirando los objetos del baúl.) ¡Cómo que nadie!... ¿Quién me ha abierto el baúl?... he dicho... ¡Cómo!... ¡Qué es esto? ¿No está?... (Se dirige a CLAUDIA y la toma con violencia por un brazo.) ¿Dónde está el prendedor?... ¿Dónde está el prendedor?... ¡Pronto!... CLAUDIA.- (Sumisa.) ¡No sé!... ¡Te digo que no sé nada!... ¡Yo no lo he tocado!... PICHÍN.- ¡Hablá de una vez o te la doy!... ¿Qué lo has hecho?... Decí... Decí... Decí, ¡te digo!... CLAUDIA.- ¡Nada!... No me pegués; te juro que... PICHÍN.- ¡Decí la verdad o te reviento!... ARTURO.- (Incorporándose asustado.) ¡Mamita!... ¡Mamita querida!... ¡No le pegue!... (CLAUDIA llora.) PICHÍN.- ¿Dónde está el prendedor?... ¡Responde!... ¿Te callás?... ¡Ah, ya lo sé!... ¡He visto salir al Canillita!... ¡Seguro que ese bandido me lo ha robado y ustedes quieren ocultarlo!... ¡Ah, pillete!... ¡Le voy a enseñar!... ¡Ya verán!... (Váse.) CLAUDIA.- (Corriendo detrás.) ¡No!... ¡No!... Él no ha sido. ¡Canillita no ha sido!... ¡Pancho! ¡Pancho!... ¡Yo lo saqué, Pancho!... ARTURO.- ¡Mamá!... ¡Mamita!... (CLAUDIA se vuelve a ARTURO y se deja caer	Ei!... Quem andou mexendo nesse baú? CLAUDIA.- (Aflita.) Ai, meu Deus!... Procura o broche... PICHÍN.- Ninguém responde?... Quem mexeu nas minhas coisas?... CLAUDIA.- Não sei... Ninguém!... PICHÍN.- (Muito alterado jogando os objetos do baú.) Como que ninguém!... Quem me abriu o baú?... eu disse... Como!... O que é isso!? Não está?... (Se dirige a CLAUDIA e a pega com violência por um braço.) Onde está o broche?... Onde está o broche?... Responde!... CLAUDIA.- (Submissa.) Não sei!... Eu não sei de nada, tou te falando!... Eu não toquei nele!... PICHÍN.- Fala de uma vez ou você vai ver!... O que você fez?... Fala... Fala... Fala, eu tou mandando!... CLAUDIA.- Nada!... Não me bate; eu juro que... PICHÍN.- Fala a verdade ou te arrebento!... ARTURO.- (Se levantando assustado.) Mãezinha!... Mãezinha querida!... Não bate nela!... (CLAUDIA chora.) PICHÍN.- Onde está o broche?... Responde!... Vai ficar calada?... Ah, eu já sei!... Vi saindo o Canillita!... Certeza que esse bandido me roubou e vocês querem ocultar!... Ah, pivete!... Eu vou lhe ensinar!... Vocês vão ver!... (Se vai.) CLAUDIA.- (Correndo atrás.) Não!... Não!... Não foi ele. Não foi o Canillita!... Pancho! Pancho!... Eu que peguei, Pancho!... ARTURO.- Mamãe!... Mãezinha!... (CLAUDIA se volta a ARTURO e se deixa cair
---	--

sobre la cama sollozando convulsiva mente.)	sobre a cama soluçando convulsivamente.)
(Mutación.)	(Mudança de quadro.)
Cuadro II	Quadro II
Telón corto de calle.	Cortina curta de rua.
MÚSICA Vendemos los diarios En esta ciudad Por calles y plazas, Boliches y bars.	MÚSICA Vendemos os jornais Nessa cidade Pelas ruas e praças Botecos e bares.
«La Nación» «La Prensa», «Patria» y «Standart», Se venden lo mismo Que si fuera pan.	“La Nación” “La Prensa”, “Patria” e “Standart”, São vendidos como Pão
Llevamos nosotros La curiosidad Por los 10 centavos Que el público da.	Nós que levamos A curiosidade Pelos 10 centavos Que o público dá.
Así como en las comparsas Con masacallas y plumero Metemos baile con corte En un tanguito fulero.	Assim como nas comparsas ²⁰⁷ Com masacallas ²⁰⁸ e penas Metemos dança com corte ²⁰⁹ Em um tanguinho fulero.
Y si el gobierno llama Las clases a formar De igual manera «viva» El partido Nacional.	E se o governo chama Para entrar em forma ²¹⁰ De igual maneira “viva” O partido Nacional.
(CANILLITA con el grupo de muchachos avanzan jugando a la chantada con cobres. Tira	(CANILLITA com o grupo de meninos avança brincando de chantada ²¹¹ com moedas. Joga

²⁰⁷ Agrupamento carnavalesco.

²⁰⁸ Tipo de “maraca metálica” formada por dois cones de folha de flandres soldados (CARÁMBULA, 2005, p. 141).

²⁰⁹ Figura do tango (Todo Tango).

²¹⁰ Formar: colocar em forma/formação, como em “Formar el escuadrón”. (RAE)

²¹¹ Provavelmente se trata do Juego de la Chanta. Cristina Alejandra Fiallos Pillapa (2018, pp. 54-55), em seu trabalho de conclusão de curso sobre os jogos tradicionais de Riobamba, no Equador, define a chanta como um jogo praticado por pessoas de diversas classes sociais e que se joga com até cinco pessoas, na modalidade individual do jogo, ou até três duplas. Cada participante deve dispor de um pequeno escudo de metal com aproximadamente 5 cm de diâmetro e moedas de cinco ou dez centavos, que serão o prêmio do ganhador. Desenha-se

pegando en el cobre del contrario y recoge ambos.)	segurando a moeda ao contrário e pega ambas.)
PULGA.- ¡No juego más!... ¡Me has espantao toda la guita!...	PULGA.- Não jogo mais!... Cê roubou todo o meu dinheiro!...
CANILLITA.- ¡Síás otario!... ¡Si tenés más ahí!...	CANILLITA.- Deixa de ser otário!... Cê tem mais aí!...
PULGA.- ¡Sí, pero no quiero jugar más!...	PULGA.- Sim, mas não quero jogar mais!...
UNO.- Campaniá el botón entonces y jugamos al siete y medio...	UM MENINO.- Vigia o gambé ²¹² então e vamos jogar sete e meio...
CANILLITA.- ¿Tenés libro?... ¡Ya está!... ¡Traé, yo doy!...	CANILLITA.- Cê tem baralho?... Tá bom!... Traz, eu distribuo!...
UNO.- Y ¿por qué?... ¡Síás zonzo!... ¡Doy yo!...	UM MENINO.- E por que?... Seu sonso!... Eu distribuo!...
CANILLITA.- ¡Güeno!...	CANILLITA.- Tá bão!...
(Se sientan en el suelo formando rueda.)	(Se sentam no chão em roda.)
UNO.- ¿Carta?...	UM MENINO.- Carta?...
CANILLITA.- Planto.	CANILLITA.- Passo.
UNO.- ¡Désen vuelta!... ¡A seis y medio pago!...	UM MENINO.- Virem!... Com seis e meio pago!...
CANILLITA.- ¡Siete!... (Recoge los cobres y aparece el tano vendedor de naranjas.) ¡Zas!... ¡Cocoliche! ¿Cómo te va?...	CANILLITA. - Sete!... (Recolhe as moedas e aparece o tano vendedor de laranjas.) Zás!... Cocoliche! ²¹³ Como cê tá?

um círculo a cerca de 5 metros de distância de cada jogador. As moedas são colocadas no centro do círculo e, em turnos, o escudo é lançado em direção ao círculo. Começa o jogo aquele que conseguir lançar o escudo mais perto da circunferência. O objetivo é tirar do círculo as moedas e o escudo dos outros jogadores (estes saem do jogo quando seus escudos são atingidos).

²¹² *Campanear* significa, como vimos no terceiro capítulo, “avisar em caso de perigo” (D’ANGELO, 1968, p. 493). Além disso, conforme Conde (2004, p. 84), *campanear* pode significar estudar um local para realizar um roubo e olhar com atenção; e o dicionário do site Todo Tango acrescenta os significados descansar e procurar uma pessoa, animal ou coisa. *Botón* significa, como vimos anteriormente, agente de polícia. Jones (1961, p. 176) traduz a passagem como: “Quit it, then, and we’ll all play Seven and a half”. Entendo, porém, que o sentido de *campanear el botón* é vigiar se o policial, que aparecerá mais adiante, estava por perto.

²¹³ Decidi manter a palavra *cocoliche* como referência ao personagem italiano, cuja origem será identificada por suas falas, por exemplo em “Canillita! Cosa fate?...”.

TANO.- ¡Canillita!... ¿Cosa fate?... ¿Cuándo me pagás los veinte que me debés?... CANILLITA.- ¡A ver muchachos!... ¡Al bullón!... (Los muchachos rodean al tano que se desespera conteniendo los manotones que le dan al canasto.) ¡No te asustés, gringo!... Si no te vamos a calotiar... (A los muchachos.) ¡A ver!... a formar aquí,... la guita... ¡Pronto!... (Todos meten las manos en los bolsillos y en ese mismo instante aparece el PULGA a toda carrera gritando:) ¡Canillita!... ¡Diario!... ¡Cuarta!... (Todos se echan a correr en tropel.) TODOS.- (Gritando.) ¡Diario cuarta! ¡Diario cuarta!... EL TANO.- (Desesperado.) ¡Eh... Canillita!... ¡Eh!... ¡Marona de lo Gármino!... ¡Mi han galotiado!... (PICHÍN y un PESQUISA.) PESQUISA.- ¿Cuál era, che?... PICHÍN.- El que iba adelante, de chambergo gris... PESQUISA.- ¿Y estás seguro, vos, de que él te robó el prendedor?... PICHÍN.- ¡Cómo no!... ¡Cuando yo te lo digo!... ¡Procedé no más por mi cuenta!... ¡Es un ratero el muchacho!... Ya me ha robao una punta de cosas. ¿Te acordás de aquel anillo que me dejó	TANO. - Canillita! Cosa fate?... Quando vai me pagar os vinte que me deve? CANILLITA.- Aí, gente!... O rango²¹⁴!... (Os meninos cercam o italiano que se desespera contendo os tapas que eles dão na cesta.) No se assusta, gringo!... Se a gente não vai te dar um calote... (Aos meninos.) Vamos ver!... aqui,... a grana... Rápido!... (Todos colocam as mãos nos bolsos e nesse mesmo instante aparece o PULGA correndo e gritando:) Canillita!... Jornal!... Quarta edição!... (Todos correm desordenadamente.) TODOS.- (Gritando.) Jornal quarta edição! Jornal quarta edição!... TANO. - (Desesperado.) Ei... Canillita!... Ei!... Marona do Gármino!... Mi deram um galote!²¹⁵ (PICHÍN e um POLICIAL.) POLICIAL.- Quem foi, cara?... PICHÍN.- O que tava na frente, de chambergo²¹⁶ cinza... POLICIAL.- E cê tem certeza de que foi ele que roubou seu broche?... PICHÍN.- Como não!... Se eu tou te falando!... Vai na minha!... É um rateiro o moleque!... Já me roubou um tanto de coisa. Cê lembra daquele anel que a gringa deixou pra mim quando foi
--	---

²¹⁴ *Bullón*: variante de *buyón* (CONDE, 2004, p. 72), significa sopa, comida, estômago (CONDE, 2004, p. 73).

²¹⁵ A troca c > g em *Gármino* e *galotiado* será mantida em português, bem como os termos em italiano utilizados pelo *tano*.

²¹⁶ Chapéu chambergo.

la gringa cuando la metieron presa?... Pues bueno; me lo calotió una noche y lo vendió en un cambalache de la calle Libertad. PESQUISA.- ¡Salí de ahí!... no me vengas con cuentos porque vos lo dejastes empeñado una noche en lo de Gardella!.. PICHÍN.- (Confundido.) Bueno... Sí... es cierto, pero me lo robó cuando yo lo saqué. ¿No te acordás que lo saqué a los pocos días?... PESQUISA.- ¡Bueno... bueno!... ¡Está bien!.. Yo vía proceder pero no me hagas hacer una plancha después, ¿eh?... PICHÍN.- ¡Salí de ahí!... ¡Ya sabés. hermano, que yo!.. PESQUISA.- ¡Sí, hombre!... Lo decía por las dudas, no más... ¿Y ánde lo agarramos, ahora?... PICHÍN.- ¡Por alguna imprenta!... (Se oyen varias voces.) VOCES.- (De adentro.) ¡Diario cuarta!... ¡Revolución en Montevideo!... PICHÍN.- ¡Che... ahí está!... ¡Es ese más ligero que viene adelante!... (Dichos y CANILLITA.) CANILLITA.- (Corriendo.) ¡Diario cuarta!... ¡Revolución en Montevideo!... (Acercándose a PICHÍN.) ¿Diario?... (Al reconocerlo hace un gesto de desagrado, retrocede un paso, escupe despreciativamente en el suelo y echa a correr.) ¡Diario cuarta!... ¡Revolución en Montevideo!... PESQUISA.- (Deteniéndolo por un brazo.) ¡Che!... ¡Vení pacá!... CANILLITA.- (Ofreciéndole un ejemplar.) ¿Diario, señor?... ¿Eh?... ¿Por qué me agarra?...	presa?... Pois bem; ele me roubou numa noite e vendeu numa loja de penhores da rua Libertad. POLICIAL.- Para de lero lero!... não me vem com historinha porque cê deixou ele penhorado numa noite lá no Gardella!.. PICHÍN.- (Confundido.) Bom... Sim... é verdade, mas ele me roubou quando eu tirei. Cê num lembra que eu tirei de lá com poucos dias?... POLICIAL.- Bom... bom!... Tá bem!... Eu vô proceder mas cê não me faz passar vergonha depois, hein?... PICHÍN.- Colé!... Cê já sabe, mano, que eu!.. POLICIAL.- Sim, cara!... Falei só porque na dúvida, né... E onde pegamos ele, agora?... PICHÍN.- Em alguma gráfica!... (Várias vozes são ouvidas.) VOZES.- (De dentro.) Jornal quarta edição!... Revolução em Montevideú!... PICHÍN.- Mano... aí está!... É esse mais rápido que vem na frente!... (Os mesmos personagens e CANILLITA.) CANILLITA.- (Correndo.) Jornal quarta edição!... Revolução em Montevideú!... (Aproximando-se de PICHÍN.) Jornal?... (Ao reconhecê-lo faz um gesto de desagrado, volta um passo, cospe com desprezo no chão e começa a correr.) Jornal quarta edição!... Revolução em Montevideú!... POLICIAL.- (Detendo-o por um braço.) Ei!... Vem aqui!... CANILLITA.- (Oferecendo-lhe um exemplar.) Jornal, senhor?... Hein?... Por que tá me
--	---

¡Compre, si quiere, y déjese de embromar! ¡Qué también!... (Forcejea por desairce.) PICHÍN.- ¡No lo dejés ir, che!... CANILLITA.- ¡Soltame, gran perra!... ¡Cajetilla del diablo! ¿Por qué me agarrás?... (Tironea.) PESQUISA.- (Impacientándose.) ¡Eh, vamos, mocoso!... (Salen algunos transeuntes y se detienen presenciando la escena.) PICHÍN.- ¡Llévalo, no más, a la comisaría, que ahora voy a hacer la exposición!... CANILLITA.- (Asombrado.) ¡Oh!... ¿Y por qué me va a llevar?... ¿Yo qué le he hecho?... ¿No puedo vender diarios, entonces?... (Compungido.) Vea, oficial... Yo no he faltao. (Dichos, el PULGA y un CURIOSO.) PULGA.- (Saliendo.) ¡Diario cuarta!... ¡Zas!... ¡Canillita!... (Interponiéndose.) ¿Eh? ¿Por qué lo agarra?... ¿No tiene vergüenza de meterse con un chiquilín? ¡Lárguelo!... PESQUISA.- Marchá; no más... UN CURIOSO.- ¿Por qué lo lleva? ¿Qué ha pasado?... CANILLITA.- (Lloroso.) ¡Vea, señor!... Yo no hice nada... Pasaba vendiendo diarios y me agarra de vicio, no más! Dígale que me suelte, ¿quiere?... ¡Le juro por esta!... ¡Que no he dado motivo!... UN CURIOSO.- ¡Suéltelo!... ¡Si es por eso, no	segurando?... Compra, se quiser, mas deixa de encher o saco!²¹⁷ (Faz força para se soltar²¹⁸.)²¹⁹ PICHÍN.- Cara, não deixa ele ir!... CANILLITA.- Me solta, porra!... Arrogante²²⁰ do diabo! Por que tá me segurando?... (Dá puxões.) POLICIAL.- (Perdendo a paciência.) Ei, vamos, seu atrevido!... (Entram alguns transeuntes e param para presenciar a cena.) PICHÍN.- Leva ele logo pra delegacia que eu já vou fazer a denúncia!... CANILLITA.- (Espantado.) Oh!... E por que vai me levar?... O que que eu fiz?... Não posso vender jornal, então?... (Triste.) Olha, oficial... Eu não fiz nada. (Os mesmos personagens, o PULGA e um CURIOSO.) PULGA.- (Entrando.) Jornal quarta edição!... Zás!... Canillita!... (Se colocando entre eles.) Ei? Por que tá segurando ele?... Não tem vergonha de se meter com um meninin? Larga ele!... POLICIAL.- Anda, sai... UM CURIOSO.- Por que tá levando ele? O que aconteceu?... CANILLITA.- (Choroso.) Olha, senhor!... Eu não fiz nada... Tava vendendo jornais e ele me pegou por vício mesmo! Fala pra me soltar, hein?... Eu juro que eu não dei motivo!... UM CURIOSO.- Solta ele!... Se é por isso,
--	--

²¹⁷ Embromar: importunar, incomodar, prejudicar, causar dano moral ou material (Todo Tango).

²¹⁸ *Desairce* é provavelmente o verbo *desasir*.

²¹⁹ Não encontrei o sentido de *¡Qué también!...* na passagem.

²²⁰ Na Argentina, Uruguai e Paraguai, homem presumido e afetado (RAE).

más!... PESQUISA.- Señor, yo sé lo que hago. ¡Es un ladroncito el muchacho!... CANILLITA.- (Irguiéndose, indignado.) ¡Yo, ladrón!... ¡Una gran perra!... ¡Yo, ladrón!... ¡Ah, trompeta!... ¡Ahora sí que no me llevan!... (Rabioso.) ¡Largame, hij' una madre!... PICHÍN.- (Tomándolo por un brazo.) ¡Marchá, no más!... ¡Ahora vas a decir qué has hecho de mi prendedor!.. CANILLITA.- ¡Tu prendedor!... ¡Oh!... ¡Con que eras vos, canalla! (Consigue desasirse y se avalanza sobre PICHÍN pegándole y mordiéndolo.) ¡Ladrón!... ¡Ladrón!... (Dichos, AGENTE y VENDEDORES.) AGENTE.- (Llega de izquierda, corriendo.) ¿Qué es eso?... PESQUISA.- ¡Llévame a este muchacho a la comisaría!... (El AGENTE lo hace violentamente. CANILLITA forcejeando cae al suelo y se levanta desesperadamente.) CANILLITA.- ¡Ah! ¡Botón!... ¡Botón trompeta!... ¡No me pegués, botón!... (Se incorpora. El AGENTE lo tironea arrastrándolo hacia la izquierda.) ¡Ay!... ¡Mamita querida!... ¡Yo ladrón!... (Volviéndose hacia PICHÍN.) ¡Canalla!... ¡Canalla!... VENDEDORES.- (A coro.) ¡Lárguelo!... ¡Que lo larguen!... (El AGENTE lo va llevando poco a poco.) CANILLITA.- (A PICHÍN.) ¡Canalla!... ¡Me la	solta!... POLICIAL.- Senhor, eu sei o que faço. É um ladrãozinho o moleque!... CANILLITA.- (Se erguendo, indignado.) Eu, ladrão!... Porra nenhuma!... Eu ladrão!... Ah, sem vergonha!... Agora sim que não me levam!... (Com raiva.) Me larga, filho da mãe!... PICHÍN.- (Segurando-o por um braço). Anda e fica quieto!... Agora cê vai falar o que fez com o meu broche!.. CANILLITA.- Seu broche!... Ah!... Então era você, canalha! (Consegue se soltar e parte para cima de PICHÍN batendo e mordendo.) Ladrão!... Ladrão!... (Os mesmos personagens, AGENTE e VENDEDORES.) AGENTE.- (Chega pela esquerda, correndo.) Que é isso?... POLICIAL.- Me leva esse menino na delegacia!... (O AGENTE o faz violentamente. CANILLITA faz força, cai no chão e se levanta desesperadamente.) CANILLITA.- Ah! Gambé!... Gambé folgado!... Não me bate, gambé!... (Levanta. O AGENTE o puxa e arrasta para a esquerda.) Ai!... Mãe do céu!... Eu ladrão!... (Se volta para o PICHÍN.) Canalha!... Canalha!... VENDEDORES.- (Em coro.) Larga ele!... Larga logo!... (O AGENTE vai levando ele aos poucos.) CANILLITA.- (A PICHÍN.) Canalha!... Cê vai
---	--

vas a pagar!... ¡Te voy a matar!... ¡A matar!... (Lo escupe. PICHÍN va hacia él, amenazador.) PULGA.- (Interponiéndose.) ¡No le pegue!... ¿No tiene vergüenza?... ¡Tamaño zanguango!... ¡Salga de ahí!.. (Lo tironea del saco.) PICHÍN.- (Volviéndose, amenazador.) ¡Y a vos también!... PULGA.- ¡A mí!... ¡Maní!... ¡Tomá!... (Le arroja con la tabla que lleva en las manos y escapa por derecha; los demás muchachos lo rodean burlándolo, y tirándole el saco huyen en todas direcciones. Los curiosos también se alejan. PULGA se vuelve y grita:) ¡La vida del canfli!... ¡A cinco centavos!... (PICHÍN, enfurecido, lo corre.) (Mutación.) Cuadro III El patio de un conventillo con los accesorios necesarios, sin olvidar el consabido alambre con ropa blanca colgada. En la puerta del primer término derecha, D. BRAULIO poniendo paja a una silla. En la del frente, VECINA 1.^a preparando comida en un brasero. Junto a la del segundo término derecha que se supone la habitación de CLAUDIA, una tina de lavar, una porción de ropa mojada; y en la puerta de	me pagar!... Eu vou te matar!... Matar!... (Cospe. PICHÍN vai em sua direção, ameaçador.) PULGA.- (Se colocando entre eles.) Não bate nele!... Não tem vergonha?... Seu bestão²²¹!... Sai daí!.. (Puxa ele pelo casaco.) PICHÍN.- (Voltando, ameaçador.) E você também!... PULGA.- Tô cagando e andando!...²²² (O empurra com a tábua que segurava com as mãos e escapa pela direita; os outros meninos o rodeiam zombando, e jogando o casaco nele fogem para todas as direções. Os curiosos também se distanciam. PULGA volta e grita:) A vida do gigolô²²³!... Por cinco centavos!... (PICHÍN, enfurecido, o expulsa.) (Mudança de quadro.) Quadro III O pátio de um cortiço com os acessórios necessários, sem esquecer o habitual arame com roupa branca pendurada. Na porta na direita baixa, SEU BRAULIO colocando palha em uma cadeira. Na da frente, a VIZINHA 1.^a preparando comida em um braseiro. Junto à da direita média, onde se supõe ser o cômodo de CLAUDIA, uma bacia de lavar, uma pilha de roupa molhada; e na porta da frente, VIZINHA
---	---

²²¹ *Zanguango*: preguiçoso, homem grande e bobão (Todo Tango). No Uruguai, pessoa sem habilidade, lerda (RAE).

²²² Acredito que a expressão tenha o mesmo significado apresentado no livro : “a mí maní (a mí no me importa; eso no me interesa; cf. cagarse en la diferencia, no importar un bledo, no estar ni ahí, maní; ‘a mí, maní: es responsabilidad de ustedes, no mía, la de asegurar que la fruta esté en buenas condiciones cuando la recibo’)” (FISCHER, 2010, n.p.)

²²³ Variante de *canfle*, forma sincopada e apocopada de *canfinflero*: cafetão que explora apenas uma mulher (CONDE, 2004, p. 85).

Provavelmente, Pulga usa a palavra como indireta a Pichín, que explora Dona Claudia.

enfrente, VECINA 2. ^a , sentada tomando mate. Al centro muchachos jugando a la rayuela.	2. ^a , sentada tomando mate. No centro meninos brincando de amarelinha.
(DON BRAULIO, VECINA 1. ^a y 2. ^a , MUCHACHOS 1. ^o , 2. ^o y 3. ^o , después BATISTA y un VECINO.)	(SEU BRAULIO, VIZINHA 1. ^a e 2. ^a , MENINOS 1. ^o , 2. ^o e 3. ^o , depois BATISTA e um VIZINHO.)
(Música.)	(Música.)
MUCHACHO 1. ^o	MENINO 1. ^o
(Tira el tejo.) ¡Infierno!...	(Joga a pedrinha.) Inferno!...
MUCHACHO 2. ^o ¡Cayó sobre raya!...	MENINO 2. ^o Caiu no traço!...
MUCHACHO 1. ^o ¡Mentira! ¡Mal haya!...	MENINO 1. ^o Mentira! Palhaço ²²⁴ !...
MUCHACHO 2. ^o ¡Perdiste! ¡Pavote!...	MENINO 2. ^o Perdeu! Pateta ²²⁵ !..
MUCHACHO 3. ^o ¡No puedes hablar!...	MENINO 3. ^o Não pode falar!...
MUCHACHO 1. ^o ¡No juego, eso es trampa!...	MENINO 1. ^o Não jogo, isso é trapaça!...
MUCHACHO 2. ^o ¡Perdiste, perdistes!...	MENINO 2. ^o Perdeu, perdeu!..
MUCHACHO 3. ^o ¡No puedes hablar!...	MENINO 3. ^o Não pode falar!...
VECINA 1. ^a ¡Canallas! ¡Trompetas! ¡Les voy a enseñar!	VIZINHA 1. ^a Canalhas! Atrevidos! Eu vou te ensinar!
(Se abalanzan y riñen.)	(Se jogam uns nos outros e brigam.)
D. BRAULIO ¡A ver, mocozielos, silencio, a callar!	SEU BRAULIO Ah, seus atrevidos, silêncio, é pra calar!
MUCHACHO 1. ^o ¡Es que me hacen trampa!...	MENINO 1. ^o É que tão trapaceando!...

²²⁴ ¡Mal haya!: o mesmo que malaya, uma expressão de desprezo. (Todo Tango)

²²⁵ Pavote: tonto. (CONDE, 2004, p. 249)

MUCHACHO 2.º y 3.º ¡Mentira, don Braulio!... MUCHACHO 1.º Se la voy a <u>dar</u>. BATISTA (Saliendo.) ¿Quién mete bochinche? VECINA 1.ª ¿Quién ha de meter?... ¡Sino esos pilletes!... BATISTA ¡Pues ya van a ver!... MUCHACHOS (Burlones.) El cuco. ¡Qué miedo!... Disparen, muchachos, nos va a comer. (Huyen.) UN VENDEDOR (Dentro.) ¡Pra papas, marchante!... D. BRAULIO (Sujetando a BATISTA.) ¡El genio su jete!... VECINA 1.ª ¿Y a usted quién lo mete? D. BRAULIO ¡Señora, más calma! Atienda el puchero. BATISTA ¡Cuidado, sillero que le rompo el alma!... D. BRAULIO (Burlón.) ¡Está bien, no se enoje; sabemos que es malo!... VECINA 1.ª ¡Andate pa dentro;	MENINOS 2.º e 3.º Mentira, seu Braulio!... MENINO 1.º Você vai levar. BATISTA (Entrando.) Quem faz bochicho? VIZINHA 1.ª Quem tem que fazer? Senão esses pivetes!... BATISTA Pois já vão ver!... MENINOS (Debochados.) O bicho papão. Que medo!... Fujam, meninos, ele vai nos comer. (Fogem.) UM VENDEDOR (Dentro.) Batatas, freguês!... SEU BRAULIO (Contendo o BATISTA.) Seus ânimos, submete²²⁶!... VIZINHA 1.ª E o senhor, por que se mete? SEU BRAULIO Senhora, mais calma! Cuida do puchero. BATISTA Cuidado, cadeireiro que te rompo a alma!... SEU BRAULIO (Debochado.) Está bem, não se zangue; sabemos que cê é malvado!... VIZINHA 1.ª Anda pra dentro;
--	--

²²⁶ Provavelmente *su jete* é um erro da edição, e o correto seria *sujete (usted)*. Jones (1961, p. 180) traduz a passagem como “Hey, calm your rage!”.

Batista, dejalo! VECINA 2.^a (Cruza la escena y empieza a torcer la ropa en la tina.) Qué gente tan mala, Vidalitá Hay en esta casa; Batista y su mina, Vidalitá Se llevan la palma. D. BRAULIO Ahora sí que se arma la farra de veras. BATISTA Che, Basilia. Me viá a dormir, aprontá el bullón y no te metás. (Hace mutis.) Con esa ladiada. No quiero batifondo. VECINA 2.^a El miedo no es zonzo. VECINA 1.^a ¡No seas tan mala! VECINA 2.^a No seré tan mala, Vidalitá, Con mis vecinas; Pero no me corren, Vidalitá, Como a las gallinas. VECINA 1.^a Delen un hueso a ese perro porque está ladrando de hambre.	Batista, melhor deixá-lo! VIZINHA 2.^a (Cruza o palco e começa a torcer a roupa na bacia.) Que gente tão má, Vidalitá²²⁷ Há nessa casa; Batista e sua mina,²²⁸ Vidalitá Levam a palma.²²⁹ SEU BRAULIO Agora sim que se arma a troça²³⁰ de verdade. BATISTA Oh, Basilia. Vou lá dormir, arruma o rango²³¹ e não se mete. (Sai.) Com essa mocreia²³². Não quero quiproquó²³³. VIZINHA 2.^a O medo não é bocó. VIZINHA 1.^a Não seja tão má! VIZINHA 2.^a Não serei tão má, Vidalitá, Com minhas vizinhas; Mas comigo não corram, Vidalitá, Como com as galinhas. VIZINHA 1.^a Deem um osso a esse cachorro que está latindo de varado
---	---

²²⁷ *Vidalita*: canção popular, geralmente amorosa e triste, que se acompanha com o violão. (RAE)

²²⁸ *Mina*: mulher (CONDE, 2004, p. 221); prostituta (Todo Tango).

²²⁹ A expressão *llevarse alguien la palma* significa se sobressair (RAE). O mesmo em português (Michaelis On-line).

²³⁰ *Farra*: zombaria (CONDE, 2004, p. 154). Diversão (GOBELLO E OLIVERI, 2010, p. 116). Reunião alegre com música e dança; orgia (Todo Tango).

²³¹ *Bullón*: variante de *buyón*, sopa, comida, alimento, estômago (CONDE, 2004, pp. 72-73).

²³² *Ladiarse*: o mesmo que *ladearse* (Todo Tango). *Ladeado/da*: zangado, aborrecido; rústico, tosco; de condição humilde (CONDE, 2004, p. 195), ressentido; mulher feia e cansada (Todo Tango).

²³³ *Batifondo*: barulho, confusão (CONDE, 2004, p. 60).

D. BRAULIO A que no se araÑan, Vidalitá, Hago dos apuestas; Son pura parada, Vidalitá, Las comadres éstas. (Hablado.) D. BRAULIO.- Parece que la cosecha va a ser llovedora... ¡Este viento saca agua!... VECINA 1.^a.- Ya lo creo; ¡y biabas también!... VECINA 2.^a.- Diga, don Braulio: ¿el jarabe de pico es bueno para la tos?... D. BRAULIO.- Sí; y los parches porosos. (Dichos y un MERCERO) MERCERO.- (Con acento catalán.) ¡Toallas, peinetas, jabones, cinta de hilera, agujas, camisetas, botones de hueso, carreteles de hilo, madapolán, pañueletas! D. BRAULIO.- ¡No!... MERCERO.- Pañueletas calzoncillos, alfileres, festones, sombreros de paja, servilletas, libros de misa. D. BRAULIO.- ¡Nooo!... MERCERO.- Libros de misa, esponjas, corbatas, cortes de vestido, tarjetas postales, jabón. ¿Precisa, marchante?... (Dirigiéndose a la	SEU BRAULIO É que não se atacam Vidalitá, Tá fora de debate; Pura pavonada²³⁴, Vidalitá, São essas comadres. (Falando.) SEU BRAULIO.- Parece que a colheita vai ser chuvosa²³⁵... Esse vento traz água!... VIZINHA 1.^a.- Com certeza; e piabas²³⁶ também!... VIZINHA 2.^a.- Diga, seu Braulio: a xaropada²³⁷ é boa para tosse?... SEU BRAULIO.- Sim; e os lenços porosos. (Os mesmos personagens e um ARMARINHEIRO) ARMARINHEIRO.- (Com sotaque catalão.) Toalhas, peinetas, sabões, rolo de cadarço, agulhas, camisetas, botões de osso, carretéis de linha, madapolão, bandanas²³⁸! SEU BRAULIO.- Não!... ARMARINHEIRO.- Bandanas, cuecas, alfinetes, festões, chapéus de palha, guardanapos, missais. SEU BRAULIO.- Nãao!... ARMARINHEIRO.- Missais, esponjas, gravatas, cortes de vestido, cartões postais, sabão. Precisa, freguesa?... (Se dirigindo à VIZINHA 1.^a)
--	--

²³⁴ *Parada*: ostentação, petulância (CONDE, 2004, p. 244).

²³⁵ *Llovedora* é provavelmente o mesmo que *llovedero*: ação contínua ou frequente de chover (GARZÓN, 1910, p. 289).

²³⁶ *Biaba*: golpes, surra (CONDE, 2004, p. 62).

²³⁷ *Jarabe de pico*: palavras sem substância, promessas que não serão cumpridas. (DRAE). Com “xaropada” mantemos a ideia de mentira a partir da palavra xarope/jarabe.

²³⁸ *Pañueleta*: no México, Nicarágua, Colômbia, Bolívia e Argentina, peça triangular que se usa nos ombros ou na cabeça (ASALE).

VECINA 1.^a) VECINA 2.^a.- No le ofrezca... Lo que le sobra a la señora es eso... «Jabón»... (Se pone a colgar ropa.) D. BRAULIO.- ¡Sigue tronando!... (Se frota las manos.) VECINA 1.^a.- Diga, marchante... ¿el Bufach es bueno para espantar las moscas?... D. BRAULIO.- ¡Qué nubarrones!... (Se va el MERCERO.) (Dichos, menos MERCERO.) VECINA 1.^a.- Diga: ¿no tiene más que hacer que poner su ropa encima de la mía?... VECINA 2.^a.- ¡Jesús!... ¡No le vayan a manchar las enaguas a la hija de Roca!... ¿Cuánto paga, doña, por el alquiler del alambre? D. BRAULIO.- ¡Se viene el agua! VECINA 1.^a.- Lo que a usted no se le importa, ¡so comadre! ¡Y haga el favor de sacar esos trapos sucios de ahí!. VECINA 2.^a.- ¡Trapos sucios!... ¡Trapos sucios!... ¡Qué más te quisieras para un día de fiesta!... D. BRAULIO.- ¡Qué relámpagos! ¡Eh! ¡Más calma, madamas! ¡No hay que enojarse!... VECINA 2.^a.- Déjela, don Braulio. ¡El estrilo es libre!... VECINA 1.^a.- ¡Es que si no la saca, se la saco yo!... VECINA 2.^a.- ¡Con lo qué pican las avispas!... (Apartándose.) ¡Ahí la tiene! ¡Sáquela!...	VIZINHA 2.^a.- Não oferece pra ela... O que sobra pra senhora é isso... “Sabão”... (Começa a pendurar as roupas.) SEU BRAULIO.- Continua malhando²³⁹!... (Esfrega as mãos.) VIZINHA 1.^a.- Diga, moço... o Bufach²⁴⁰ é bom para espantar as moscas?... SEU BRAULIO.- Que nuvens gigantes!... (O ARMARINHEIRO vai embora.) (Os mesmos personagens, menos o ARMARINHEIRO.) VIZINHA 1.^a.- Diga: não tem mais o que fazer que meter a sua roupa em cima da minha?... VIZINHA 2.^a.- Jesus!... Cês não vão manchar as anáguas da filha da Roca!... Quanto paga, dona, pelo aluguel do arame? SEU BRAULIO.- Aí vem a água! VIZINHA 1.^a.- O que não lhe importa à senhora, oh cu-ma-de!²⁴¹ E me faz o favor de tirar esses trapos sujos daí!. VIZINHA 2.^a.- Trapos sujos!... Trapos sujos!... Que mais você podia querer pra um feriado!... SEU BRAULIO.- Que relâmpagos! Ei! Mais calma, madames! Não têm que se aborrecer!... VIZINHA 2.^a.- Deixa ela, seu Braulio. O choro é livre!... VIZINHA 1.^a.- É que se você não tirar, tiro eu mesma!... VIZINHA 2.^a.- Que bicho te mordeu?!... (Se distanciando.) Aí, pronto! Tira!...
--	---

²³⁹ *Tronar*: falar ou escrever discursos violentos contra alguém (Todo Tango).

²⁴⁰ *Bufach*: inseticida — pelo nome da marca (Todo Tango).

²⁴¹ *So*: usado para potencializar o significado do adjetivo ou do substantivo que antecede, geralmente com sentido pejorativo (RAE).

D. BRAULIO.- ¡El chaparrón!... ¡Con piedras!... (La VECINA 1.^a empieza a tirar la ropa al suelo, la otra se avalanza y riñen. DON BRAULIO se interpone tironeando a la primera. Salen chicos y algunos vecinos.) ¡Caramba... señoras!... ¿Cuándo acabarán de meter bochinche?... VECINA 1.^a.- ¿Y a usted quién lo mete? ¡Viejo calzonudo!... (Volviéndose) ¡Te viá enseñar, arrastrada!... ¡Ladrona!... ¡Escracho!... D. BRAULIO.- ¡Eh, más despacio!...! Mire que si sigue así la vamos a tener que llevar al Jardín Zoológico entre las fieras!... (Risas.) VECINA 1.^a.- ¡A mí!... ¡A mí!... ¡Viejo chancleta!... (Se avalanza a pegarle.) D. BRAULIO.- (Sujetándola.) ¡Demonio con la bruja esta!... VECINA 1.^a.- (Vencida.) ¡Ay!... ¡Viejo achacoso!... ¡Batista! ¡Batista!... (Dichos y BATISTA.) BATISTA.- (Lentamente bostezando.) ¿Qué hay?... ¡No dejan dormir en paz a uno!... ¿Qué es lo que ha pasao?...	SEU BRAULIO.- O aguaceiro!... Com pedras!... (A VIZINHA 1.^a começa a jogar a roupa no chão, a outra avança e elas brigam. SEU BRAULIO se interpõe e puxa a primeira. Saem meninos e alguns vizinhos.) Caramba... senhoras!... Quando vocês vão parar de arrumar confusão?... VIZINHA 1.^a.- E o senhor, por que se mete? Velho energúmeno²⁴²!... (Se voltando) Eu vô't'ensinar, miserável!... Ladrona!... Mocreia²⁴³!... SEU BRAULIO.- Ei, mais devagar!...! Olha que se continuar assim vamos ter que te levar pro Jardim Zoológico junto com as feras!... (Risos.) VIZINHA 1.^a.- A mim!... A mim!... Velho preguiçoso²⁴⁴!... (Avança para bater nele.) SEU BRAULIO.- (Segurando-a.) Mas que bruxa dos infernos!... VIZINHA 1.^a.- (Vencida.) Ai!... Velho doente²⁴⁵!... Batista! Batista!... (Os mesmos personagens e BATISTA.) BATISTA.- (Bocejando lentamente.) Que foi?... Não me deixam nem dormir em paz!... Que foi que aconteceu?...
--	---

²⁴² *Calzonudo*: homem dominado por sua mulher, indivíduo que se submete à vontade dos outros (CONDE, 2004, p. 82). Tolo, inepto, incapaz, lento (Todo Tango).

²⁴³ *Escracho*: pessoa feia, de mau aspecto (CONDE, 2004, p. 146).

²⁴⁴ *Chancleta*: indivíduo afeminado (CONDE, 2004, p. 96). Pessoa fraca (Todo Tango). Jones (1961, p. 182) traduz *viejo chancleta* como “you old lazybones” (velho preguiçoso/vagabundo).

²⁴⁵ *Achacoso* não aparece nos dicionários consultados, porém em Gobello e Oliveri (2010, p. 93) e em Conde (2004, p. 36) *achacado*, que significa pessoa muito doente, é apresentado como sinônimo de *achacoso*. Temos, também, *achaco*, definido pelo Todo Tango como assalto a mão armada, furto, roubo, fraude, acusação e doença. Em Conde (2004, p. 36), *achaco*, derivado de *achacar* (variação de *chacar*), é definido como furto ou roubo. *Chacar* é uma variação de *shacar* (CONDE, 2004, p. 95), que significa enganar, roubar (CONDE, 2004, p. 290). Jones (1961, p. 182) traduz *¡Viejo achacoso!* como “You quarrelsome old man” (Velho briguento).

VECINA 1.^a.- ¡Que le he arrancao el moño a esa ladiada!.. BATISTA.- ¿Y pa eso me llamás?... ¡Siempre has de ser vos la bochinchera!... ¿No te dije que no quería batifondos?... ¡Camínate pa dentro!... ¡Ya!... VECINA 1.^a.- ¡Sí, dale la razón, no más!... ¡Ya sé que le andás arrastrando el ala a ese escracho!... VECINA 2.^a.- ¡Que más se quisiera!... ¡No me echo aceite en el pelo!... VECINA 1.^a.- ¡Cuando no podés, desgraciada!... BATISTA.- ¡Cáminate pa dentro te he dicho!... Andá o te doy!... (La empuja y vanse disputando.) (DON BRAULIO y PULGA.) D. BRAULIO.- ¡Qué gente ésta!... Siempre lo mismo estos inquilinos... Bueno, en todas partes es igual. A ratos me parece que el mundo es un conventillo grande y todos sus habitantes Batista, Pichines, Claudias y Basilio!... La verdad es que... (Sigue silvando y tejiendo.) PULGA.- (Corriendo.) ¡Don Braulio... a Canillita lo han metido en cana!... D. BRAULIO.- (Alarmado.) ¡Qué!... ¿Cómo?... PULGA.- Lo agarró un pesquisa que iba con don Pichín. D. BRAULIO.- ¿Por qué?... ¿Qué ha hecho?... PULGA.- ¡Nada!... Iba vendiendo diarios y me lo cacharon, pero dijo Pichín después que le ha robao un prendedor. D. BRAULIO.- ¡Oh!... ¡Qué infamia!... ¡Ya comprendo!... ¡Pobre muchachito!... ¡Vamos a sacarlo en seguida!...	VIZINHA 1.^a.- Eu arranquei o coque dessa mocreia!... BATISTA.- Pra isso que cê me chama?... Tem que ser sempre você a barraqueira!... Não te falei que não queria quiproquó?... Anda pra dentro!... Já!... VIZINHA 1.^a.- Sim, dá a razão pra ela!... Já sei que cê anda arrastando a asa pra essa mocreia!... VIZINHA 2.^a.- O que mais podia querer!... Não passo óleo no cabelo!... VIZINHA 1.^a.- Quando cê não pode, desgraçada!... BATISTA.- Anda pra dentro já te disse! Anda ou vai levar!... (A empurra e vão brigando.) (SEU BRAULIO e PULGA.) SEU BRAULIO.- Que gentinha!... Sempre igual esses inquilinos... Bom, em todo lugar é igual. Há tempos me parece que o mundo é um cortiço grande e todos seus habitantes Batista, Pichins, Claudias e Basilio!... A verdade é que... (Continua assobiando e tecendo.) PULGA.- (Correndo.) Seu Braulio... meteram o Canillita em cana!... SEU BRAULIO.- (Alarmado.) O quê!... Como?... PULGA.- Quem pegou foi o polícia que ia com o seu Pichín. SEU BRAULIO.- Por que?... O que ele fez?... PULGA.- Nada!... Tava vendendo jornais e pegaram²⁴⁶ ele, mas depois o Pichín disse que ele tinha roubado um broche. SEU BRAULIO.- Oh!... Que infâmia!... Já entendi!... Pobre menininho!... Vamos tirar ele de lá agora!...
--	---

²⁴⁶ *Cachar*: pegar; surpreender alguém (CONDE, 2004, p. 77).

(Entra en la pieza y vuelve con el sombrero puesto, dirigiéndose con PULGA a la calle. Varios chicos quedan jugando a la rayuela.) (CLAUDIA, un CHICO y VECINA 1.^a) CLAUDIA.- (Sale con un montón de ropa y se pone a lavar.) Buenas tarde, vecina. VECINA 2.^a.- Muy buenas, doña Claudia... ¿Cómo sigue Arturito?... CLAUDIA.- No lo hallo bien... Está con mucha fatiga... No quiere tomar nada... en fin, que me tiene con cuidado. Estoy esperando a Canillita para mandarlo a ver otra vez al doctor. ¿No lo han visto, chicos, a mi hijo?... UN CHICO.- Sabe, doña Claudia, Canillita está en cana... CLAUDIA.- ¡Canillita!... ¿Por qué?... CHICO.- ¡Por nada!... (Seña de robo.) ¡La ha espantado un prendedor a don Pichín!... CLAUDIA.- ¡Qué!... ¿Qué decís... ¡Un prendedor!... ¡Ay, Dios mío!... ¡Virgen santa!... ¡Yo tengo la culpa!... ¡Yo tengo la culpa!... ¡Pobre hijito mío!... ¡Yo... yo.. soy yo la culpable!... ¡Oh, ese hombre... ese hombre!... ¡No haberme muerto antes de conocerlo!... Pero esto no va a quedar así. (Al CHICO.) Dime: ¿dónde lo llevaron?... CHICO.- Aquí a la vuelta, a la 1.^a. CLAUDIA.- Vení... vamos allá... ¡Qué infamia!... (Toma al CHICO de la mano y va a salir cuando aparece PICHÍN por el foro.) ¡Él! (Dichos y PICHÍN.)	(Entra em casa e volta vestindo um chapéu, se dirigindo com PULGA à rua. Vários meninos estão brincando de amarelinha.) (CLAUDIA, um MENINO e VIZINHA 1.^a) CLAUDIA.- (Entra com uma pilha de roupas e começa a lavar.) Boa tarde, vizinha. VIZINHA 2.^a.- Boa tarde, dona Claudia... Como tá o Arturito?... CLAUDIA.- Não me parece bem... Está muito cansado... Não quer tomar nada... enfim, estou preocupada. Tou esperando o Canillita para mandar ele ir ver outra vez o doutor. Não viram ele, meninos, o meu filho?... UM MENINO.- Sabe, dona Claudia, Canillita tá em cana... CLAUDIA.- Canillita!... Por quê?... MENINO.- Por nada!... (Sinal de roubo.) Torou um broche do seu Pichín!... CLAUDIA.- Quê!... Que que cê disse?... Um broche!... Ai, meu Deus!... Virgem santa!... A culpa é minha!... A culpa é minha!... Coitado do meu filhinho!... Eu...! eu.. sou eu a culpada!... Oh, esse homem... esse homem!... Eu devia ter morrido antes de conhecer ele!... Mas isso não vai ficar assim. (Ao MENINO.) Me fala: pra onde ele foi levado?... MENINO.- Logo alí na esquina, na 1.^a dp. CLAUDIA.- Vem... vamos lá... Que infâmia!... (Segura o MENINO pela mão e vai sair quando aparece PICHÍN pelo fundo.) Ele! (Os mesmos personagens e PICHIN.)
--	--

PICHÍN.- ¿Ande vas?... CLAUDIA.- ¡Donde a usted no se le importa!... (Avanza.) PICHÍN.- (Atajándola.) ¡Eh! ¡Pará el carro!... ¡Qué retobada estás, vieja!... CLAUDIA.- Dejame salir... PICHÍN.- ¡Che!... ¡Che no te pasés!... (La toma de un brazo.) ¿Qué andás queriendo?... CLAUDIA.- ¿Que ando queriendo?... ¡Que ando queriendo!... (Resuelta.) ¡Decí, ladrón! ¿Qué has hecho con Canillita?... PICHÍN.- ¡Meterlo en cana, por ratero!... ¡Ya verás cómo aparece pronto el prendedor!... CLAUDIA.- ¡No!... ¡No!... ¡No ha de aparecer tan pronto, infame!... ¡El prendedor lo he sacado yo!... para comprar el pan a esas pobres criaturas que por culpa tuya viven hambrientos Porque necesitaba ropa para ellos y para mí, pues lo que ganamos no alcanza más que para abrigarte a ti, miserable!... ¡Sí yo le he sacado!. ¡Yo!... ¡Yo!... ¿Entiendes?... Y lo he empeñado en treinta pesos para asegurar la salud de mi hijo, y 15 días de reposo y bienestar desconocidos en esta casa: ¡desde el momento maldito en que tuve la idea de poner los ojos en un canalla, en un borracho, en un ladrón como vos!... PICHÍN.- ¿Has acabao?... CLAUDIA.- Sí... ¡Y hemos acabao!... PICHÍN.- ¡Bueno!... ¡Caminá pa dentro!... CLAUDIA.- (Irónica.) No!... ¿Para qué?... ¡Si me vas a castigar, pegame aquí!... ¡No tengas vergüenza!... Si no es la primera vez que lo hacés delante de todo el mundo... ¡No tengas miedo!... ¡Ya sabés que nunca me he defendido!... ¡Andá, pues! ¿O estás hoy menos cobarde que de costumbre?... ¡Pegame!... (Ofreciéndole la cara.) ¡Aquí... aquí en la cara!... PICHÍN.- (Sombrio.) ¡Caminá pa dentro, te he dicho!...	PICHIN.- Pronde cê vai?... CLAUDIA.- Onde num te importa!... (Avança.) PICHIN.- (Interrompendo-a.) Ei! Aperta o freio!... Tá saidinha²⁴⁷, mulher!... CLAUDIA.- Me deixa sair... PICHIN.- Ah!... Mulher, quietinha aí!... (Segura ela pelo braço.) O que cê tá querendo?... CLAUDIA.- O que eu tou querendo?... O que eu tou querendo!... (Resolvida.) Me fala, ladrão! O que cê fez com Canillita?... PICHIN.- Meti ele na cadeia, por ladrãozinho!... Vai ver como aparece rapidinho o broche!... CLAUDIA.- Não!... Não!... Não vai aparecer tão cedo, infame!... O broche quem pegou fui eu!... para comprar o pão pra essas pobres crianças que por culpa sua vivem com fome Porque necessitava de roupa pra eles e pra mim, porque o que ganhamos não dá mais que pra cobrir você, miserável!... Sim fui eu que peguei!. Eu!... Eu!... Entende?... E penhorei por trinta pesos para garantir a saúde do meu filho, e 15 dias de repouso e bem-estar desconhecidos nessa casa: desde o momento maldito em que tive a ideia de colocar os olhos em um canalha, em um bêbado, em um ladrão como você!... PICHIN.- Já acabou?... CLAUDIA.- Sim... E acabamo!... PICHIN.- Bom!... Anda já pra dentro!... CLAUDIA.- (Irônica.) Não!... Pra quê?... Se cê vai me castigar, me bate aqui!... Não tenha vergonha!... Se não é a primeira vez que faz isso na frente de todo mundo... Não tenha medo!... Cê já sabe que eu nunca me defendi!... Anda, então! Ou hoje cê tá menos covarde que de costume?... Me bate!... (Oferecendo-lhe o rosto.) Aqui... aqui na cara!... PICHIN.- (Sombrio.) Vai pra dentro, já falei!...
---	---

²⁴⁷ Retobada: rebelde, zangada (CONDE, 2004, p. 281).

CLAUDIA.- ¡Ah!... ya sé... ¿Quieres sacarme la plata?... ¿Que te entregue los treinta pesos?... primero... PICHÍN.- ¡Andá pa dentro!... CLAUDIA.- ¡Qué notable!... ¡Pero será inútil, hijito! Esa plata es sagrada, no la verás... ¡De modo que podés ir pegando! PICHÍN.- ¡Eh!... ¡No aguanto más!... ¡Ya!... ¡Pa dentro!... (La toma por un brazo y la tironea violentamente hacia el cuarto.) CLAUDIA.- ¡Al fin!... ¡Pegá!... ¡Pegá!... ¡Valiente!... PICHÍN.- ¡Tomá!... (Le pega en el rostro.) (Dichos, CANILLITA y DON BRAULIO.) CANILLITA.- ¡Una gran perra!... ¡Asesino!... (Saca rápidamente un cuchillo y va hacia PICHÍN. Cuando va a darle el golpe, DON BRAULIO le detiene el brazo.) ¡Lárgueme!... ¡Lárgueme!... ¡Que lo mato a ese perro! (CLAUDIA lo sujeta también, PICHÍN retrocede espantado.) D. BRAULIO.- Déjalo, ya ha de encontrar quien le dé su merecido. PICHÍN.- (Reponiéndose.) Diga, don ¿Podría saber quién le ha dao vela en este entierro?... D. BRAULIO.- ¡La señora!... ¡Pa que le alumbre el suyo!... (CANILLITA tiente arrebatarle el cuchillo.) ¡Eh, mocoso!... ¡Quedesé quieto!... (A	CLAUDIA.- Ah!... já sei... Cê quer pegar o dinheiro?... Que eu te entregue os trinta pesos?... primeiro... PICHIN.- Já pra dentro!... CLAUDIA.- Que notável!... Mas vai ser inútil, meu filho! Esse dinheiro é sagrado, cê não põe os olhos nele... Então pode ir me batendo! PICHIN.- Ei!... Não aguento mais!...Já!... Pra dentro!... (Segura ela por um braço e a puxa violentamente para o quarto.) CLAUDIA.- Enfim!... Bate!... Bate!... Valentão!... PICHIN.- Toma!... (Bate em seu rosto.) (Os mesmos personagens, CANILLITA e SEU BRAULIO.) CANILLITA.- Que bosta!... Assassino!... (Tira rapidamente uma faca e vai em direção a PICHÍN. Quando vai acertá-lo, SEU BRAULIO o detém pelo braço.) Me larga!... Me larga!... Que eu vou matar esse cachorro! (CLAUDIA o segura também, PICHÍN retrocede espantado.) SEU BRAULIO.- Deixa, ele ainda vai encontrar alguém pra lhe dar uma lição. PICHÍN.- (Recuperando-se.) Me diz, senhor, Eu podia saber quem te deu vela nesse enterro?... SEU BRAULIO.- A senhora!... Pra iluminar o seu!... (CANILLITA tenta tirar a faca dele.) Ei, atrevido!... Fica quieto!... (A PICHÍN.) Pois a
---	---

PICHÍN.) Pues la señora me ha dicho que... como va a vivir sola en su casa ¿entiende?.. ¡En su casa!... Le cuide la puerta pa que no dentren intrusos... PICHÍN.- ¡Ah!... ¡Sí! ¡Está bueno!... ¿Dónde vive la señora?... Porque hasta ahora ha vivido en la mía y en mi casa no se precisan porteros... (Alterado.) Y menos porteros como vos... ¡Viejo taquera!... ¿Entendés?... ¡Viejo taquera!... (Con un movimiento brusco lo toma por el brazo derecho. Ansiedad.) D. BRAULIO.- ¡Está bien!... ¡No se enoje!... Yo no quiero pelear con usted... PICHÍN.- (Soltándolo.) ¡Lo ve, pues!... D. BRAULIO.- (Apartándose.) Tenía razón, compañero... Pero es que la señora se ha mudao... ¿Verdad, doña Claudia, que se ha mudao usted a mi casa?... ¡Y en mi casa no entran ladrones por la noche!... PICHÍN.- ¿Qué decís?... D. BRAULIO.- ¡Ladrones!... PICHÍN.- ¡A' hijuna!... (Se avalanza sobre DON BRAULIO, éste esquivo el encuentro y le asesta una puñalada.) (DICHOS y BATISTA.) BATISTA.- (Saliendo.) ¿Otro bochinche? (Queda estupefacto.) CANILLITA.- ¡Ah! ¡Don Braulio!... Me hubiera dejado a mí!... D. BRAULIO.- (Reponiéndose.) ¡Preferible es que acabe yo mis días en un presidio a que empecés los tuyos en una cárcel!... TELÓN	senhora me disse que... como vai morar sozinha na casa dela, entendeu?.. Na casa dela!... Preu cuidar da porta pra não entrar intruso... PICHÍN.- Ah!... Sim! Tá bom!.. Onde mora a senhora?... Porque até agora ela tá morando na minha casa e nela não preciso de porteiros... (Alterado.) Ainda mais porteiros como você... Entendeu?... Seu velho! Sua mulherzinha²⁴⁸!... (Com um movimento brusco segura ele pelo braço direito. Ansiedade.) SEU BRAULIO.- Tá bem!... Se acalma!... Eu não quero brigar com o senhor... PICHIN.- (Soltando ele.) Fica na sua!...²⁴⁹ SEU BRAULIO.- (Distanciando-se.) Tinha razão, amigo... Mas é que a senhora se mudou... Não é, dona Claudia, que a senhora se mudou pra minha casa?... E na minha casa não entram ladrões de noite!... PICHIN.- Que que cê disse?... SEU BRAULIO.- Ladrões!... PICHIN.- Ah fi'duma!... (Parte para cima de SEU BRAULIO, este se esquivo e lhe acerta uma punhalada.) (OS MESMOS PERSONAGENS e BATISTA.) BATISTA.- (Entrando.) Outro barraco? (Fica estupefato.) CANILLITA.- Ah! Seu Braulio!.. Tinha que ter deixado pra mim!... SEU BRAULIO.- (Recuperando-se.) É preferível que eu acabe meus dias num presídio que você começar os seus numa cadeia!... CORTINA
---	--

²⁴⁸ *Taquera*: bailarina contratada, mulher, policial (CONDE, 2004, p. 298). Prostituta informante da polícia; mulher policial; mulher amiga de policiais (Todo Tango).

²⁴⁹ Em inglês foi traduzido como “Then keep out of this” (JONES, 1061, p. 185).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O traduzir consiste em tentar dizer (quase) a mesma coisa em outro idioma através de negociações, conceito de Eco (2012) que abarca diversos termos da tradutologia, como equivalência tradutória e fidelidade. Apesar disso, por vezes é difícil definir o que quer dizer “a mesma coisa” (cada palavra ou a intenção comunicativa). Conforme Hurtado Albir (2017) na esteira de Jakobson, a tradução pode ser dividida em três tipos, segundo o processo por que passam os signos: tradução intralinguística ou reformulação (passagem de signos verbais a outros da mesma língua); tradução interlinguística ou tradução propriamente dita (passagem de signos verbais de uma língua à outra); tradução intersemiótica ou transmutação (passagem de signos verbais a signos não verbais). Diferentes autores atribuem definições diversas à tradução com base em diferentes características. Assim, traduzir pode se considerar como uma atividade entre línguas, uma atividade textual, um ato de comunicação ou, segundo a visão do autor sobre o processo de tradução, esta pode ser entendida, por exemplo, como um processo de compreensão e re-expressão. Partindo dessa diversidade de definições, vimos que Hurtado Albir (2017) entende a tradução como um processo interpretativo e comunicativo de reformulação inserido em um contexto social/cultural e com uma finalidade. Quanto ao tradutor, este deve apresentar uma competência tradutória, com conhecimentos gramaticais, sociolinguísticos, competências discursiva e estratégica. No caso do tradutor literário, é necessário que este tenha, também, a competência literária. Sobre a tradução teatral em específico, deve-se levar em conta a finalidade do texto, ou seja, a encenabilidade: ao ser um texto escrito para ser representado, a oralidade e o ritmo desempenham um papel de suma importância.

Traduzir *Canillita* me permitiu criar uma imagem mental mais completa, rica de detalhes, da peça, bem como perceber o tom cômico de algumas passagens. Apesar de saber que a obra se tratava de um sainete, por ser uma peça anarquista que aborda a violência doméstica e por haver interpretado, inicialmente, a primeira canção como um tango, só conseguia notar o lado trágico do texto. A possibilidade de interpretá-la como uma milonga ressaltou a personalidade pícara do protagonista. Por sua vez, ao constatar que esta poderia ser uma murga e assistir à peça disponível no Youtube, comecei a perceber melhor seu tom jocoso. Ao realizar a leitura de forma mais atenta para traduzir e através das orientações, pude compreender melhor referências que vinculam a peça ao momento histórico em que foi escrita e pensar em novas interpretações. Como exemplo, a Revolução em Montevideu, tema de um dos jornais vendidos por Canillita, provavelmente se refere à Revolução de 1897, liderada

pelos caudilhos Aparicio Saravia e Diego Eugenio Lamas. Em *¡Ladrones!*, Canillita cita Saravia, Lamas e Acevedo Díaz, do Partido Nacional. Contudo, a Revolução pode ser recebida pelo leitor ou espectador moderno como uma antecipação da ação popular que deve acontecer para mudar a situação social vigente ou como um convite à luta.

Quanto à linguagem da peça, o espanhol rioplatense, este apresenta-se de forma semelhante em suas duas variedades, a argentina e a uruguaia, cujas diferenças podem não ser suficientemente nítidas. Com relação ao léxico, poucas palavras diferem-se de forma marcante, como *pibe* e *botija*. Apesar disso, diferenças aparentemente sutis tornam-se relevantes para o estudo da peça *Canillita*, dado que seu autor conviveu com as duas variedades do espanhol rioplatense. Uma dessas dissemelhanças foi registrada por Meo Zilio, que percebeu o uso da palavra *tano* com um sentido pejorativo na Argentina e benevolente no Uruguai. A massiva imigração italiana representou um papel fundamental para o espanhol da região, com o surgimento, primeiramente, do cocoliche e, em um segundo momento, do lunfardo. Este pode ser definido como um léxico que se nutriu não apenas de italianismos das diversas línguas levadas pelos imigrantes como, também, de outras linguagens marginais, como o gauchesco e o valesco, e de diversos outros idiomas, como o caló, o português, o inglês, línguas africanas e línguas indígenas. O lunfardo tem forte presença na produção cultural rioplatense, não apenas em sainetes do século 20, mas também em crônicas, no tango e em obras de autores canônicos.

A tradução dos lunfardismos foi, certamente, fonte dos maiores problemas de tradução. Parte destes foi resolvida facilmente com o uso dos dicionários consultados. A versão em inglês foi, também, um suporte no momento de tomar determinadas decisões quando apenas o uso dos dicionários e sites consultados não era suficiente. A unidade de tradução foi a unidade de sentido, ainda que em alguns momentos, quando havia muitas palavras lunfardas desconhecidas, a tradução palavra por palavra tenha sido importante para que eu entendesse o sentido. O método tradutório se aproximou da ideia de estrangeirização, sem reduções etnocêntricas. Se, como vimos no segundo capítulo desta dissertação, Barbosa (2017), em “Tradução e (des)colonização: o caso de Medeia, Electra e Orestes”, defende a ideia de traduções do teatro grego e latino que façam dialogar essas culturas com a contemporânea brasileira, fazendo “o texto trágico a ser encenado soar ‘estranhamente brasileiro’: era como se, filho de pais gregos, ele tivesse sido ‘feito no Brasil’” (BARBOSA, 2017, p. 20), na tradução de *Canillita* este diálogo foi facilitado pela semelhança entre as culturas, histórias e situações sócio-econômicas do Brasil, da Argentina e do Uruguai, um processo semelhante ao descrito por Rojo (2017) na tradução de Till. Acredito que, por visar a

encenação, teria sido necessária a oralização da tradução apresentada com profissional(is) do teatro. Contudo, ao não ter sido possível realizar essa etapa, considero que, ainda que o ritmo tenha representado uma preocupação presente durante todo o processo, para que a peça possa ir para o palco seria necessário revisar a tradução proposta por esta dissertação.

A tradução de *Canillita* contou com o uso de dicionários de espanhol e de lunfardo, havendo sido consultada também a tradução para o inglês, de Willis Knapp Jones, bem como a encenação, cujo registro está disponível no canal do Youtube CL3 CABLE VISION CHAÑAR LADEADO. Após a oralização da peça, algumas modificações foram realizadas: (1) “Tavam vendendo que nem água os jornais!” foi substituído por “Tavam vendendo os jornais que nem água!” e posteriormente por “Os jornais tavam vendendo que nem água!”; (2) em “CLAUDIA.- (Apertando-o com violência.) Bandido! Petulante!”, a palavra “petulante” foi trocada por “atrevido”; (3) “Ela me bate é por vício!” foi substituído por “Tá é com mania de me bater!”; (4) em “Se fizesse a barba!...” foi acrescentado “pra trabalhar” (“Se fizesse a barba pra trabalhar!...”); (5) “Hoje, depois que conheci ele a fundo” deu lugar a “Hoje, depois de conhecer ele bem”; (6) a preposição “com” foi excluída em “CLAUDIA.- É claro!... Ai, meu Deus!... E se encontra com o Canillita!...”; (7) em “‘La Nación’ ‘La Prensa’/ ‘Patria’ e ‘Standart’/ São vendidos como/ Se fosse pão”, o último verso ficou apenas com a palavra “Pão”; (8) em “Veja, senhor!...”, a palavra “veja” foi substituída por “olha”; (9) “estar com fadiga” foi trocado por “estar cansado” em “CLAUDIA.- Não me parece bem... Está com muita fadiga...” (“[...] Está muito cansado...”).

O anarquismo, ideologia presente no discurso de Canillita, entendido como um sistema de filosofia social que propõe a substituição do estado autoritário por alguma forma de cooperação não-governamental entre indivíduos livres, influencia significativamente a América Latina entre os séculos XIX e XX, sendo sua expressão mais marcante no continente o anarco-sindicalismo. Os libertários atuavam, também, através da arte, sendo esta um instrumento usado para educar sobre como a sociedade deveria ser. Florencio Sánchez, anarquista, escritor e tradutor uruguaio, tem em 1902 sua peça *Canillita* estreada para um público não libertário, acarretando, assim, numa leitura doméstica da peça, nos termos de Golluscio de Montoya, com a rebeldia do personagem dirigida contra seu padrasto. Esta apresenta a relação de opressão entre o Estado e o povo de forma simbólica, através da família do protagonista: Canillita, seu irmão mais novo e sua mãe, que são subjugados por Pichín, padrasto de Canillita. Concomitante à tradução, li a peça em espanhol junto às alunas do Projeto Incluir – Formação em Cidadania e Inclusão Social, projeto em que sou voluntária e é coordenado pelo professor Francisco Vidal, da Faculdade de Ciências Econômicas da

UFMG (FACE-UFMG). Chamou a atenção das estudantes como *Canillita* parecia ser, de alguma forma, atemporal. Durante a tradução, foi possível constatar, uma vez mais, que a obra de Sánchez, ainda que escrita em outro tempo e espaço, parece falar do Brasil contemporâneo. As mazelas vividas pelos personagens não se diferem significativamente da realidade brasileira. O *conventillo*, local em que se ambienta boa parte da peça, ainda que equivalente aos cortiços brasileiros, não corresponde à arquitetura que a maioria terá em mente ao imaginar a moradia de pessoas das classes mais baixas: as favelas. Apesar disso, mesmo aqueles que não têm o cortiço como parte de seu cotidiano provavelmente terão sua imagem viva no imaginário graças a programas de televisão, como novelas, a exemplo de *Sassaricando* e *Uma Rosa com Amor*, e, talvez principalmente, o programa mexicano *El Chavo del 8* (Chaves). Televisado por mais de 30 anos no Brasil e com sua versão mais recente em desenho animado (*El Chavo Animado*, em português Chaves em Desenho Animado), o programa apresentou o cortiço através da *vecindad del Chavo* (o cortiço do Chaves) a diferentes gerações de brasileiros.

As diversas formas de violência presentes na peça também permitem identificação com a realidade brasileira e fazem com que a obra seja percebida pelo leitor ou por possíveis espectadores como atual. Através do sainete, podemos entender e refletir nosso momento histórico de forma mais leve. A falta de ética do policial que se junta a Pichín para prender uma criança que ele sabe que provavelmente é inocente nos lembra os inúmeros casos de violência policial contra jovens periféricos no Brasil. A violência doméstica resultante do machismo, no caso das agressões sofridas por Claudia, e do adultismo, com relação ao tratamento que Canillita recebe de sua mãe, é também um problema social muito atual em nosso país, assim como a desigualdade social. O historiador argentino anarquista Osvaldo Bayer, na canção “Mano Abierta”, do disco “Tangos Libertarios” do Quinteto Negro La Boca, ao contar a história dos anarquistas expropriadores, que roubavam bancos, empresas e famílias ricas para dividir o dinheiro entre os pobres, afirma que estes eram solidários e corajosos que lutavam pela fraternidade, “porque el hambre es violencia” (porque a fome é violência). Canillita não poderia ser mais atual que no Brasil que, em 2022, volta a entrar no Mapa da Fome das Nações Unidas.

REFERÊNCIAS

AGUILERA, Rafael del Moral. La estructura útil del campo semántico como supraunidad léxica (ejemplo de los sustantivos comunes que designan el cuerpo humano). **BEOIBERÍSTICA** v. II, n. 1, p. 13–25, 2018.

ALMEIDA, José João. **Dicionário aberto de calão e expressões idiomáticas**. Universidade do Minho. Versão de 8 de março de 2021. Disponível em: <<https://natura.di.uminho.pt/~jj/pln/calao/dicionario.pdf>>. Acesso em 23 de outubro de 2021.

ANONYMOUS. Total Liberation. Ative Distribution & Signal Fire. 2019. Disponível em: <<https://theanarchistlibrary.org/library/total-liberation-anonymous-english#toc2>>. Acesso em Nov de 2022.

ASOCIACIÓN de Academias de la Lengua Española. **Diccionario de americanismos**. Disponível em: <<https://www.asale.org/damer/>>.

AUGUSTO, Acácio. **Anarquismo contemporâneo, pós-anarquismo, neoanarquismo... Para travar neologismos**. Ecopolítica, 10: set-dez, 2014. pp. 121-130.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria. Prefácio. In: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria. **Teatro e tradução de teatro** v.1. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017. pp. 7-14

BARBOSA, T. V. R. *et al.* **Tradução de teatro**: um paradigma a partir do El borde, de Amancay Espíndola. Tradução em Revista (Online), v. 1, p. 1-18, 2016.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Tradução e (des)colonização: o caso de Medeia, Electra e Orestes. In: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria. **Teatro e tradução de teatro** v.1. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017. pp. 15-32.

BASSO, Walter. **Dizionario da scarsèla veneto-italiano**. Província de Pádua: Ed. Scantabauchi, 2005.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. **Apunte biográfico**. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/portales/florencio_sanchez/autor_apunte/>. Acesso em 31 de julho de 2019.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. **Obras de Florencio Sánchez**. Disponível em: <www.cervantesvirtual.com/portales/florencio_sanchez/su_obra_bibliografia/#biblio2>. Acesso em 31 de julho de 2019.

BLECUA, José Manuel. **Diccionario de sinónimos y antónimos**. Barcelona: Vox, 1999.

BOHRN, Andrea. **-O(w/v)sky/i como morfema apreciativo del lunfardo**. Filología. 50 jul. 2018, pp. 91-98.

BRITTO, Paulo Henrique. A tradução de ficção. in: BRITTO, Paulo Henrique. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. 59-117

CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. In: **Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte/FALE UFMG: Viva Voz, 2011. Disponível em:

<https://www.academia.edu/15390256/Da_Transcri%C3%A7%C3%A3o_poetica_e_semi%C3%B3tica_da_opera%C3%A7%C3%A3o_tradutora>. Acesso em 24 de agosto de 2019.

CARÁMBULA, Rubén. **El candombe**. Buenos Aires: Del Sol, 2005.

CATFORD, J. C. **A linguistic theory of translation: an essay in applied linguistics**. London: Oxford University Press, 1965.

CERLETTI, Adriana. **Lo femenino y lo masculino en las milongas rioplatenses de 1910: estereotipos y disputas**. Contrapulso, 1/1 (2019).

CHAUÍ, Marilena, **O que é Ideologia**. 2ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.

CL3 Cable Vision Chañar Ladeado. Obra de Teatro CANILLITA - Año 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zPYnzfm4rXM>>. Acesso em 10 de julho de 2022.

CLAVE. **Diccionario de uso del español actual**. Madrid: SM, 1997.

COLL, Magdalena; RESNIK, Gabriela. **Lexicografía y cambio lingüístico en el español del Río de la Plata**. ISSN 2422-6009 (online). 2018.

CONDE, Oscar. **Del Habla Popular: mentiras y verdades acerca del lunfardo**. Gramma (Revista da Escola de Letras Facultad de Filosofía y Letras - Universidad del Salvador), XXII, 48 (2011), pp. 145-151.

CONDE, Oscar. **Diccionario Etimológico del Lunfardo**. Buenos Aires: Taurus, 2004.

CONDE, Oscar. **El lunfardo en la Literatura Argentina**. Gramma (Revista da Escola de Letras Facultad de Filosofía y Letras - Universidad del Salvador), XXI, 47 (2010), pp. 224-246.

CONDE, Oscar. **El lunfardo es un fenómeno lingüístico único**. Entrevista concedida a Bárbara Schijman. Página 12, 2018. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/105340-el-lunfardo-es-un-fenomeno-linguistico-unico>>. Acesso em 24 de Nov de 2020.

CONDE, Oscar. **El lunfardo y el cocoliche**. Conferência realizada dia 3 de abril de 2009, na Facultad de Ciencias Sociales da UNLZ. Disponível em <http://www.lingue.unipr.it/Materiali%20didattici/Forino/lunfardo_cocoliche_conferencia_abril_2009.pdf>. Acesso em 21 de agosto de 2019.

COITICHER, Nora. **La construcción de la barbarie en el periódico anarquista La Batalla (1910)**. Corpus, Vol 6, No 2 | 2016. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/corpusarchivos/1650>>. Acesso em 20 de agosto de 2021.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luís F. Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 5 ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.

CURRÁS, Rosa. Los parámetros contextuales en la Traducción Teatral: El caso de A Man for All Seasons. In: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria. **Teatro e tradução de teatro** v.1. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017. pp. 237-252.

D'ALBUQUERQUE, A. Tenório. **Dicionário espanhol português**. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda., 2001.

D'ANGELO, Giuseppe. **Algunos italianismos en el teatro de Florencio Sánchez**. Thesaurus. Tomo XXIII. Núm. 3 (1968).

DUBATTI, Jorge. **Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense**. Biblioteca Virtual Universal. 2010.

ECO, Umberto. **Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione**. Primeira edição digital da edição Tascabili Bompiani, de novembro de 2010. Milão: RCS Libri S.p.A., 2012.

ERVIN, Lorenzo Kom'boa. Anarchism and the black revolution in: BLACK Rose Anarchist Federation. **Black Anarchism: A Reader** by Black Rose Anarchist Federation. s.d. pp. 10-71.

FISCHER, Emilio Rivano. **Dictionary of Chilean slang**. AuthorHouse: Estados Unidos da América, 2010. Versão digital disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=UwVYtrmBIEYC&pg=PT42&lpg=PT42&dq="a+mi+mani"&source=bl&ots=UeEvqqwfOP&sig=ACfU3U1tGniSHZ6ka_I_MJxV84iNOFMsMg&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKewjrhdXV9pf4AhVduZUCHXSoA-QQ6AF6BAglEAM#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=UwVYtrmBIEYC&pg=PT42&lpg=PT42&dq=)>. Acesso em 01 de junho de 2022.

FLAVIAN, Eugenia; FERNÁNDEZ, Gretel Eres. **Minidicionário Espanhol-Português/Porruguês-Espanhol**. São Paulo: Editora Ática, 2006.

FONTANELLA DE WEINBERG, María Beatriz. Sistemas pronominales de tratamiento usados en el mundo hispánico. In: BOSQUE, Ignacio; DEMONTE, Violeta. **Gramática descriptiva de la lengua española**. Madrid: Editorial Espasa Calpe S.A., 1999, p. 1399-1495.

GARZÓN, Tobías. **Diccionario Argentino**. Barcelona: Imprenta Elzeviriana de Borrás y Mestres, 1910.

GIORLANDINI, Eduardo. **Las raíces del tango: Cronología**. Editorial de la Universidad Tecnológica Nacional: Buenos Aires, s.d.

GOBELLO, José; OLIVERI, Marcelo. **Lunfardo: curso básico y diccionario**. 3ª ed. Buenos Aires: Libertador, 2010.

GOLLUSCIO DE MONTROYA, Eva. **Sobre «¡Ladrones!» (1897) y «Canillita» (1902-1904): Florencio Sánchez y la delegación de poderes**. Gestos : teoría y práctica del teatro. Año 3, núm. 6, 1988, pp. 87-97.

GREZ TOSO, Sergio. **¿Teatro ácrata o teatro obrero? Chile, 1895-1927**. Estudios Avanzados, núm. 15, junio, 2011, pp. 9-29. Universidad de Santiago de Chile. Santiago, Chile.

HURTADO ALBIR, Amparo. **Traducción y Traductología: introducción a la Traductología**. Madri: Cátedra, 2017.

JONES, Willis Knapp. The newspaper boy (Canillita). in: **Representative plays of Florencio Sánchez**. Washington: Organization of American States, 1961.

LAMOLLE, Guillermo. **Cual retazo de los suelos: Anécdotas, invenciones y meditaciones sobre el carnaval en general y la murga en particular**. Trilce: Montevideu, 2005.

LAURIA, Daniela. **El primer diccionario integral del español de la Argentina: reflexiones acerca del alcance de “integral”**. Línguas e instrumentos lingüísticos. n.29 (2012). pp. 53-92.

LIDA, Clara E. **Literatura anarquista y anarquismo literario**. Nueva Revista de Filología Hispánica. Vol. 19, Núm. 2 (1970).

LUNA SELLÉS, Carmen. **De lo cómico a lo trágico en el sainete rioplatense**. Centre d'Études et de Recherche Éditer/Interpréter, n. 7, p. 1-9, 2013.

MALATESTA, Errico. Programa anarquista in: MALATESTA, Errico. **Escritos revolucionários**. pp. 61-79. São Paulo: Hedra, 2007.

MANAF, Ana Paula. **As concepções educacionais da Comunidade Del Sur: em busca de uma teoria pedagógica libertária**. Dissertação. Ribeirão Preto: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 2008.

MÉNDEZ PACHECO, Nelson Enrique. **Anarquismo en América Latina: consideraciones en torno a su Historia, Rasgos y Perspectivas**. Estudios. Revista de Pensamiento Libertario, Nº. 2, 2012, pp. 129-141.

MESCHONNIC, Henri. **Linguagem: ritmo e vida**. Extratos traduzidos por Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2006.

Mundo Argentino. Ano 1, n. 27. Buenos Aires, 12 de julho de 1911. Disponível em: https://www.revistas-culturales.de/es/digitale_sammlungen/seite/250735?page=0%2C3. Acesso em 27 de abril de 2022.

MUÑOZ, Pascual; SUAREZ, Pablo. **La vida anárquica de Florencio Sánchez**. Montevideu: La Turba Ediciones, 2010.

ODDONE, Juan A. **Fuentes uruguayas para la historia de la inmigración italiana**. E.I.A.L., Vol. 3 n 1. 1992. pp. 83-92.

O'SHEA, José Roberto. Quanto se ganha com saber inglês: Apontamentos sobre Transposição Cultural na Tradução de Troilus and Cressida. In: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria. **Teatro e tradução de teatro v.1**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017. pp. 193-204.

OXFORD. **Oxford Language and Google.** Disponível em: <<https://languages.oup.com/google-dictionary-it/>>.

PALMA, Anna; TONET, Vinicius Garzon. As traduções brasileiras de A Mandrágora de Maquiavel. In: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria. **Teatro e tradução de teatro** v.1. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017. pp. 63-80.

PASSETTI, Edson. **Heterotopias anarquistas.** Verve, 2: pp. 141-173, 2002.

PEREDA VALDÉS, Ildefonso. **Proverbios y refranes.** Montevideu: Universidad de la República, 1998. Disponível em <[http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Ildefonso Pereda Valdes/lib/exe/fetch.php?media=pereda_-_proverbios_y_refranes.pdf](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Ildefonso_Pereda_Valdes/lib/exe/fetch.php?media=pereda_-_proverbios_y_refranes.pdf)>. Acesso em 29 de abril de 2022.

PETITFILS, Jean-Christian. Saint-Simon. in: PETITFILS, Jean-Christian. **Os socialismos utópicos.** Círculo do Livro S.S: São Paulo, 1977. pp. 51-69

PILLAPA, Cristina Alejandra Fiallos. **Plan de salvaguardia de los juegos tradicionales para la vigencia de las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial de la ciudad de Riobamba.** Trabalho de conclusão de curso de Gestão Turística e Hotelaria. Universidad Nacional de Chimborazo. 2018.

Quinteto Negro. Mano Abierta (Prólogo "Tango y Anarquía"). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iU3aX0h1WDo>>. Acesso em 03 de outubro de 2022.

REAL Academia Española. **Diccionario de la lengua española.** Disponível em: <<https://dle.rae.es>>.

REGAZZONI, Susanna. **Memoria y relato:** La migración Italia Argentina, in Mobilidade humana e circularidade de ideia. Diálogos entre a América Latina e a Europa. Diaspore 7. 2017. pp. 55-66.

ROJO, Sara. Aspectos estéticos e políticos na tradução teatral latino-americana. In: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria. **Teatro e tradução de teatro** v.1. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017. pp. 253-264.

ROJO, Sara. Teatro chileno y anarquismo (desde comienzos de siglo XX hasta el período dictatorial). **Aisthesis.** n° 44, 2008, pp. 83-96.

ROJO, Sara. **Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina.** Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

SÁNCHEZ, Florencio. **Canillita.** Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/canillita--0/html/ff0c60c4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0>. Acesso em 02 de agosto de 2021.

SEÑAS. **Diccionario para la Enseñanza de la Lengua Española para Brasileños.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SIMINI, Diego. **Italiani e italianismi nei testi teatrali di Florencio Sánchez**. RiMe, n. 8. 2012. pp. 137-161.

TODO TANGO. **Diccionario lunfardo**. Disponível em: <https://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/>.

TROTSKI, Leon. Arte e política em nossa época. TROTSKI, Leon. **A literatura na revolução e a revolução na literatura**. São Paulo: Usina Editorial, 2018. pp. 43-56.

VIDART, Daniel. **Literatura y tango**. Capítulo Oriental 43: la historia de la literatura uruguaya. 1969. Centro Editor de América Latina.

VOLÓCHINOV, Valentin Nikoláievitch. ¿Qué es el lenguaje? in: SILVESTRI, Adriana; BLANCK, Guillermo. **Bajtín y Vigotsky: la organización semiótica de la conciencia**. Barcelona: Anthropos, 1993. pp. 217-243.

WILLIAMS, Dana M. **Faccionalização radical dos panteras negras e o desenvolvimento do anarquismo negro**. Tradução de Cello Latini Pfeil, Kaio Braúna e Wallace de Moraes. Revista Estudos Literários - UFRJ. VOL. 03 No 08. 1o semestre de 2021. ISSN 2675-0619.

WOODCOCK, George. **História das ideias e movimentos anarquistas**. Volume 1: A ideia. Porto Alegre: L&PM, 2002a.

WOODCOCK, George. **História das ideias e movimentos anarquistas**. Volume 2: O movimento. Porto Alegre: L&PM, 2002b.

WORDREFERENCE. **Online Language Dictionaries**. Disponível em: <https://www.wordreference.com/definicion/jugar> . Acesso em 04 de maio de 2021.

ZAVALA, Virginia. **Reconsideraciones en torno al español andino**. Lexis XXIII. 1, 1999, pp. 25-85.