

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

LUANA MARQUES FIDÊNCIO



La Princesa Primavera:
o tradutor-protagonista na literatura contemporânea

Uberlândia/MG
2022

LUANA MARQUES FIDÊNCIO

La Princesa Primavera:

o tradutor-protagonista na literatura contemporânea

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Stéfano Paschoal
Coorientador: Prof. Dr. Eduardo Luis Araujo de Oliveira Batista

Uberlândia/MG

2022

LUANA MARQUES FIDÊNCIO

La Princesa Primavera:
o tradutor-protagonista na literatura contemporânea

Monografia apresentada ao Curso de Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Tradução.

Banca de Avaliação:

Prof. Dr. Stéfano Paschoal – UFU
Orientador

Prof. Eduardo Luis Araujo de Oliveira Batista – UFU
Coorientador

Prof^a. Dr^a. Cynthia Beatrice Costa – UFU
Membro

Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo – UFU
Membro

Uberlândia/MG, 01 de abril de 2022

En realidad, en la realidad, sus reflexiones olían a justificación. Era ese típico gesto pequeñoburgués de intelectualizar el trabajo para disimular ante una conciencia avergonzada por la necesidad el hecho de que ese trabajo uno lo hacía por la plata y nada más, para ganarse la vida, y si no lo hacía se moría de hambre. Con esas seudofilosofías se demostraba a sí mismo que no era un trabajador más, de los que tenían que trabajar; se envolvía en el fantaseo de ser un rentista que trabajaba sólo por el desafío intelectual. Y esa fantasía, lógicamente, contaminaba cualquier argumento que pudiera salir de ella. A partir de esta segunda reflexión desencantada, la Princesa debía reconocer, y esto era el único residuo sólido que quedaba de sus meditaciones, que ser una princesa no la ponía a resguardo de tener reflejos pequeñoburgueses. (César Aira, 2003).

RESUMO

Este trabalho se propôs a discutir a representação do tradutor na ficção a partir do romance *La Princesa Primavera*, de César Aira. Defende-se nesta pesquisa a relevância da discussão acerca da chamada ficção do tradutor, fenômeno literário cujas dimensões e significados estão sendo analisados no interior das literaturas latino-americanas contemporâneas. Na narrativa de Aira, a protagonista tradutora serve como ponto de partida para a discussão sobre a atuação do tradutor de literatura e sobre o mercado editorial latino-americano das últimas décadas. O objetivo deste trabalho foi refletir sobre como o tradutor é caracterizado no romance de Aira e sobre a atuação dos tradutores profissionais na indústria do livro e como isso contribui para a produção e circulação de textos nas literaturas latino-americanas. A partir do romance analisado, foi possível refletir sobre a profissão do tradutor literário latino-americano: longas jornadas de trabalho, rotinas de dedicação exclusiva e prazos exíguos; além das complexidades inerentes ao processo tradutório. Além disso, no caso dos tradutores de literatura comercial destacam-se também preconceitos quanto a esse tipo de literatura, a velocidade de produção e consumo dessas narrativas, e como isso tudo torna o ritmo de trabalho difícil para os tradutores. A partir desse panorama, acredita-se possível afirmar que a constituição da ficção do tradutor como fenômeno, e em comparação com outro fenômeno da literatura que é a autoficção, pode apontar para transformações em curso, nas literaturas latino-americanas e na indústria do livro, ambas atingidas pela globalização e pelo surgimento e sucessão de tecnologias.

Palavras-chave: Ficção do tradutor. Tradução literária. César Aira. Literatura latino-americana.

ABSTRACT

This work proposes to discuss the representation of the translator in fiction, based on the novel *La Princesa Primavera*, by César Aira. This research defends the relevance of the discussion about the so-called translator's fiction, a literary phenomenon whose dimensions and meanings are being analyzed within contemporary Latin American literature. In Aira's narrative, the translator protagonist serves as a starting point for the discussion on the role of the literature translator and on the Latin American publishing market in recent decades. The objective of this work was to reflect on how the translator is characterized in Aira's novel and on the role of professional translators in the book industry and how this contributes to the production and circulation of texts in Latin American literature. From the analyzed novel, it was possible to reflect on the profession of the Latin American literary translator: long working hours, exclusive dedication routines and tight deadlines; in addition to the complexities inherent to the translation process. In addition, in the case of translators of commercial literature, prejudices regarding this type of literature, the speed of production and consumption of these narratives, and how this all makes the pace of work difficult for translators are also highlighted. From this panorama, it is believed that it is possible to affirm that the constitution of the translator's fiction as a phenomenon, and in comparison with another phenomenon of literature that is autofiction, can point to ongoing transformations in Latin American literature and in the book industry, both affected by globalization and the emergence and succession of technologies.

Keywords: Translator's fiction. Literary translation. César Aira. Latin American Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 CAPÍTULO I - A LITERATURA E A TRADUÇÃO	11
1.1 César Aira, o escritor	16
1.2 (Des)limites da literatura contemporânea	20
1.2.1 Marcos e fronteiras da literatura contemporânea	22
1.3 Autoria e tradução na literatura contemporânea	23
1.3.1 Ficções do autor, autoficções e escritas de si	26
1.3.2 César Aira e a autoficção	29
1.3.3 A literatura do tradutor	34
2 CAPÍTULO II - NENHUMA ILHA É UMA ILHA.....	38
2.1 As ficções do tradutor – literatura e tradução	41
2.2 A tradução e o tradutor na literatura latino-americana	45
3 CAPÍTULO III - LA PRINCESA PRIMAVERA: FIÇÃO DO TRADUTOR	53
3.1 O tradutor em <i>La Princesa Primavera</i> e a ilha da literatura	55
3.2 <i>La Princesa Primavera</i> : Ficção do tradutor	58
3.3 Narrativa cifrada: as personagens, alegoria e ironia	59
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
REFERÊNCIAS	73

INTRODUÇÃO

O escritor argentino César Aira é uma figura no mínimo controversa, mas que certamente não pode mais ser ignorado na literatura latino-americana contemporânea. Aira se apresenta como aparentemente frívolo, descompromissado, mas não deixa de ser reconhecido por produzir uma literatura altamente sofisticada e endereçada sobretudo ao leitor especializado em literatura.

Entre os motivos assinalados para justificar esta pesquisa está, em primeiro lugar, a familiaridade ou ao menos a predileção pela literatura de César Aira, objeto de análise da minha pesquisa realizada previamente sobre César Aira. Nesse sentido, vale destacar que a opção por realizar uma segunda graduação (Bacharelado em Tradução) se deu em grande medida pela necessidade de tentar compreender o que significava tradução para esse escritor e porque ele parecia valorizá-la tanto (“A tradução”, AIRA, 2007). Ainda cabe dizer que a produção ensaística de Aira também problematiza e reflete sobre tradução, estilo, sobre o significado de arte contemporânea, *best-seller* e “alta literatura”, escrita e muitas outras questões relevantes para a literatura.

Por isso, enfatiza-se que a tematização da tradução e a protagonista tradutora em *La Princesa Primavera*, romance airiano, convidam à reflexão sobre o mercado editorial latino-americano das últimas décadas e permite que os leitores tenham conhecimento do quão relevante é a atuação dos tradutores profissionais para a produção e circulação de textos em geral e da literatura. A partir da leitura desse romance têm-se um panorama quanto aos dilemas inerentes à profissão do tradutor literário, especificidades desse tipo de trabalho, nichos de atuação assim como são desveladas as condições nem sempre vantajosas das relações trabalhistas comuns à rotina desses profissionais que costumam prestar serviços para a indústria do livro. Questões como a tradução literária como profissão, a globalização das publicações literárias, sobretudo nos seguimentos mais comerciais, as especificidades do mercado editorial nos países latino-americanos e o tradutor como tema na ficção são questões relacionadas ao relato apresentado pela protagonista do romance de César Aira.

Aira, escritor e tradutor, pode ser reivindicado como peculiar exemplo de interseção entre literatura e tradução. Não apenas por ter sido tradutor durante mais de três décadas, mas sobretudo pela defesa da tradução e da contribuição desta

para a própria literatura. Esse romance do escritor argentino, mesmo com suas muitas peculiaridades – situa-se entre fábula e conto, não é linear e apresenta personagens e desenvolvimento inverossímil –, permite a realização de uma discussão sobre o lugar do tradutor na literatura. Permite ainda pensar nas razões para a tematização da tradução na literatura contemporânea ter se tornado fenômeno relevante, bem como especular sobre os motivos que têm levado à produção de uma considerável quantidade de narrativas protagonizadas por tradutores, nas literaturas latino-americanas. Afinal, uma das questões que interessam no presente trabalho é discutir se a representação da protagonista-tradutora de César Aira pode ser relacionada ao processo de valorização e reconhecimento do tradutor e da tradução no sistema literário e no âmbito da indústria do livro. Ou se, pelo contrário, esse fenômeno das ficções do tradutor estaria relacionado a uma crise, a um desgaste de recursos autorreferentes já muito utilizados sobretudo desde as últimas décadas nas ficções do autor como no caso das metaficções, autoficções e/ou escritas de si.

Em todo caso, acredita-se que, a partir de César Aira (tradutor, professor de literatura, editor, ensaísta e autor de uma extensa obra), seja possível refletir sobre as contribuições e sobre o papel do tradutor na literatura contemporânea na América Latina. Acredita-se que a análise da representação do tradutor no romance de Aira pode servir como o ponto de partida para a reflexão sobre um movimento em curso. Um movimento talvez mais amplo e relacionado à defesa e/ou explicitação do papel desempenhado pelo tradutor literário, enquanto profissional, artífice, (re)criador ou enquanto figura ainda a se firmar, para além de estereótipos, no imaginário coletivo. Quem sabe, seja já possível afirmar que assim como a figura do próprio autor, a figura do tradutor também se tornará amplamente reconhecida por sua capacidade de conferir às ficções efeito de realidade e verossimilhança, sobretudo em se tratando de narrativas que se situam de modo cada vez mais complexo e especular entre realidade e ficção.

1 CAPÍTULO I - A LITERATURA E A ILHA DA TRADUÇÃO

No romance breve *La Princesa Primavera*, escolhido como objeto de análise para este trabalho, a protagonista é uma Princesa tradutora. Ela vive em uma ilha paradisíaca fronteiriça à costa do Panamá, em um belo Palácio de mármore branco. O narrador do romance descreve essa protagonista num tom de conto de fadas: “Era jovem, bonita e solteira.” Tinha como única companhia os criados, manejados pela governanta do Palácio, Wanda Toscanini. (AIRA, 2003, p. 05, tradução nossa)¹. Na caracterização desse Palácio, aliás Castelo para os moradores do povoado que há na ilha, o narrador de Aira conta que ele estava “situado a certa altura, tinha vista para o mar, ao qual conduziam vários dos caminhos do parque.” (AIRA, 2003, p. 05, tradução nossa)². O leitor também é informado de que, à exceção desse Castelo, não havia na ilha nenhuma outra construção relevante. “Nem havia ocorrido a ninguém construir ali hotéis ou *bungalows*,” a ilha, quase inabitada, possuía “grandes extensões de costa que se conservavam intactas” e “toda a parte interior inexplorada da ilha era território de pássaros, macacos e insetos.” (AIRA, 2003, p. 05, tradução nossa)³.

Era justamente nessa “ilha que se levantava do mar azul como um reino edênico” em que vivia a Princesa Primavera, completamente adaptada ao seu rústico isolamento, porém, “não se podia dizer que se ‘resignara’ ou ‘conformara’” a ele. (AIRA, 2003, p. 06, tradução nossa).⁴ A existência austera da Princesa passava por rotinas tranquilas e repetitivas. Levantava-se muito cedo, antes do nascer do sol. Nunca saía do parque, dentro do qual encontrava as distrações e todos os ínfimos descobrimentos que podiam lhe interessar; além disso, seus passeios eram quase

¹ “En una isla paradisíaca situada frente a las costas de Panamá vivía la Princesa Primavera, en un bello Palacio de mármol blanco. Era joven, hermosa, y soltera. Su única compañía era la servidumbre, de la que oficiaba de mediadora el ama de llaves, Wanda Toscanini.” (AIRA, 2003, p. 05).

² “Situado en una altura, el Palacio tenía vista al mar, al que conducían varios de los caminos del parque.” (AIRA, 2003, p. 05).

³ “Como aparte del Cas tillo no había ninguna construcción importante, ni a nadie se le había ocurrido hacer hoteles o bungalows, la isla estaba virtualmente deshabitada; largos tramos de costa se conservaban vírgenes de huellas humanas, y todo el interior inexplorado era dominio de pájaros, monos e insectos.” (AIRA, 2003, p. 06).

⁴ “La isla se alzaba del mar azul como un reino edénico, [...]. De la Princesa Primavera no podía decirse que se «resignara» o «conformara» a este rústico aislamiento; estaba perfectamente adaptada a él.” (AIRA, 2003, p. 06).

sempre pelos mesmos caminhos. (AIRA, 2003, p. 06, tradução nossa).⁵ Nesse romance, não só o ambiente se apresenta de modo marcante, a Princesa integra-se perfeitamente a essa paisagem exótica: “seus grandes vestidos de sedas e tules e sobreposições, saias de crinolina cujas bainhas e caldas se arrastavam pelo chão, em cores claras e irisadas”, além disso, continua o narrador, usava flores nos cabelos e na cintura (AIRA, 2003, p. 06-07, tradução nossa).⁶

Devido às singularidades de suas vestimentas, a Princesa via-se obrigada a “caminhar muito devagar, o que aliás contribuía para o prazer de sua rotina de horários” (AIRA, 2003, p. 07, tradução nossa).⁷ Mas isso fazia com que ela se deslocasse de modo lento, “e a seu próprio modo majestosa, ainda que pequena e magra,” deslizava “pelas escadas de mármore rosa, pelos grandes salões”, com o “suntuoso roçar de suas crinolinas”, “quase sempre absorta e com um leve sorriso nos lábios.” (AIRA, 2003, p. 07, tradução nossa).⁸ Contudo, se a Princesa se detinha, era sempre brevemente, e interrompendo-se em percursos de quem “sempre tinha algum objetivo concreto.” A protagonista não dispunha de tempo ocioso, ainda que, explica o narrador, fosse ela mesma a fazer seus horários e que eles, por sua vez, fossem flexíveis. É que não podia deixar de “cumprir com a quantidade autoimposta para o seu trabalho diário”, trabalhava constantemente e era “raríssimo que ela se atrasasse”. (AIRA, 2003, p. 07, tradução nossa).⁹

Nessa caracterização da Princesa enfatiza-se a regularidade e a repetição de suas rotinas, movimentos e ações. Era praticamente um autômato cuja imobilidade registra-se: “sentada muito quieta, com seus modelitos vaporosos que a

⁵ “Nunca salía del parque, dentro de cuyos límites encontraba todas las distracciones y pequeños descubrimientos que le pedía su atención. Y sus paseos seguían siempre más o menos los mismos recorridos.” (AIRA, 2003, p. 06).

⁶ “sus grandes vestidos de sedas y tules superpuestos, faldas de miriñaque cuyos ruedo y cola barrían el suelo, en colores claros e irisados, flores en el pelo y en la cintura.” (AIRA, 2003, p. 06-07).

⁷ “El gran aparato de sus vestidos la obligaba a caminar muy despacio, lo que no hacía más que contribuir al placer de sus horarios.” (AIRA, 2003, p. 07).

⁸ “Lenta, y a su modo majestuosa, aunque era pequeña y delgada, en sus voluminosas corolas de plumetí y el roce suntuoso de las crinolinas, se deslizaba por las escaleras de mármol rosa, por los grandes salones cargados de espejos y molduras, bajo los artesonados caprichosos, casi siempre abstraída, con una vaga sonrisa en los labios.” (AIRA, 2003, p. 07).

⁹ “Pero estas detenciones eran breves y apenas si interrumpían sus traslados, que siempre tenían algún objetivo concreto. No le sobraba el tiempo. Aunque sus horarios se los imponía ella misma, y eran flexibles, de todos modos debía cumplir con la porción autoimpuesta de trabajo diario, y era rarísimo que se atrasara.” (AIRA, 2003, p. 07).

transformavam em um casulo de uns três metros de diâmetro, em um halo de luz, ela passava horas trabalhando.” (AIRA, 2003, p. 08, tradução nossa).¹⁰

Só após essa apresentação das características de Primavera que o narrador explica qual era o trabalho que a mantinha constantemente ocupada, absorta, presa a regularidades, habituada a passeios sempre pelos mesmos caminhos e sempre suficientemente satisfeita com o que descobria durante seus dias: Princesa Primavera era tradutora. Ela “vertia para o espanhol romances ingleses e franceses para editores do Panamá. Mesmo jovem, tinha bastante experiência porque aquele havia sido seu primeiro trabalho e ela o desempenhava sem interrupções já ao longo de vários anos.” (AIRA, 2003, p. 08, tradução nossa).¹¹ Primavera mal acabava de traduzir “um livro e começava outro. Quando entregava um já lhe haviam enviado outro, assim estava sempre trabalhando para ao menos dois editores diferentes e não era incomum se acumularem dois ou três romances à espera de tradução.” (AIRA, 2003, p. 08, tradução nossa).¹²

Nesses primeiros parágrafos da narrativa, o narrador evidencia que a Princesa se submetia a uma rotina constante de trabalho e que as precárias relações trabalhistas faziam parte da rotina dela, habituada a traduzir para editoras “piratas”, “indiferentes às leis de propriedade intelectual (outra maneira de baixar custos), focando nessa expropriação toda a produção norte-americana e europeia de romances comerciais que pudesse despertar algum interesse imediato [...]” (AIRA, 2003, p.10, tradução nossa)¹³. *La Princesa Primavera*, e sua protagonista tradutora, nesse sentido, pode ser mencionado como obra de ficção que problematiza as condições precárias de trabalho na indústria do livro e como isso que afeta profissionais como o tradutor. No entanto, ao mesmo tempo em que sua obra pode ser abordada a partir dessa denuncia de uma realidade factual, é preciso lembrar que Aira faz isso ao seu modo, no interior do projeto peculiar de literatura que vem construindo no decorrer das últimas décadas. Assim, se em *La Princesa*

¹⁰ “Sentada muy quieta, con sus modelitos vaporosos que le hacían un capullo de unos buenos tres metros de diámetro, en un nimbo de luz, pasaba las horas trabajando.” (AIRA, 2003, p. 08).

¹¹ “Hacia versiones al castellano de novelas inglesas y francesas, para editores de Panamá. Aunque joven, tenía bastante experiencia, porque había sido su primer trabajo y lo había ejercido sin interrupciones a lo largo de muchos años.” (AIRA, 2003, p. 08).

¹² Terminaba un libro y empezaba otro. Cuando entregaba uno ya le habían mandado otro, y como siempre estaba trabajando al menos para dos editores distintos no era raro que se le acumularan dos o tres novelas esperando ser traducidas.” (AIRA, 2003, p. 08).

¹³ “indiferentes a las leyes de la propiedad intelectual (otro modo de bajar los costos), y el objeto de su rapiña era toda la producción de novela comercial norteamericana y europea que pudiera tener algún interés inmediato [...]” (AIRA, 2003, p.10).

Primavera apresentam-se apontamentos e reflexões sobre tradução e ser tradutor, apresentam-se também recursos do conto de fadas, elementos da fábula e personagens, elementos e acontecimentos inverossímeis (como General Invierno, Arbolito de Navidad, Helado Parlane, Picnic, La Oveja Ciega).

Aliás, o tradutor a qual o romance de Aira se refere é especificamente o de literatura comercial, isto é, de narrativas de ficção descartáveis, comercializadas de forma massiva em um mercado que o narrador de Aira apresenta como predatório, pirata. Segundo o narrador de *La Princesa Primavera*, o Panamá possuía “uma já longa tradição de editores piratas, e eles eram o Alfa e o Ômega da indústria panamenha do livro.” Isso devido ao fato de geograficamente o Panamá poder se situar como o “centro de irradiação de um constante fluxo de narrativas que eram consumidas por leitores falantes de espanhol de todo o continente, do México à Argentina.” Esses editores não “pagavam direitos, eram indiferentes a leis de propriedade intelectual (outra forma de baixar os custos)” e se apropriavam, indiscriminadamente, de “toda a produção de romance comercial norte-americana e europeia que pudesse despertar algum interesse imediato no mercado continental de leitores” que dominavam. (AIRA, 2003, p. 09-10, tradução nossa).¹⁴

Devido à configuração desse romance de Aira, neste trabalho, a discussão sobre a tematização da tradução e a representação do tradutor na literatura contemporânea se dá a partir de sua obra, aqui ponto de partida para a análise da questão desse lugar do tradutor na literatura. Nesse sentido, discute-se ainda as possíveis razões para o aumento da presença da tradução nas narrativas e se a presença de protagonistas tradutores nas ficções configura-se como fenômeno relevante nas literaturas latino-americanas. Afinal, uma das questões que interessam ao presente trabalho é discutir se a representação da protagonista-tradutora de César Aira pode ser relacionada a um processo de valorização e reconhecimento do tradutor e da tradução para e na literatura.

Em todo o caso, acredita-se que, a partir da narrativa de César Aira (tradutor, professor de literatura, editor, ensaísta e autor de uma extensa obra), é possível já,

¹⁴ “El país tenía una ya larga tradición de editores piratas, y ellos eran el alfa y el omega de la industria panameña del libro. La posición estratégica del istmo les había permitido volverlo centro de irradiación de un flujo constante de literatura que consumían lectores hispanoparlantes de todo el continente, desde México hasta la Argentina. No pagaban derechos, eran indiferentes a las leyes de la propiedad intelectual (otro modo de bajar los costos), y el objeto de su rapiña era toda la producción de novela comercial norteamericana y europea que pudiera tener algún interés inmediato para su mercado continental de lectores.” (AIRA, 2003, p. 09-10).

minimamente, construir um panorama sobre a questão do tradutor e sobre o papel dele na literatura da América Latina. Assim, essa análise do romance de Aira se insere em um movimento mais expressivo desde as últimas décadas, de defesa e/ou explicitação do papel desempenhado pelo tradutor literário: como profissional da indústria do livro, como (re)criador, como figura presente/ausente no imaginário coletivo ou como protagonista das ficções.

Nesse sentido, especula-se se nas narrativas do presente, assim como ocorre com a representação da figura do autor nas ficções, a figura do tradutor já pode ser encarada como filão a ser explorado devido à sua capacidade de conferir efeito de realidade, verossimilhança, a narrativas que se situam, de modo cada vez mais complexo e especular, entre realidade e ficção.

Nesse sentido, mesmo que César Aira e sua obra possam representar uma contribuição particular e significativa para a discussão do lugar do tradutor na literatura, é preciso enfatizar que está em curso um movimento pela valorização e reconhecimento da figura do tradutor na América Latina e nas suas literaturas. É o que explica Andrea Pagni, em “Hacia una historia de la traducción en América Latina”, ao apresentar trabalhos importantes para a constituição da historiografia da tradução hispano-americana:

A figura do tradutor na América Latina tem merecido desde os últimos anos estudos relevantes, entre os quais se destaca a sistematização elaborada por Willson em diversos trabalhos (2007; 2008a; 2008b entre outros), a que se somam as propostas de análise da mediação linguístico-cultural (Payàs/Zavala 2012), assim como os estudos biográficos individuais (Guzmán 2010), os comparados (Fernández Speier 2014) e as biografias coletivas (Falcón 2014). (PAGNI, 2014, p. 205, tradução nossa).¹⁵

De fato, a questão apresenta-se já com suporte teórico e circulando entre as produções teóricas que tratam de literatura. Do mesmo modo, já existem trabalhos que elencam a obra de Aira em sentido amplo como relevante para a análise dessa questão. Assim como especificamente o romance *La Princesa Primavera* e as perguntas que esse texto suscita quanto às contribuições do tradutor para a literatura, às especificidades da atividade tradutória e quanto à posição desse profissional na longeva indústria do livro e no interior das culturas latino-americanas.

¹⁵ “La figura del traductor en América Latina ha merecido en los últimos años estudios fundamentales, entre los que se destaca la sistematización elaborada por Willson en diversos trabajos (2007; 2008a; 2008b entre otros), a la que se agregan las propuestas de análisis de la mediación lingüístico-cultural (Payàs/Zavala 2012), así como estudios biográficos individuales (Guzmán 2010), comparados (Fernández Speier 2014) y biografías colectivas (Falcón 2014).” (PAGNI, 2014, p. 205).

1.1 César Aira, o escritor

É necessário lembrar, a posição que Aira ocupa na literatura latino-americana contemporânea é ambivalente. Ao mesmo tempo em que sua obra é internacionalmente reconhecida, ela não é uma unanimidade para a crítica. O escritor também é um polemista e suas afirmações são geralmente cifradas, irônicas, ambíguas. Também é preciso perceber na obra desse escritor a enfática repetição de motivos e temáticas. Uma explicação para isso parece ser sobretudo a intenção de provocar e de denunciar fórmulas e procedimentos que, segundo Aira, engessam e estagnam as narrativas literárias.

É nesses termos que o escritor apresenta em um de seus ensaios, “Uma nova escritura”, seu diagnóstico da literatura desde que ela se profissionalizou: “uma vez que o romance ‘profissional’ já existia numa perfeição insuperável dentro de suas premissas, isto é, o romance de Balzac, Dickens, Tolstói, Manzoni, a situação corre o risco de congelar.” (AIRA, 2007, p. 11). Nesse sentido, Aira aponta uma dificuldade que seria inerente à produção de narrativas no presente. É também num ensaio, “Experiência vital”, aonde se afirma que: “de acordo com a lei dos rendimentos decrescentes, aquele que inventa um gênero literário explora todos os seus benefícios, deixando apenas restos marginais e redundantes aos futuros cultivadores do formato.” (AIRA, 2008, p. 328). Contudo, não afirma uma impossibilidade de se avançar, de se continuar produzindo literatura. Mas essa afirmação justifica em certa medida a própria literatura do escritor, que põe em movimento uma grande quantidade de temas: humor, ironia, absurdo, peripécias, disparates, imbricamentos vida e obra, ficção e não ficção, tradução e escrita, cânone literário e best-sellers, entre outros. O projeto literário airiano é reconhecido ainda pelo amálgama particular de recursos como a fábula, a alegoria, a ironia bem como pela hibridização de gêneros: ensaio e conto, conto e romance, diário e romance, por exemplo.

Além disso, ele se apropria de elementos variados: da “alta cultura” à cultura pop ou “baixa cultura”, seja recorrendo aos *comics*, ao cinema, aos videogames, seja se apropriando de elementos de outras artes, em suas esferas mais tradicionais, como no caso da pintura e a música. Nesse sentido, Francisco Manhães Monteiro, em *Tradução, ficção e (re)escrita em César Aira*, afirma que

esse escritor constrói para si a imagem “de escritor da cultura de massa, erudito em Shakespeare, como foi Borges, mas em *pulp fictions* e quadrinhos.” (2019, p. 15). Manhães Monteiro afirma ainda que para concretizar com êxito essa imagem de escritor, Aira “emula e cria simulacros de uma literatura de textos curtos e descartáveis, com as incongruências das narrativas baratas e das traduções apressadas, mas de caso pensado, como uma obrigação estética e ética.” (2019, p. 15).

Alerta-se ainda para a necessidade de se considerar a opção um tanto divergente de César Aira e de seu projeto de escritor: uma obstinada atuação no sentido de se tornar um mistério a vista de todos, e não uma celebridade ou o objeto seriamente autobiografado de sua própria ficção, como tem sido tendência desde as últimas décadas na literatura. Aira se torna um escritor difícil de definir também devido ao fato de sua obra se multiplicar a partir de uma operação que por um lado enfraquece sua identidade biográfica de autor, com a sua vida sendo bastante misteriosa, por outro alimenta seu mito de escritor, com uma obra que engloba e esconde a sua própria biografia.

Ana Porrúa, em “César Aira: implosión y juventud”, explica que a vida e obra do escritor se relacionam de modo particular: Aira é um mistério para o público e mesmo para os seus críticos. Ela lembra que muito pouco se sabe de fato sobre a vida desse escritor e que ele parece ter optado por uma espécie de “invisibilidade midiática” ao mesmo tempo em que teria investido na construção de seu projeto literário fora dos espaços de mídia, apostando em “histórias que se repetem e que unem momentos luminosos da sua biografia aos seus próprios textos.” (PORRÚA, 2005, p. 24, tradução nossa)¹⁶. A definição que o próprio Aira fornece para esse mito de escritor no ensaio “O incompreensível”, em *Pequeno manual de procedimientos* (2007), passa pelo seguinte: “ao estilo tenho chamado ‘mito pessoal’ do escritor, porque acredito que termina por abarcar tudo, a vida e a obra, num contínuo incessante.” (AIRA, 2007, p. 40-41).

Para tratar da literatura de César Aira é relevante considerar, de acordo com Porrúa no artigo já mencionado, que as obras desse escritor põem em ação um jogo de detetive necessário para situar as relações de suas ficções e de suas

¹⁶ “la invisibilidad en los medios y, tal vez, el de la fuerte construcción por afuera de ellos, en relatos que se repiten y que unen momentos luminosos de su biografía a sus propios textos.” (PORRÚA, 2005, p. 24).

personagens com as relações de parentesco ou de amizade do próprio escritor, assim como situar as constantes referências à própria vida de escritor e à cidade onde ele nasceu, Coronel Pringles. Os leitores de Aira, desse modo, são instados a integrarem um grupo de iniciados na medida em que se aprofundam na imensa obra do escritor, pois nela “uma lenda se constrói na vida. Mas, além desse diálogo quase secreto, Aira montou seu palco (ou foi convidado a ele).” (PORRÚA, 2005, p. 24, tradução nossa).¹⁷ Assim, a necessidade de desvendar e compreender enigmas, mensagens cifradas, ironias, alegorias ou juízos sobre a realidade, a literatura ou outros escritores faz com que suas aparições, entrevistas e participações do escritor em eventos acadêmicos, congressos, mídia impressa sejam sempre esperadas. (PORRÚA, 2005, p. 24).

María Belén Riveiro por sua vez assinala, em “César Aira y la grandeza menor: una tradición de escritores raros”¹⁸, que ininteligível, anomalia, inclassificável e desconcertante têm sido algumas das formas de classificar a literatura de Aira desde que ele começou a publicar, em 1981. A pesquisadora afirma que para quem se aventura a pesquisar e analisar a literatura argentina, a obra de Aira representa uma dificuldade. Como forma de comprovação, apresenta algumas afirmações presentes em resenhas produzidas sobre Aira e sua literatura:

A literatura de Aira é “ininteligível” (Montaldo: 1998) e ainda “misteriosa e evasiva” (Remón Raillard, 1999: 380). A crítica se vê diante de uma pergunta sem resposta: “Mas, como descrever uma literatura que resiste a qualquer princípio de ordem e diferenciação?” (Speranza, 2001: 8). Aira põe “em dúvida os critérios e mecanismos de leitura e avaliação estética” (Premat, 2005: 43). Seus livros são uma das “formas de perplexidade” (Montaldo, 2004: 48). É uma obra que “parece subverter nossas hipóteses de leitura” (Decock, 2014: 1). Como epítome desse efeito desorientador, afirma-se que se trata de uma obra “excessiva e inclassificável” (Lo Presti: 2014), até mesmo uma “anomalia” (Vanoli: 2019). (RIBEIRO, 2020, p. 150).¹⁹

¹⁷ “Allí se construye una leyenda en vida. Pero además de este diálogo casi secreto, Aira ha armado sus estrados (o ha sido invitado a ellos).” (PORRÚA, 2005, p. 24).

¹⁸ RIVEIRO, M. B. César Aira y la grandeza menor: una tradición de escritores raros . *Revista Telar*, n. 25, p. 149-166, 15 dic. 2020.

¹⁹ “La literatura resulta ‘ininteligible’ (Montaldo: 1998) y ‘misteriosa e inasible’ (Remón Raillard, 1999: 380). La crítica se encuentra frente a un interrogante imposible: ‘¿cómo describir entonces una literatura que se resiste a cualquier principio de orden y diferenciación?’ (Speranza, 2001: 8). Aira pone ‘en duda los criterios y mecanismos de lectura y evaluación estética’ (Premat, 2005: 43). Sus libros son una de las ‘formas del desconcierto’ (Montaldo, 2004: 48). Es una obra que ‘parece subvertir nuestras hipótesis de lectura’ (Decock, 2014: 1). Como epítome de este efecto desorientador se afirma que se trata de una obra ‘desmedida e inclasificable’ (Lo Presti: 2014), incluso, una ‘anomalia’ (Vanoli: 2019).” (RIBEIRO, 2020, p. 150).

Trata-se, certamente, de um escritor *sui generis* e que parece empenhado em provar algo com sua postura e com sua imensa obra ainda em desenvolvimento. Atualmente, Aira já ultrapassou a marca dos 100 livros publicados, em imensa maioria narrativas ficcionais. Para Sandra Contreras, foi a partir dos anos 1990 que a obra desse escritor iniciou uma fase de “publicação periódica”, isto é, uma fase contínua de produção de romances inéditos com uma média de dois a quatro livros por ano (CONTRERAS, 2001, p. 01).

Dessa grande quantidade de narrativas do escritor é possível destacar alguns títulos que reúnem ensaios: *Continuación de ideas diversas* (2014), *Evasión y otros ensayos* (2017) e que, junto com *Pequeno manual de procedimiento* (2007), servem como espécie de fortuna crítica imediata ou primária para a literatura airiana e como fontes teóricas para analisar e pensar literatura em sentido amplo.²⁰ Cabe destacar também individualmente os ensaios “Sobre arte contemporânea” (2018) e “Particularidad absolutas” (2001).²¹

É também nesse *Sobre arte contemporânea* (2018) e em “A nova escritura” (2007), aonde Aira explica que as fórmulas composicionais, os procedimentos utilizados pelos artistas e, no caso, pelos escritores acabam se cristalizando, esgotando-se e assim se tornando ineficientes em decorrência do próprio uso. Em virtude disso, tais procedimentos precisariam ser substituídos para a arte continuar existindo. Desse modo, para produzir literatura, os escritores estariam obrigados a criar novos procedimentos (AIRA, 2018). Assim, arte e literatura, devido a mudanças históricas, estéticas e advindas das transformações tecnológicas, e para continuarem a existir, deveriam recorrer ao *modus operandi* das vanguardas artísticas. Isso significaria que, na contemporaneidade, as artes estariam condenadas a (re)criação de novos procedimentos (AIRA, 2007).

Não se trata apenas dos ensaios, é claro, nas próprias ficções, Aira discorre e pondera sobre questões teóricas de interesse para os estudos literários e sobre literatura, cinema, pintura, música e artes, de modo em geral, e, no caso que interessa especificamente a este trabalho, sobre tradução. Vale ressaltar ainda que

²⁰ Esse ensaio foi utilizado como um dos textos principais da minha pesquisa de doutorado sobre César Aira, assim como outras obras do autor e textos teóricos aqui mencionados na medida de sua importância para a abordagem da obra airiana e da relação que ela mantém com dois fenômenos da literatura contemporânea latino-americana, a saber, a amplamente difundida autoficção e o advento da literatura do tradutor.

²¹ “crearse como mito de origen, es una función del escritor. Esto suena demasiado pretencioso, por no decir megalomaniaco. Más razonable es decir que la función del escritor es dejar un testimonio de su vida, una documentación de lo único.” (AIRA, 2001, p. 38).

as transformações estéticas ou tentativas de definir escolas e períodos para a literatura não são as únicas questões que causam dissenso e disputas. A proposição dos marcos e a defesa de certos procedimentos para a produção de narrativas, como faz César Aira, não são propostas livres de interpelações e críticas. A tentativa de delimitação das fronteiras entre realidade e ficção, por exemplo, implica em dissenso e propostas distintas, sobretudo quando se considera o conjunto cada vez maior de narrativas que recorrem à confusão proposital entre vida e escrita ficcional, mundo e representação que os escritores têm posto em evidência, e com efeitos diversos, sobretudo desde as últimas décadas do século XX.

1.2 (Des)limites da literatura contemporânea

A abordagem da questão do tradutor em sua relação com a literatura se justifica por vários motivos, inclusive pelo fato de que historicamente a quantidade de traduções que circulam na América Latina sempre foi alta, ainda que nem sempre esse dado tenha sido reconhecido como relevante para a constituição das culturas locais ou para as literaturas latino-americanas. Para compreender o papel e o lugar da tradução e dos tradutores nessas literaturas, a seguir, apresenta-se um breve panorama da literatura contemporânea. Nesse sentido, entende-se que analisar essas representações da figura do tradutor e a tematização da tradução enquanto fenômeno ainda em desenvolvimento pode ser relevante para a discussão sobre as transformações das indústrias tradicionais de mídia, da indústria do livro e da cultura escrita em meio a mudanças tecnológicas e de percepções, gostos e interesses que parecem ter se intensificado desde as últimas décadas.

Para exemplificar uma dessas transformações, cabe mencionar o famoso editor André Schiffrin que, em *La edición sin editores. Las grandes corporaciones y la cultura*²², explica uma relevante mudança que se deu na indústria do livro:

Os novos proprietários das editorias incorporadas pelos grupos exigem que a rentabilidade da edição de livros seja idêntica a de seus outros setores de atuação: periódicos, televisão, cinema etc., todos esses notoriamente lucrativos. As novas taxas de lucro esperadas situam-se entre 12 e 15 por cento, ou seja, três o quatro vezes mais do que era tradicionalmente a edição. No entanto, não é possível dizer que grandes editores históricos, Alfred Knopf entre outros, tenham se aposentado em condições desvantajosas. Mas, eles se davam por satisfeitos ao ver que o valor de sua

²² SCHIFFRIN, André. *La edición sin editores. Las grandes corporaciones y la cultura*. Cidade do México: Ediciones Era, 2001.

editora crescia regularmente ano após ano, não pretendiam exauri-las pois tinham consciência que era necessário capital para manter o nível de um catálogo. Porém, os novos proprietários, pelo contrário, insistem em retirar a cada ano, ou ainda a cada trimestre, os benefícios previstos em suas estimativas. (SCHIFFRIN, 2011, p. 53, tradução nossa).²³

Schiffrin explica também que em virtude da necessidade de atender essas demandas, “os editores têm modificado completamente a natureza do que publicam.” (SCHIFFRIN, 2011, p. 54, tradução nossa).²⁴ Por isso, na indústria do livro do presente todo o “sistema baseia-se em best-sellers e os enormes adiantamentos pagos aos autores representam o que é necessário para conectar as ‘locomotivas’ que se acreditam responsáveis por mover todo o resto da composição.” (SCHIFFRIN, 2011, p. 54, tradução nossa).²⁵ Contudo, esse esquema tem apresentado suas falhas:

Mas, progressivamente, os vagões de passageiros desaparecem e as locomotivas muitas vezes não têm potência o suficiente para chegar ao destino final. Enormes adiantamentos se transformam em perdas, déficits gigantescos são gerados e os editores se veem obrigados a restringir ainda mais o essencial, a eliminar tudo o que não são best-sellers, a enxugar o que resta de orçamento para lançamento e publicidade dos livros ‘menores’, para tentar mais uma vez trocá-los por um Jeffrey Archer ou uma Danielle Steele. De acordo com a imprensa britânica, as demissões recentes na HarperCollins em Londres estavam diretamente relacionadas com o fracasso de um livro pelo qual se tinha pagado, para Archer, um adiantamento de 35 milhões de libras. (2001, p. 54, tradução nossa).²⁶

²³ “Los nuevos propietarios de las editoriales absorbidas por los grupos exigen que la rentabilidad de la edición de libros sea idéntica a la de sus otros sectores de actividad, periódicos, televisión, cine, etcétera, todos ellos notoriamente lucrativos. Las nuevas tasas de ganancia esperadas se sitúan en una franja comprendida entre 12 y 15 por ciento, o sea tres o cuatro veces más de lo que era tradicionalmente la edición. Sin embargo, no puede decirse que los grandes editores históricos, los Alfred Knopf y otros, se hayan jubilado en condiciones miserables. Pero se daban por satisfechos al ver que el valor de su editorial crecía regularmente de año en año, no buscaban desangrarla porque eran conscientes de que se necesitaba capital para mantener el nivel del catálogo. Por el contrario, los nuevos propietarios insisten en guardar cada año, y aun cada trimestre, los beneficios previstos en sus presupuestos.” (SCHIFFRIN, 2011, p. 53).

²⁴ Para satisfacer estas demandas, los editores han modificado completamente la naturaleza de lo que publican.” (SCHIFFRIN, 2011, p. 54).

²⁵ “Todo el sistema se basa en los best-sellers, y los enormes anticipos pagados a los autores representan lo que se necesita para enganchar las ‘locomotoras’ que se suponen tiran del resto del tren.” (SCHIFFRIN, 2011, p. 54).

²⁶ “Pero progresivamente los vagones de pasajeros desaparecen, y las locomotoras a menudo no tienen potencia suficiente para llegar al final del camino. Enormes anticipos se convierten en pérdidas, se generan déficits gigantescos y los editores se ven obligados a recortar aún más lo esencial, a eliminar todo lo que no son best-sellers, a arañar lo que queda de los presupuestos de lanzamiento y de publicidad de los ‘pequeños’ libros, para intentar una vez más cambiarlos por un Jeffrey Archer o una Danielle Steele. Según la prensa británica, los recientes despidos en HarperCollins en Londres estaban directamente relacionados con el fracaso de un libro por el que se había pagado a Archer un anticipo de 35 millones de libras.” (SCHIFFRIN, 2001, p. 54).

Inserese nesse contexto contemporâneo da literatura e da indústria do livro o objetivo desse percurso, que é delinear características que Aira atribui à protagonista tradutora de sua narrativa. Nesse sentido, interessa mencionar algumas características comuns às narrativas contemporâneas dentre as quais se sobressaem, por exemplo, a predileção dos autores pela confusão ou pelo apagamento proposital das fronteiras entre realidade e ficção. Do mesmo modo, é comum perceber nessas narrativas o uso de procedimentos autorreferentes, metaficcionalis, autoficcionalis. Defende-se, frente a esse cenário, a relevância de se tratar da representação do tradutor, como protagonista na ficção, na medida em que essa opção pela representação do tradutor pode vir a se configurar como uma vertente das narrativas do presente tão relevante quanto o já muito utilizado recurso da representação do próprio autor como protagonista das ficções.

1.2.1 Marcos e fronteiras da literatura contemporânea

É possível abordar a problemática conceitualização de América Latina a partir de uma divisão básica de dois blocos, a língua portuguesa e a literatura brasileira; e a língua espanhola e as literaturas hispano-americanas. Lembrar essa primeira divisão significa lembrar também as distinções com relação aos marcos que separaram o que é moderno do que é contemporâneo em cada uma dessas literaturas, por exemplo. Na literatura brasileira é possível considerar que essa divisão entre literatura contemporânea e moderna costuma avançar ou recuar dos anos 1970 aos anos 2000. Já nas hispano-americanas, é possível encontrar o marco para a literatura contemporânea já no início do século XX.

Ainda que esse tipo de delimitação deva servir mais a finalidades didáticas e a taxonomias negociáveis, elas tendem a se tornar rígidas e dogmáticas, como no caso do histórico de manuais e compêndios sobre escolas e movimentos literários que são considerados atualmente uma visão tradicional, e um tanto restritiva, de cânone literário. É possível enfatizar que são questões polêmicas tanto a definição de América Latina quanto, conseqüentemente, a delimitação de suas literaturas. Neste trabalho, opta-se por uma definição genérica e que pretende tangenciar as polêmicas que envolvem essa questão ainda em disputa. Assim, menciona-se Ailton de Souza, em “América Latina, conceito e identidade: algumas reflexões da história”, quando diz que:

O conceito de América Latina corresponde na atualidade a uma região que abarca segundo Araújo (2006), mais de 700 milhões de habitantes e envolve ao todo, 12 países da América do sul, 07 América Central e 14 do Caribe, ou seja, os países que estão abaixo do Rio Grande – rio que separa México dos EUA. Sua superfície total é de 21.000 quilômetros quadrados tendo como idiomas principais o português, o espanhol, o inglês e diversas línguas indígenas. (SOUZA, 2011, p. 30-31).²⁷

Por fim, também no intuito de assinalar a qual tipo de delimitação de contemporâneo se adere nesta análise da obra de César Aira, é preciso dizer que se trata de uma delimitação localizada, praticamente contextual e em relação direta com a proposta do próprio escritor no já mencionado *Sobre arte contemporânea* (2018). Assim, opta-se por considerar a literatura latino-americana como contemporânea a partir do final dos anos 1960. Para Aira, esse marco significa reconhecer um de seus precursores diretos, Marcel Duchamp, contudo, reconhecê-lo a partir do primeiro encontro de Aira com uma obra do vanguardista francês: “Foi no ano de 1967, quando comprei em uma livraria de Buenos Aires o livro *Marchand du Sel*, primeira reunião dos escritos de Marcel Duchamp feita por Michel Sanouillet.” (AIRA, 2018, p. 06). A opção pelo marco proposto por Aira em seu ensaio advém do fato assinalado pelo próprio escritor: a partir das vanguardas artísticas difundiram-se certas propostas de produção e abordagem da literatura que ainda estão repercutindo e se desdobrando no presente (AIRA, 2018, p. 06).

1.3 Autoria e tradução na literatura contemporânea

No que se refere às características recorrentes verificadas nas narrativas latino-americanas contemporâneas é possível circunscrevê-las a partir da delimitação que Josefina Ludmer propõe em uma das versões do ensaio “Literaturas postautônomas 2.0”, quando afirma que as narrativas atuais seriam “escritas diaspóricas”, capazes de estarem dentro e fora das fronteiras da ficção e da literatura e isso se daria

porque essas escritas reformulam a categoria de realidade: não é possível lê-las como mero 'realismo', a partir de relações referenciais ou de verossimilhança. Elas tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da

²⁷ SOUZA, Ailton de. América Latina, conceito e identidade: algumas reflexões da história. *PRACS: Revista de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP*. Macapá, n. 4, p. 29-39, dez. 2011. Disponível em: https://www.nepac.ifch.unicamp.br/pf-nepac/america_latina_conceito_identidade.pdf. Acesso em: 02 abr. 2022.

reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo e até da etnografia (muitas vezes com algum “gênero literário” acoplado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). Essas escritas diaspóricas saem da literatura e invadem a ‘realidade’ e o cotidiano, invadem a realidade do cotidiano [e o cotidiano é a TV e a mídia, os blogs, o e-mail, a internet, etc.]. Elas fabricam o presente com a realidade cotidiana e essa é uma de suas políticas. (LUDMER, 2009, p. 42).²⁸

A teórica acrescenta que não se pode confundir a realidade cotidiana, no presente, com uma realidade histórica que seja referencial e verossímil e separada da ficção. Pelo contrário, hoje estaria em vigência uma realidade “produzida e construída pela mídia, pelas tecnologias e pelas ciências.” Desse modo, seria “uma realidade que não quer ser representada porque já é pura representação”, amálgama de palavras e imagens “de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito e que inclui o acontecimento mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmagórico.” (LUDMER, 2009, p. 42).²⁹

Como se pode perceber, a partir de Josefina Ludmer e sua leitura sobre as literaturas do presente, não apenas as narrativas contemporâneas “invadem a realidade”, mas a própria realidade tem se esvaziado de referenciais verificáveis, na medida em que se encontraria já drasticamente erodida pelos mecanismos de produção e construção de narrativas, desgastados pelas mídias tradicionais e implodidos pelas novas tecnologias, comunidades e espaços digitais.

Nessas ficções, portanto, tornou-se amplamente perceptível o recurso dos escritores a gêneros, ou procedimentos comuns a gêneros, não-ficcionais ou limítrofes: cartas, relatos, memórias, crônicas, registro etnográfico, novo-jornalismo, entre outras possibilidades. Ainda que esse tipo de assimilação tenha acompanhado desde o início a constituição do gênero romance no Ocidente, é de fato novo tanto o amplo reconhecimento quanto o incentivo e a valorização do uso desse tipo de

²⁸ LUDMER: “Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero ‘realismo’, en relaciones referenciales o verosimilzantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo y hasta de la etnografía (muchas veces con algún ‘género literario’ injertado en su interior: policial o ciencia ficción, por ejemplo). Salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano [y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, Internet, etc.]. Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas.” (LUDMER, 2009, p. 42).

²⁹ LUDMER: “La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social [la realidad separada de la ficción], sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático.” (LUDMER, 2009, p. 42).

dispositivo, por parte da crítica especializada e por parte dos leitores que têm consumido com voracidade essas narrativas hibridizadas.

A demanda por esse tipo de recurso tornou-se praticamente um movimento no interior da literatura contemporânea, sobretudo no romance. De fato, é possível falar de uma espécie de ficção do autor que ao mesmo tempo em que evidencia o criador das narrativas também desvela a artificialidade e/ou impossibilidade dessas tentativas de representação significarem mais que certo efeito de presença autoral no interior das ficções. No caso das escritas de si, sobretudo das autoficções, Diana Klinger, em *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*, afirma que uma das características delas seria justamente produzir mitos do escritor:

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?). Reconhecer que a matéria da autoficção não é a biografia mesma e sim o mito do escritor, nos permite chegar próximos da definição que interessa para nossa argumentação. Qual a relação do mito com a autoficção? [...] Concebemos a autoficção como um discurso que não está relacionado com um referente extratextual (como no caso da autobiografia), mas também não está completamente desligado dele. (KLINGER, 2006, p. 55).

A partir desse panorama, acredita-se possível afirmar, neste trabalho, que o espaço de confusão proposital que se tornou o romance contemporâneo pode significar uma crise não só representacional mas também da própria ideia moderna de autoria e da representação do autor. Everton Vinicius de Santa, em “El yo-autor-escritor contemporáneo”, aliás, afirma que a identidade de um autor de ficção “está encerrada em um oceano de outras identidades que a obriga a se exhibir para não acabar diluindo-se sob tantas outras informações, sob outros perfis, outros ‘eus’.” (SANTA, 2017, p. 80).³⁰ Nesse mesmo sentido, acredita-se que seria possível afirmar nessa opção pela representação do tradutor como protagonista, ao invés do autor protagonista, uma possível guinada na predileção pelo recurso à figura do autor como mote das ficções contemporâneas. No entanto, é preciso reconhecer ainda a prevalência das ficções que entronizam a representação do autor, e o estrondoso sucesso das autoficções e das escritas de si desde há algumas décadas.

³⁰ “está atrapada en un océano de otras identidades que le obliga a exhibirse para no cabar diluido bajo otras tantas informaciones, bajo otros perfiles, otros ‘yos’.” (SANTA, 2017, p. 80).

Ainda assim, propostas desestabilizadoras como a de Aira podem fornecer novas formas de encarar as transformações da literatura contemporânea. Afinal, a percepção de leituras divergentes do fenômeno autoficcional, como a encarnada por esse escritor, assim como a constatação do surgimento de uma literatura do tradutor podem ser fatores importantes para a compreensão da literatura contemporânea. Este momento pode ser quem sabe o ensejo para que os agentes diretamente implicados na produção do livro e na produção das narrativas, enquanto bem cultural e comercial, tenham a sua existência reconhecida, como no caso particular dos tradutores.

Com implicações mais profundas, para além da aparente função de tensionar ou mesmo implodir as ambíguas fronteiras entre os gêneros e narrativas ficcionais e de não ficção, as narrativas do tradutor podem significar, na literatura contemporânea, um desdobramento a mais, desde o fenômeno da representação massiva do autor como protagonista, autorreferenciado, de narrativas produzidas, comercializadas e logo traduzidas, recriadas, muitas vezes em escala global, na literatura contemporânea.

1.3.1 Ficções do autor, autoficções e escritas de si

O termo autoficção foi atribuído e em muitos casos reivindicado por um grupo considerável de ficções nas últimas décadas e apresenta-se, portanto como um dos mais relevantes e expressivos fenômenos na literatura contemporânea. Esse termo e as tentativas de defini-lo têm sido o núcleo de polêmicas e de disputas teóricas, críticas e mesmo jurídicas desde que ele teria surgido na França, no final da década de 1970. A palavra autoficção já foi inclusive dicionarizada e, segundo o *Larousse*, se refere a um tipo de autobiografia que se apropria das formas das narrativas ficcionais. Todavia, o verbete do dicionário não fornece definição ou explicação suficientes, aponta apenas para a presença massiva dessas narrativas em circulação e demonstra o grau de reconhecimento alcançado por elas nas literaturas contemporâneas.

Se as tentativas de definir a autoficção são da ordem do dissenso e da indefinição, a origem da palavra ao menos é reconhecida. Trata-se do romance *Fils*, de Serge Doubrovsky, publicado em 1977 como uma espécie de resposta à tentativa de Philippe Lejeune e seu *Pacto autobiográfico*, 1973, de estabelecer as diferenças

e limites entre ficção e autobiografia. Nessas narrativas autoficcionais, montadas a partir da primeira pessoa biográfica de seus autores, são comuns as confissões de delitos, uma ampla variedade de forma de imbricamento de dados biográficos, das vidas dos próprios escritores, em suas ficções. A deliberada exposição de familiares, ex-cônjuges e/ou amantes nessas ficções tem conduzido muitos escritores aos tribunais. O que, aliás, se tornou praticamente uma marca das autoficções francesas no final do século XX.

Nesse sentido, e de forma genérica, as autoficções lidam com o risco de se reduzirem ou de serem reduzidas a uma forma de exploração sensacionalista das vidas privadas. É justamente a essas autoficções que não conseguem manejar esse risco que Aira se refere em suas acerbas críticas genericamente endereçadas a esse tipo de narrativa. Isso porque elas tenderiam a operar como mais um produto na cultura contemporânea de celebridades, shows de realidade e, mais recentemente, das formas de autoexposição em espaços e comunidades digitais. De fato, as autoficções têm mobilizado afetos contraditórios, do rechaço ao fascínio da crítica, da curiosidade ao *voyeurismo* do público leitor. Porém, em termos gerais, esse fenômeno conquistou nas últimas décadas um imenso sucesso de público e de crítica.

Com relação às discussões sobre o autor como função e/ou como protagonista das ficções contemporâneas, Beatriz Sarlo, em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, afirma que o “estruturalismo triunfante conquistou territórios, da antropologia, a linguística, a teoria literária e as ciências sociais. Esse capítulo está escrito e tem como título ‘A morte do sujeito’.” E que, sucedendo quase que imediatamente a essa guinada, “há duas décadas, produziu-se no campo dos estudos da memória e da memória coletiva um movimento de restauração da primazia desses sujeitos expulsos durante os anos anteriores. Abriu-se um novo capítulo, que poderia se chamar ‘O sujeito ressuscitado’.” (SARLO, 2007, p. 30). Porém, é possível tangenciar esse debate sobre “a morte do autor” e “o retorno do autor”, ao recuperar Roger Chartier, em *A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun, Roger Chartier*, quando o historiador assinala já no surgimento da ideia de autor no Ocidente, desde ao menos o século XVIII, uma trama urdida para justificar o controle dos direitos de reprodução e comercialização de livros pelos livreiros e editores:

É no século XVIII que as coisas mudam, mas não necessariamente por iniciativa dos autores. São os livreiros-editores que para defender seus privilégios, seja no sistema corporativo inglês, seja no sistema estatal francês, inventam a idéia do autor-proprietário. O livreiro-editor tem interesse nisso, pois, se o autor se torna proprietário, o livreiro também se torna, uma vez que o manuscrito lhe fora cedido! É este caminho tortuoso que leva à invenção do direito do autor. (CHARTIER, 19998, p. 61-62).

É possível assinalar ainda que, em “Tipologia da autoficção”, Vincent Colonna aponta a necessidade de se considerar a pintura para compreender o desenvolvimento da autoficção: “No Renascimento, há um tipo de retrato chamado *in figura*, no qual o pintor se insere na tela, emprestando seus traços a uma figura religiosa ou histórica.” (COLONNA, 2014, p. 39-40). Em um sentido semelhante, novamente Chartier, em sua proposta de revisão de uma genealogia do autor, a partir de “O que é um autor?” de Foucault, esclarece ser possível perceber, já a partir século XVI, “sobretudo no livro impresso, o aumento da presença do autor caracterizada por seu retrato, [...], seja um retrato estereotipado frequentemente com a técnica da xilogravura, seja um retrato preocupado em dar uma imagem mais verdadeira do indivíduo.” (CHARTIER, 2014, p. 57).

Nessa tentativa de perceber algumas das características predominantes das narrativas contemporâneas, seria possível lê-las como indícios de mais uma transformação na história de longa duração do livro e de sua indústria. Assim considerando as autoficções – e num sentido semelhante também as ficções do tradutor, por proximidade de procedimentos e por funções assumidas – como objetos relevantes devido sobretudo à ambiguidade essencial que as constitui, isto é, na medida em que desvelam e ao mesmo tempo apagam a presença dos escritores no interior de suas próprias narrativas.

Desse modo, se autoinscrever em suas próprias ficções, possibilitaria aos escritores desmistificar certas crenças com relação à escrita e à literatura, assim desnudando ante ao leitor o quanto de ficcionalidade e montagem há na produção de uma obra e de uma figura de autor. Assim, compreender a autoficção, a partir da proposta de Aira, como um procedimento literário, rentável e conscientemente mobilizado pelos escritores, seria uma forma de situar tal fenômeno em sua relação com outros fenômenos recentes, como o da chamada literatura do tradutor, da literatura protagonizada pela figura do tradutor de literatura.

Entre as transformações recentes do mundo globalizado e o surgimento das novas mídias e tecnologias, uma grande cadeia de transformações se faz perceber

de forma mais drástica nos países subdesenvolvidos. No caso dos escritores, ainda que haja outros complicadores e questões comerciais envolvidas, atualmente eles podem, por exemplo, tentar se relacionar diretamente com seus leitores e publicar suas obras em plataformas digitais. Não se trata necessariamente de uma melhora nas condições de trabalho ou de garantia de renda para esses profissionais, no entanto, no presente vislumbra-se a possibilidade deles não dependerem completamente de casas editoriais e da indústria tradicional do livro.

Diante disso, a proposta materializada pelo projeto peculiar de construção de obras literárias posto em movimento por Aira seria um ponto de partida para tratar a questão, não apenas pelo fato desse escritor se manifestar geralmente como avesso às narrativas autoficcionalis, mas também pelo projeto de apresentar sua própria resposta a essas autoficções e ainda elucidar aspectos práticos e materiais empregados para a produção dos efeitos de presença autoral que as autoficções têm explorado.

1.3.2 César Aira e a autoficção

No decorrer de uma de suas entrevistas, César Aira, ao ser perguntado explicitamente sobre as narrativas literárias em primeira pessoa que se tornaram *best-sellers* nas últimas décadas diz o seguinte:

- O senhor escreve textos curtos e em terceira pessoa. Nos últimos anos, séries longas em primeira pessoa de Elena Ferrante e Karl Ove Knausgård têm conquistado um grande público leitor e também o respeito da crítica. O que pensa de trabalhos como estes?

Aira: Não gosto dessa “literatura do eu” que agora está na moda. Não li os autores que você menciona, mas os que li, nas três primeiras páginas, me dão uma impressão de monotonia ou déjà-vu. Os que escrevem essa “literatura do eu” pertencem a essa classe média urbana uniformizada em todo o mundo, de vidas convencionais, sem maiores acidentes que os de suas medíocres psicologias. Além disso, é preciso ter uma autoestima muito elevada, maior do que a minha pelo menos, para acreditar que seus namoros e porres são tão interessantes. (AIRA, 2017).³¹

Convém enfatizar a ambiguidade desse tipo de afirmação do escritor na medida em que ele costuma ser considerado pela crítica também como um autor de autoficções. Isso porque em mais de um dos seus romances Aira se apresenta como protagonista. É o que ocorre, por exemplo, em *Como me tornei freira*, narrativa na

³¹ AIRA, César. *Entrevista*. 14 ago. 2017. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2017/08/cesar-aira-nao-gosto-da-literatura-do-eu-que-esta-na-moda-9868792.html>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

qual a protagonista é uma menina de seis anos, mas que se chama César Aira e compartilha outros dados biográficos com o escritor: lugar de nascimento, Coronel Pringles, e a cidade para a qual se muda na infância, Rosario, o melhor amigo de infância, Arturito, no romance, Arturo Carreno, na biografia do escritor. *Como me tornei freira*, aliás, foi escolhido pelo jornal *El País* como um dos dez melhores livros de ficção no ano de 1993 e foi a partir da publicação dele que Aira conseguiu projeção internacional.

Em outra entrevista, essa do ano de 2004, para a *Revista Lateral 113*, quando questionado sobre o sucesso que sua obra fazia na Espanha, Aira aproveita a ocasião para explicar o lugar que seu projeto literário ocupa na literatura e também a sua postura com relação aos seus contemporâneos:

Revista Lateral 113 - Como se explica seu sucesso na Espanha?

César Aira - A verdade é que não se explica. Por um lado, há um pouco de esnobismo. Eu não acho que houve uma leitura aprofundada de... Mas não sei... Eu permaneço, no entanto, minoritário, e mais se levamos em conta que a literatura interessa a uma minoria. Eu interessaria, então, a uma minoria de uma minoria. Mas, evidentemente, que também cultivo meu próprio esnobismo, não lendo contemporâneos, mas alternando os clássicos com os mais jovens, como Washington Cucurto, que é o herdeiro de outro autor argentino que me interessa muito, Copi. Eu pratico com eles um vampirismo – benévolo, é claro –, porque eles têm o fundamental que é o desejo, que um escritor vai perdendo ao longo dos anos. (AIRA, *Entrevista*, 2004, tradução nossa).³²

Ainda que geralmente seja enfático em suas críticas às autoficções, Aira é importante referência como produtor desse tipo de narrativa. José Amícola, em “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”, afirma que “o último capítulo desta mania argentina pela autoficção vem sendo escrito pela obra completamente bizarra de César Aira (nascido em 1949, em Coronel Pringles, segundo consta também em suas autoficções).” (AMÍCOLA, 2008,

³² *Revista Lateral 113*. Entrevista con César Aira. Mayo de 2004: “*Revista Lateral 113 - ¿Se explica su éxito en España?*”

César Aira - Lo cierto es que no. Por un lado hay algo de esnobismo. No creo que haya habido una lectura a fondo de... Pero no sé... Sigo siendo, no obstante, minoritario, y más si se tiene en cuenta que la literatura le interesa a una minoría. Yo le interesaría, pues, a una minoría de una minoría. Y evidentemente yo también cultivo mi propio esnobismo, no leyendo a contemporáneos, pero sí alternando a los clásicos con los más jóvenes, como Washington Cucurto, que es el heredero de otro autor argentino que me interesa mucho, Copi. Practico con ellos un vampirismo - benévolo, claro -, porque tienen lo fundamental, que son las ganas, que uno va perdiendo con los años.” (AIRA, entrevista, *Revista Lateral 113*, 2004). Disponível em: <<http://www.elortiba.org/old/pdf/Lateral-2004.pdf>>. Acesso em: 03 mar. 2022.

p. 194-195).³³ Para Amícola, aliás, a obra de Aira “significa uma guinada absoluta no curso da literatura argentina cujas coordenadas haviam sido dadas por Borges na segunda metade do século XX. Desse modo, a autoficção teria se tornado a melhor arma roubada ao mestre.” (AMÍCOLA, 2008, p. 194-195, tradução nossa).³⁴

Porém, ainda que seja comum a crítica reiterar a relação de Aira com as autoficções, o escritor se posiciona publicamente como crítico a essas narrativas. Aira, em mais uma de suas entrevistas, resume a sua oposição à configuração das autoficções a que se opõe nos seguintes termos:

Mario Amadas - O narrador de Prins fala, a certa altura, da “necessidade genuína que o romance popular tem de gerar a teoria que o sustenta”. Devemos prestigiar a evasão?

Aira - Eu não quero me aprofundar na teoria. As duas categorias mentais básicas são espaço e tempo. O espaço é a categoria feliz: se vive, anda, respira, ama e se come no espaço; o tempo, por outro lado, é a categoria triste porque é onde envelhecemos, morremos. E eu acredito que há uma literatura – o antigo romance, por exemplo – que criava esses grandes cenários onde se podia escapar. Agora isso foi substituído por uma literatura do tempo, mais triste. Tudo é autoficção, que é contar vidas... Enfim. Essa é a ideia. É por isso que reivindiquei a evasão no sentido espacial. (César Aira. Entrevista a Mario Amadas, 25 abril de 2018, tradução nossa).³⁵

É relevante assinalar o sentido que Aira atribui ao termo evasão, em seu ensaio chamado justamente “Evasión”: a evasão é o nome de uma prática antiga, característica do romance de Stevenson. Nesse ensaio, Aira defende que para além de narrar o tempo, a escrita literária precisa atingir outras categorias. Seria, portanto, necessário que os escritores se dedicassem à construção das narrativas tendo em consideração sobretudo a categoria do espaço. Assim, tais narrativas seriam

³³ “El último capítulo de esta manía argentina por la autoficción lo viene cumpliendo la obra completamente bizarra de César Aira (autor nacido en 1949 en la localidad bonaerense de General Pringles, según consta también en sus autoficciones).” (AMÍCOLA, 2008, p. 194-195).

³⁴ “Aira significa un giro absoluto al derrotero de la literatura argentina según el timoneo que le había dado Borges en la segunda mitad del siglo XX, la autoficción se ha transformado en la mejor arma robada al maestro.” (AMÍCOLA, 2008, p. 194-195).

³⁵ César Aira. Entrevista a Mario Amadas: “- *El narrador de Prins habla, en un momento, de la “genuina necesidad que tiene la novela popular de generar la teoría que la sustente”. ¿Hay que prestigiar la evasión?*

*Aira - No quiero entrar en las aguas profundas de la teoría. Las dos categorías mentales básicas son el espacio y el tiempo. El espacio es la categoría feliz: uno vive, camina, respira, ama, come en el espacio; el tiempo, en cambio, es la categoría triste porque es donde envejecemos, morimos. Y creo que hay una literatura - la vieja novela, por ejemplo - que creaba esos grandes escenarios donde uno se podía evadir. Ahora ha sido reemplazada por una literatura del tiempo, más triste. Todo es autoficción, que es contar vidas... En fin. Esa la idea. Por eso reivindiqué la evasión en el sentido espacial”. César Aira, entrevista a Mario Amadas. 2 – *Libros: Nunca sufrí la angustia de las influencias*, 25 abril de 2018. Disponível em: <<https://www.elcultural.com/noticias/letras/Cesar-Aira-Nunca-sufrí-la-angustia-de-las-influencias/12026>>. Acesso em: 07 jan. 2022.*

capazes de proporcionar ao leitor uma espécie de fuga, ou melhor uma evasão, ainda que temporária, da realidade:

houve outrora um romance de fazer sonhar e acreditar, volumétrico, autossuficiente, iluminado por dentro, um romance que promovia algo que se podia chamar de “evasão”. Na intensa espacialidade que sua textura criava, todas as coisas se afastavam. Como no universo em expansão: um corpo elástico que se ampliava indefinidamente, e cujos pontos se separavam uns dos outros. Um efeito disso era que o leitor se desprendia do tempo, e daí foi que nasceu a calúnia de que o romance servia para matar o tempo ou para se distrair. Esse romance era o fruto perfeitamente inútil, e luxuoso, de uma sinuosa evolução literária e, possivelmente, não estava destinado a durar porque dependia de algo tão precário quanto um delicado equilíbrio histórico no qual leitores ainda tinham confiança suficiente em seu lugar na sociedade e podiam assim se permitir ainda o prazer estético de distanciarem-se de si mesmos apenas para verem-se de fora por um momento, para que a subjetividade não fosse ainda a massa gelatinosa de contiguidades pegajosas que veio a se tornar. Além disso, nem todos podiam escrever esse romance: criar e sustentar o andaime da distância exigia um longo aprendizado e uma técnica refinada, uma ourivesaria de precisão — parcamente recompensada —. O mercado do folhetim, uma forma de produção de entretenimento barato por encomenda, em uma configuração social determinada, tinha sido o solo do qual emergiram os romancistas do século XIX, e, a título de superação dialética, Stevenson. Com ele, a literatura se encarregava da evasão em um nível superior. (AIRA, 2017, p. 22, tradução nossa).³⁶

Nesse diagnóstico histórico apresentado por Aira vislumbram-se os motivos do escritor para seus ataques às autoficções. É interessante assinalar, com relação ao trecho anterior desse ensaio, que: a produção do efeito de evasão não é fácil e nem suficientemente compensatória para os escritores, resultando de uma técnica refinada do uso da palavra que nem todos conseguiriam alcançar. O escritor lembra que do mercado do folhetim, espaço de comércio de narrativas de entretenimento baratas e escritas sob encomenda, saíram os romancistas do XIX e que a superação desse período teria se dado a partir de Stevenson. Esses aspectos importam

³⁶ “hubo una vez una novela de hacer soñar y creer, volumétrica, autosuficiente, iluminada por dentro, una novela que promovía algo que podía llamarse ‘evasión’. En la espacialidad intensa que creaba su textura, todas las cosas se alejaban. Como en el universo en expansión: un cuerpo elástico que se ampliaba indefinidamente, y cuyos puntos se separaban unos de otros. Un efecto conexo era que el lector se desprendía del tiempo, de lo que nació la calumnia de que la novela servía para matar el tiempo, o distraerse, o pasar el rato.

Esta novela era el fruto perfectamente inútil, lujoso, de una sinuosa evolución literaria, y posiblemente no estaba destinado a durar, porque dependía de algo tan precario como un delicado equilibrio histórico en el que los lectores todavía tenían la suficiente confianza en su lugar en la sociedad que podían permitirse el goce estético de distanciarse de sí mismos, porque sí, para verse desde lejos por un momento, para que la subjetividad no fuera la masa gelatinosa de contigüidades pegoteadas que llegó a ser. Además, no cualquiera podía escribirla: crear y sostener el andamiaje de la distancia exigía un largo aprendizaje y una técnica refinada, una orfebrería de precisión — pobremente recompensada —. El mercado del folletín, una producción a destajo de entretenimiento barato, en una determinada configuración social, habían sido el suelo del que crecieron los novelistas del XIX, y, en grado de superación dialéctica, Stevenson. Con él, la literatura se hacía cargo de la evasión en un nivel superior.” (AIRA, 2017, p. 22).

também, no âmbito deste trabalho, na medida em que no romance *La Princesa Primavera* a representação do tradutor protagonista se insere em uma narrativa completamente inverossímil, que recorre a elementos do conto de fadas e da fábula, por exemplo. Nesse sentido, ainda que desnudando questões inerentes ao trabalho e à vida do tradutor de literatura, o narrador desse romance airiano conduz o leitor por uma narrativa carregada de recursos que proporcionam uma produtiva experiência de evasão.

Além disso, a protagonista tradutora de Aira, em *La Princesa Primavera*, se dedica à tradução justamente de literatura comercial, isto é, de subliteratura e Aira aproveita essa oportunidade para apresentar uma interessante e bem-humorada defesa desse tipo de narrativa comercial como capaz de proporcionar aos leitores também uma forma de evasão. Certamente não a evasão que Aira atribui à leitura de Stevenson, mas evasão suficiente para explicar a avidez de milhões e milhões de leitores por esse tipo de narrativa.

Outro trecho relevante de “Evasión” apresenta subsídios para explicar o rechaço público de Aira às autoficções. O escritor se justifica quando aponta nessas narrativas a mobilização exclusiva e excessiva dos mesmos procedimentos autorreferentes por parte de seus autores. Nesse sentido, uma das grandes dificuldades para as autoficções seria mediar o feito de linearidade, a configuração excessivamente temporal – advinda do uso dos procedimentos autorreferentes – e os recursos necessários para a produção de narrativas interessantes, capazes de provocar nos leitores a sensação da evasão. A produção de autoficções bem-sucedidas, no sentido literário, para Aira exigiria que tais narrativas escapassem da miséria típica de narrativas meramente temporais:

O que não daríamos para recuperar a velha evasão, diante do romance atual, ou do romance atual que tenho mais a vista. Os romancistas, e quanto mais novos eles são mais isso se acentua, ou seja, a medida que o tempo passa, encontram cada vez menos motivos para promover a evasão, apaixonados como estão por suas próprias vidas, felizes e satisfeitos com seus destinos e seu lugar no mundo. Ao perder o motivo para se evadir, o espaço no qual essa evasão se realizaria torna-se desnecessário, e só lhes resta o tempo, a mais deprimente das categorias mentais. Eles já não podem fazer outra coisa que não contar as alternativas felizes de seus dias e, infelizmente, de suas noites, em narrativas lineares que são hoje o equivalente miserável do que antes era o romance. (AIRA, 2017, p. 11, tradução nossa).³⁷

³⁷ “Qué no daríamos por recuperar la vieja evasión, a la vista de la novela actual, o lo que de la novela actual tengo más a la vista. Los novelistas, y esto se acentúa cuanto más jóvenes son, o sea a medida que pasa el tiempo, encuentran cada vez menos motivos para promover un escape,

Não se trata aqui da defesa da leitura das autoficções como formas de tradução, ainda que se entenda que tais narrativas mobilizam procedimentos tradutórios, ou a tradução, em sentido amplo, quando se esforçam para transportar a vida dos próprios escritores para suas narrativas: em termos gerais, isso significaria compreender como tradução o próprio transporte da vida para a escrita, da realidade para a palavra, do mundo para o texto, ou a própria representação; em sentido estrito, perceber nas listas de atributos que se busca nas autoficções o efeito ou a ação dos procedimentos mobilizados, sobretudo a partir do mais relevante, isto é, o apelo à correspondência onomástica escritor-protagonista. Objetiva-se aqui, sobretudo, pensar sobre o significado da representação da figura do tradutor como protagonista no romance de César Aira e como isso se relaciona com as peculiaridades do projeto literário desse escritor.

1.3.3 A literatura do tradutor

Em *The Translator's Visibility: Scenes from Contemporary Latin American Fiction*, Heather Cleary afirma que na transição para o século XXI, a globalização estava em expansão assim como as teorias sobre literatura global e que, nesse contexto, a proliferação de romances que tinham a tradução como tema privilegiado teve início na América Latina. (CLEARY, 2021, p. 02). A teórica se dedica à busca dos significados para esse protagonismo conferido à figura do tradutor na literatura latino-americana. Ela acredita que em certos romances contemporâneos, “aproveitando-se da longa tradição latino-americana de engajamento crítico e criativo com a tradução”, os escritores “mobilizam deliberadamente os principais *tropos* da teoria da tradução de modo a desafiar as noções de propriedade e de propriedade intelectual.” (CLEARY, 2021, p. 02, tradução nossa).³⁸ Tais escritores, ao elegerem a figura do tradutor como central produzem um “modelo criativo

infatuados como están con sus propias vidas, contentos y satisfechos con sus destinos y su lugar en el mundo. Al perder el motivo para evadirse, se les hace innecesario el espacio por donde hacerlo, y sólo les queda el tiempo, la más deprimente de las categorías mentales. No pueden hacer otra cosa que contar las alternativas felices de sus días y, ¡ay! de sus noches, en un relato lineal que es hoy el equivalente indigente de lo que antes era la novela.” (AIRA, 2017, p. 11).

³⁸ “I contend that these recent novels, drawing on Latin America’s long tradition of critical and creative engagement with translation, explicitly mobilize major tropes of translation theory to challenge notions of intellectual property and propriety.” (CLEARY, 2021, p. 02).

dinâmico e recíproco, fundamentado na referência e na apropriação do/e contra o sacrossanto autor. (CLEARY, 2021, p. 02, tradução nossa).³⁹

Portanto, ela continua, tais narrativas são capazes de mostrar que a utilidade da tradução vai além de “renovar as literaturas nacionais por meio de uma troca de ideias e formas”, pois, se evidenciada, a tradução “pode nos ajudar a reimaginar os termos em que essas trocas ocorrem.” (CLEARY, 2021, p. 02, tradução nossa).⁴⁰ Assim, seria válido apontar nesse fenômeno das ficções do tradutor na literatura contemporânea talvez um sintoma a mais de uma crise da representação em curso em uma indústria de produção de bens culturais que historicamente omite alguns e evidencia outros de seus integrantes. Ou ainda como indício de uma possibilidade de reconhecimento quanto ao papel do tradutor na literatura e para a literatura. Como uma ilha cujo reconhecimento ainda se está por fazer no território da literatura, a tradução parece mais e mais necessária para a análise das características das ficções atuais.

Para Denise Kripper, em *Las ficciones del traductor: el traductor como protagonista en la literatura reciente en español*, desde meados do século XX que se estão “ensaiando formas distintas de se entender a tradução que ultrapassem a mera comunicação interlinguística e exigem novas ferramentas críticas.” (KRIPPER, 2016, p. 48, tradução nossa).⁴¹ A pesquisadora afirmar que já se percorreu um “longo caminho desde que os estudos de tradução adquiriram status de disciplina por direito próprio, ainda que no curto espaço de tempo que se passou desde a sua criação.” (KRIPPER, 2016, p. 48, tradução nossa).⁴² Nesse sentido, ela defende que:

O surgimento e auge recente da figura do tradutor como personagem de ficção acompanha a necessidade de se entender a importância maior da tradução em nosso mundo globalizado e de se recuperar o tradutor, reconhecendo o quão indispensável é o seu papel e outorgando-lhe, portanto, o lugar que ele merece. As ficções do tradutor em espanhol oferecem uma outra possibilidade de análise, todavia nova e não usual. Dada a tradição de traduzir e a importância do tradutor para culturas

³⁹ “By foregrounding translation in their fiction, the writers examined in these pages construct a dynamic, reciprocal model of creativity grounded in reference and appropriation over and against that of the sacrosanct author.” (CLEARY, 2021, p. 02).

⁴⁰ “These novels show how translation not only serves to renew national literatures through an exchange of ideas and forms but also, when rendered visible, can help us reimagine the terms according to which those exchanges take place.” (CLEARY, 2021, p. 02).

⁴¹ “Con más fuerza desde mediados del siglo XX se vienen ensayando formas distintas de entender la traducción que exceden la comunicación interlingüística y exigen nuevas herramientas críticas.” (KRIPPER, 2016, p. 48).

⁴² “Se ha recorrido un largo camino desde que los estudios de traducción han adquirido estatus de disciplina por derecho propio, aun en el corto tiempo que ha pasado desde su creación.” (KRIPPER, 2016, p. 48).

importadoras como a latino-americana e a espanhola, torna-se crucial questionar como os tradutores estão representados em sua própria produção literária. (KRIPPER, 2016, p. 48, tradução nossa).⁴³

Os apontamentos de Kripper podem ser mobilizados nesse caso para endossar a leitura de *La Princesa Primavera*. Afinal, essa obra de César Aira possibilita ao leitor entrar em contato com um panorama crítico e peculiar da literatura, construído a partir do ponto de vista de um escritor e tradutor – que traduziu literatura comercial e autores como Kafka, Stephen King, Jane Austen e Shakespeare. Aira é também editor, professor de literatura e, sobretudo leitor, que é como ele diz preferir ser chamado. Francisco Manhães Monteiro enfatiza que é preciso considerar, em resumo, que para César Aira,

a tradução é um elemento essencial, como ofício, inspiração ou ponto de partida de seus textos e argumentos. O tema da tradução surge recorrentemente em suas obras, como em *La Princesa Primavera* (2003), e ainda mais em suas autoficções, nas quais se apresenta como tradutor ou outro personagem vicário: vampiro, impostor ou espião. Seus pensamentos sobre tradução e escritura partem, além de Borges, dos surrealistas e autores que Aira relaciona à renovação literária, como Lautréamont, Macedonio Fernández e Franz Kafka, e mais ainda às vanguardas pictóricas, especialmente Magritte e Marcel Duchamp, das quais extrai seu conceito peculiar de colagem e ready-made, que está na base de seu método de criação e tradução, incluindo-se ele próprio entre os que chama de “surrealistas tardios”. (MANHÃES MONTEIRO, 2019, p. 59).

É relevante assinalar, nesse mesmo sentido, que a tradução propriamente dita também já foi o tema principal de ao menos três romances de Aira: *La Princesa Primavera*, *El congreso de Literatura* e *El juego de los mundos*, além de mote para ensaios como o já mencionado “A tradução”, no qual se sentencia que a “tradução é a mãe do estilo.” (AIRA, 2007, p. 37). Em 2004, Aira publicou também um livro dedicado ao escritor inglês que popularizou o termo *nonsense*, *Edwar Lear* (2004). Nele, Aira apresenta esse escritor inglês e faz uma espécie de tradução comentada de *limericks* de Lear. Segundo Aira, nesse livro ele pretendeu compreender o *limerick*, tipo de poema de forma fixa, difundido por Lear. Para realizar essa abordagem, a premissa adotada pelo escritor argentino foi a de que o melhor caminho seria justamente perguntar-se como traduzir esses versos (AIRA, 2004).

⁴³ “El surgimiento y reciente auge de la figura del traductor como personaje de ficción acompaña la necesidad de entender la aumentada importancia de la traducción en nuestro mundo globalizado y de recuperar al traductor, reconociendo la indispensabilidad de su rol y otorgándole por ende el lugar que se merece. Las ficciones del traductor en español ofrecen una vía de análisis otra, todavía nueva e inusual. Dada la tradición de traducción y la importancia del traductor para culturas importadoras como la latinoamericana y la española, se vuelve crucial indagar sobre cómo se encuentran representados en su propia producción literaria.” (KRIPPER, 2016, p. 48).

Neste trabalho os esforços voltam-se para a leitura de *La Princesa Primavera* tendo em vista o diálogo desse romance com o projeto literário e com os ensaios de César Aira. Acredita-se que esse romance pode ser considerado como um ponto de partida para a análise dos fatores relevantes para as transformações que a literatura tem experimentando desde o final do século XX na América Latina, devido sobretudo à relação de Aira com a tradução e à possibilidade de explorar na obra em questão a problematização de questões relevantes para a literatura contemporânea, como o lugar do tradutor na literatura e a relação que ele mantém com a produção e a circulação de ficções. No decorrer do presente percurso analítico acredita-se possível demonstrar que a tradução pode ser compreendida como meio que contribui para que transformações estéticas sejam engendradas.

Defende-se neste trabalho, portanto, que *La Princesa Primavera* permite uma discussão sobre questões particulares ao mercado editorial latino-americano das últimas décadas e permite também evidenciar a atuação dos tradutores, problematizar a contribuição deles para a literatura, sobretudo devido ao papel desempenhado por esses profissionais no circuito de produção e circulação das narrativas ficcionais em escala global. Afinal, como afirma Alessandra Matias Querido, em *Investigando jerônimos: a representação do tradutor como personagem em narrativas contemporâneas*, em um tempo “de intenso intercâmbio cultural, a tradução se torna uma experiência cada vez mais presente e o tradutor uma figura cada vez mais necessária e, por conseguinte, isso repercute na ficção.” (QUERIDO, 2011a, p. 17).

Para essa pesquisadora, é possível considerar que, de certo modo, o tradutor acaba por refletir os “questionamentos da sociedade moderna: —a literatura contemporânea está interessada em questões de identidade, em personagens cujas identidades fragmentadas reflitam o mundo moderno fragmentado, no qual o deslocamento é um fenômeno comum.” (QUERIDO, 2011a, p. 17). Que o tradutor é capaz de refletir tais questionamentos na medida em que, enquanto profissional, encontra-se no “entre-lugar, refém de dilemas, como argumenta Douglas Robinson: entre línguas, entre uma cultura e outra, entre o texto fonte e o texto alvo,” (QUERIDO, 2011a, p. 17) movimentando-se “entre o conhecimento e a intuição, entre ser o criador ou o canal, entre uma postura nacionalista ou estrangeirizadora e tantos outros questionamentos.” (QUERIDO, 2001a, p. 17).

2 CAPÍTULO II – NENHUMA ILHA É UMA ILHA

Mesmo com os avanços tecnológicos do presente, ou muito em decorrência também deles, convém reiterar que a tradução ainda lida com preconceitos e incompreensões de ordens diversas. Em “As questões teóricas da tradução e a desconstrução do logocentrismo: algumas reflexões”, presente no livro *O Signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*, Rosemary Arrojo menciona a proposta de divisão das fases da tradução em quatro períodos feita por George Steiner. (ARROJO, 2003, p. 70). Ela explica que, “como observa Steiner, durante mais de dois milênios de ‘argumentação’ e “recomendações” a tradutores, as crenças e as desavenças expressas sobre a natureza da tradução ‘têm sido praticamente as mesmas’.” (ARROJO, 2003, p. 71). Arrojo menciona ainda Ronald Knox que reduz essas “questões teóricas da tradução a duas perguntas: 1) o que deve vir antes, a versão literal ou a versão literária? e 2) o tradutor é livre para expressar o sentido do original em qualquer estilo ou linguagem que lhe aprouver? (Apud Steiner, 1975: 239).” (ARROJO, 2003, p. 71).

A essas questões, Arrojo acrescenta mais uma que, para ela, estaria presente na “literatura sobre tradução” e “ronda[ria] também, ainda que indiretamente, as duas sugeridas por Knox: não seria a tradução, afinal de contas, teoricamente impossível ou ilegítima?” (ARROJO, 2003, p. 71). Para a pesquisadora, essa questão extra poderia ser mais perceptível a partir de sua “outra face — mais visível e mais conhecida — [que] é o preconceito generalizado com que se considera qualquer tradução, olhada de soslaio até mesmo pelos profissionais da área.” (ARROJO, 2003, p. 71).

Rosemary Arrojo continua, ao afirmar que a “tradição tem sido, portanto, inclemente em relação à atividade do tradutor, atribuindo-lhe, freqüentemente, um caráter de precariedade, de remendo, de ‘mal necessário’, em oposição a um ‘original’ sempre pleno e completo em si mesmo.” (ARROJO, 2003, p. 71). Diante dessa “tradição logocêntrica — cujos pressupostos rebaixam, necessariamente, a tradução”, ela argumenta que “a exigüidade de idéias que parece perseguir as reflexões sobre tradução não se deve a alguma dificuldade ou característica intrínseca e inescapável da atividade do tradutor nem à incapacidade teórica daqueles que têm se dedicado ao seu estudo.” (ARROJO, 2003, p. 72). Acrescenta ainda que:

O ponto nevrálgico dessa questão não é a aparente dificuldade de se chegar a uma resolução razoavelmente aceitável das perguntas sintetizadas por Knox mas, sim, a própria matriz logocêntrica que produz essas perguntas e essas expectativas. E é também essa matriz que produz a noção da ilegitimidade ou da impossibilidade teórica da tradução e, conseqüentemente, a concepção da tradução como uma usurpadora ineficiente que, ao tomar o lugar do "original", dele apenas pode oferecer reflexos pálidos e oblíquos.

Além do mais, a questão teórica da tradução se destaca exatamente porque, devido a suas características peculiares, escancara problemas e questões que outros usos da linguagem podem mascarar mais facilmente. Nesse sentido, a tradução pode nos servir como um instrumento desconstrutor de proposições acerca da linguagem há muito estabelecidas e raramente discutidas. (ARROJO, 2003, p. 72).

Nessa possibilidade apontada por Arrojo de a tradução desvelar preconceitos, equívocos e desacertos quanto à linguagem e seus usos, é possível apontar já uma justificativa suficiente para que ela seja reconhecida, assim como um apontamento sobre o quanto ela é fundamental para a constituição dos processos de circulação e produção de narrativas no mundo. Entretanto, é preciso assinalar que, em se tratando da tradução literária, as questões envolvidas são ainda mais específicas. Não só isso, a tradução literária tende a lidar com graus elevados de complexidade, com preconceitos e com práticas de rebaixamento de sua função que têm sido denunciados e discutidos por pesquisadores, tradutores e escritores de modo mais visível nas últimas décadas.

Ainda Arrojo, agora em *Oficina de tradução: a teoria na prática*, afirma que o “ponto nevrálgico de toda teoria de tradução parece ser a tradução dos textos que chamamos de ‘literários’, questão geralmente adiada ou excluída tanto dos estudos sobre tradução quanto dos estudos literários.” (ARROJO, 2007, p. 26). Ela ressalta que mesmo a grande maioria dos escritores e os poetas “que abordam a questão da tradução de textos literários considera[m] que traduzir é destruir, é descaracterizar, é trivializar. Para muitos, a tradução de poesia é teórica e praticamente impossível.” Já para “outros, a eventual traduzibilidade do texto poético é vista como sinal de inferioridade.” (ARROJO, 2007, p. 27). Para esses sujeitos, mesmo para aqueles porventura intimamente relacionados com a escrita e com linguagens como no caso dos escritores, a tradução seria, afirma Arrojo, “uma atividade essencialmente inferior, porque falha em capturar a ‘alma’ ou o ‘espírito’ do texto literário ou poético.” Ela aponta que esse tipo de “visão reflete, portanto, a concepção de que, especialmente no texto literário ou poético, a delicada conjunção entre forma e

conteúdo não pode ser tocada sem prejuízo vital, o que condenaria qualquer possibilidade de tradução bem-sucedida.” (ARROJO, 2007, p. 27).

Um poeta, e talvez um diretamente implicado nesse apontamento, o também tradutor Paulo Henriques Britto, em *A tradução literária*, por sua vez, posiciona-se em oposição ao que defende Arrojo. Ele explicita sua posição a partir dos três pontos que defende: (a): tradução literária e criação literária não são a mesma coisa; (b): o conceito de fidelidade ao original é de importância central na tradução; (c) não só podemos como devemos avaliar criticamente traduções com um certo grau de objetividade. (BRITTO, 2012). Ele diz que mesmo estando certo de que muitos concordam com suas posições, precisa defendê-las por serem “contrárias às ideias afirmadas por alguns dos nomes mais respeitados da academia, como Venuti e Arrojo”. (BRITTO, 2012, p. 33).

As posições de Paulo Henriques Britto se afirmam em divergência com os citados pela defesa que ele faz da fidelidade, da invisibilidade e da possibilidade da crítica de traduções. É oportuno mencionar, dessa defesa, o momento em que ele comenta as “liberdades extremas” tomadas na tradução do *Rubaiyat* de Omar Khayyam e afirma que: “o reconhecimento de que textos como o *Rubaiyat* de Edward FitzGerald situam-se numa zona indefinida entre obras originais e obras traduzidas não abole, em absoluto, a diferença entre as duas categorias.” Britto enfatiza a delimitação do seu lugar, na indústria do livro, que é um lugar diferente do ocupado pelos “nomes da academia”. Segundo ele, a diferença seria “bem clara para quem”, como ele, atua “tanto como escritor quanto como poeta.” (BRITTO, 2012, p. 34).

Tais divergências são retomadas por Britto em entrevista, *Paulo Henriques Britto: entrevista*, publicada por Caetano Galindo e Walter Costa em 2019. Na entrevista em questão, quando perguntado sobre sua carreira de tradutor premiado, jurado de prêmios literários, e se acreditava que os prêmios cumpriam com a função de chamar atenção para a tradução literária. Ele responde que talvez os prêmios chamem a atenção, mas de “um público muito restrito, de pessoas que têm um envolvimento com a leitura que é profissional, ou ao menos visceral.” (BRITTO, in: GALINDO e COSTA, 2019, p. 36). Em seguida acrescenta: “Por mais que esperneiem os teóricos da área de estudos da tradução, para quem não é da área — ou seja, algo assim como 99,9% da humanidade — a função do tradutor, como já afirmei, é fazer um pastiche do original —” e mais, esse pastiche deve ser

“idealmente [...] tão bem feito que o leitor tenha a nítida impressão de estar lendo aquele texto original, que para ele é inacessível.” (BRITTO, 2019, p. 36).

Mas Britto aproveita a ocasião também para enfatizar a necessidade da invisibilidade do tradutor que “a rigor, no momento da tradução, [...] não deve chamar a atenção para si próprio.” (BRITTO, 2019, p. 36). Ele também destaca os locais que seriam próprios para o tradutor aparecer “principalmente no caso de obras complexas, ou muito afastadas da realidade do leitor em termos de tempo ou espaço, ou de ambos” (BRITTO, 2019, p. 36): os paratextos e demais lugares, nos quais ele próprio diz se visibilizar, “introduções, posfácios, notas” e “artigos acadêmicos”. Com relação aos textos traduzidos, ele assevera que neles o tradutor tem “a obrigação ética de tentar ser o mais transparente possível.” Ele continua:

Sei que essa posição que defendo é (ou ao menos já foi) atacada por nove entre dez estudiosos da tradução; mas sei também que nenhum dos estudiosos que criticam as metas de transparência e fidelidade já traduziu mais de cem obras literárias. Achar um tradutor com grande produção prática que assine embaixo das teses de Lawrence Venuti e Rosemary Arrojo é tão difícil quanto achar um criacionista num congresso de paleontologia. (BRITTO, 2019, p. 36).

Para além das divergências práticas ou teóricas entre tradutores, pesquisadores, entre críticos e escritores, é relevante observar neste panorama as linhas gerais da questão, seja para a sociedade e para os leitores de modo amplo, seja para os próprios especialistas, teóricos e/ou tradutores. Ainda é importante notar a distância de entendimento que pode se apresentar entre propostas mais acadêmicas ou didáticas do entendimento da tradução e do lugar do tradutor quando comparadas com outras que podem refletir mais diretamente demandas e visões profundamente enraizadas em espaços como o da indústria do livro que, apesar de suas transformações ao longo do tempo, existe e rege seus agentes e integrantes com extrema destreza e monopólio desde, no mínimo, o século XVIII.

2.1 As ficções do tradutor – literatura e tradução

Em “O tradutor sob o prisma do autor: a representação do tradutor na literatura”, Alessandra Querido coloca nos seguintes termos a questão: “Nos Estudos de Tradução, entre as várias vertentes de pesquisa, há a que se dedica à análise da representação do tradutor e da tradução nos textos ficcionais, ou a vertente ficcional, como foi chamada por Else Vieira (apud PAGANO, 2002, p. 81).”

(QUERIDO, 2011b, p. 49). A pesquisadora complementa, ao afirmar que é possível perceber, desde os anos 1990, um aumento do interesse quanto ao modo como autores de ficção têm representado tradutores em suas obras: “de um lado porque o tradutor tem se tornado personagem presente em muitas obras ficcionais, de outro porque parte-se do pressuposto de que a maneira escolhida pelos autores para representar o tradutor pode não estar isenta de estereótipos” (QUERIDO, 2011b, p. 49). Tais estereótipos têm sido combatidos, pelos teóricos da tradução, no decorrer das últimas décadas. (QUERIDO, 2011b, p. 49).

De certa forma, o aumento de obras literárias nas quais o tradutor é personagem reflete questionamentos da sociedade moderna, já que “a literatura contemporânea está interessada em questões de identidade, em personagens cujas identidades fragmentadas reflipam o mundo moderno fragmentado, no qual o deslocamento é um fenômeno comum” (STRÜMPER-KROBB, 2003, p. 116). O tradutor parece ser então, o personagem ideal, uma vez que é o profissional no entre-lugar, refém de dilemas, como argumenta Douglas Robinson (1996): entre línguas, entre uma cultura e outra, entre o texto fonte e o texto alvo, entre o conhecimento e a intuição, entre ser o criador ou o canal, entre uma postura nacionalista ou estrangeirizadora e tantos outros questionamentos. (QUERIDO, 2011b, p. 50).

Querido explica ainda que não se trata apenas da imagem do profissional do entre-lugar, aniquilado sob o peso de constantes dilemas. O tradutor, enquanto personagem, segundo ela, não apenas reflete a sociedade a partir de sua constituição ambivalente, deslocada ou sem lugar, mas, mais que isso, tal figura do tradutor é marcada, no imaginário social, por um conjunto de características ou, mais ainda, de estereótipos. Assim, em muitas das ficções protagonizadas por tradutores: “temos a imagem do tradutor como um solitário cercado de livros (quase um eremita, como podemos ver em muitas pinturas que retratam São Jerônimo);” ou ainda a representação “de um intelectual, pois muitos tradutores que se dedicaram ao ofício também eram catedráticos; e, ainda, a do tradutor como aquele que corrompe ou estraga os textos do autor: o traidor.” (QUERIDO, 2011b, p. 50).

Por sua vez, Denise Kripper, em “Los agentes de la traducción: las ficciones del traductor como relatos de mercado”, fornece um resumo sobre o surgimento e as características dessa literatura do tradutor. Segundo ela, nessas narrativas, a tradução surge como o registro de uma transação econômica que intermedia as relações entre a tradução, enquanto forma de trabalho, e o mercado. Ela acrescenta, endossando os argumentos em defesa da visibilidade do tradutor, que: no interior dessas relações pautadas pelo mercado, traduções divergentes ou más traduções

podem significar formas de resistência e subversão colocadas em práticas pelos tradutores literários. Outra contribuição dessas ficções do tradutor seria, segundo ela, que essas narrativas “desarticulam os imaginários quanto a uma globalização saudável e permitem a revisão do papel da tradução como forma de manter a ilusão de uma comunicação bem-sucedida.” (KRIPPER, 2017, p. 174, tradução nossa).⁴⁴ Nesse sentido, é possível assinalar, com Chartier em *La mano del autor y el espíritu del impresor*, o paradoxo da condição/posição do tradutor basicamente desde sempre no sistema literário e na indústria do livro em sua longa história:

Entre os “autores”, com ou sem arquivo, os tradutores dos séculos XVI e XVII ocupam um lugar paradoxal. Desprezada como uma simples cópia de algo que já existe, sua atividade é, no entanto, a primeira a envolver uma remuneração imediata, às vezes substancial. A tradução permite uma primeira “profissionalização” da escrita, precisamente no momento em que aqueles que a praticam são colocados na parte mais baixa da hierarquia dos escritores. Para circunscrever de forma mais precisa esse paradoxo, um bom exemplo é o caso das traduções e dos tradutores dos textos espanhóis do Século de Ouro. (CHARTIER, 2016, p 61, tradução nossa).⁴⁵

A menção de Chartier ao lugar paradoxal que o tradutor ocupou no interior da indústria do livro em um passado remoto serve como mais um indício quanto a necessidade de se refletir ainda mesmo hoje no presente sobre a situação do tradutor no sistema literário. Afinal, mesmo que se perceba que, do século XVI ao XXI, o tradutor acaba por lidar com relações trabalhistas ou de hierarquias estabelecidas entre os profissionais do livro, também é preciso assinalar que em certas circunstâncias é apenas esse o profissional a conseguir negociar ou assegurar a continuidade de sua subsistência. É exatamente isso que afirma a protagonista de Aira, em *La Princesa Primavera*, quando conta que, diante da predação que os editores do Panamá praticavam com relação ao mercado, sobretudo anglófono, da literatura comercial global, o tradutor ao menos assegurava seu lugar e seu pagamento. Isso porque mesmo que os editores piratas estivessem habituados a se apropriarem de obras alheias e publicá-las sem pagar direitos, o

⁴⁴ “del traductor aquí analizadas desmantelan imaginarios de una globalización incólume y revisan el rol de la traducción como forma de mantener la ilusión de una comunicación exitosa.” (KRIPPER, 2017, p. 174).

⁴⁵ “Entre los ‘autores’, con o sin archivos, los traductores de los siglos XVI y XVII ocupan un lugar paradójico. Despreciada como una simple copia de lo que ya está presente, su actividad es sin embargo la primera que implica una remuneración monetaria inmediata, en ocasiones importante. La traducción permite una primera ‘profesionalización’ de la escritura, precisamente cuando aquellos que la practican son ubicados en la parte más baja de la jerarquía de los escritores. Para circunscribir más precisamente esta paradoja, el caso de las traducciones y de los traductores de los textos españoles del Siglo de Oro es un buen ejemplo.” (CHARTIER, 2016, p. 61).

trabalho de profissionais como o tradutor não podia, por sua vez, deixar de ser pago por eles:

A Princesa Primavera podia dar-se por satisfeita porque a ela ao menos pagavam: e se o faziam era para garantir a continuidade de seus úteis serviços. De certo modo, ela havia se colocado justamente como o único calcanhar de Aquiles daqueles editores, afinal, transpor os livros para um espanhol legível era a única coisa que se tinha que fazer e isso eles não podiam roubar. (AIRA, 2003, p. 11, tradução nossa).⁴⁶

Assim, mesmo que socialmente despercebido, mesmo que sua imagem tenda a ser estereotipada – inclusive pela longa história de representação do tradutor e da tradução a partir de pontos de vistas não necessariamente dos próprios tradutores –, é justamente a figura desse agente, a figura do tradutor, para além das representações estereotipadas, que nas ficções do presente tem sido o mote, a origem para um grupo já significativo de narrativas nas literaturas latino-americanas. Por isso, faz-se necessário ressaltar que o diagnóstico da situação do tradutor e do lugar que ele ocupa no interior do sistema literário e no imaginário social não é simples de ser apresentado. Tal diagnóstico também não estaria isento de leituras distintas ou focadas em questões pontuais, como no presente caso no qual se delimita a análise da questão ao fenômeno das ficções do tradutor nas literaturas contemporâneas da América Latina se dará a partir da apresentação da questão realizada por César Aira em seu romance *La Princesa Primavera*.

Ainda nesse sentido, e como visto acima, a posição que esse profissional ocupa pode ser considerada paradoxal, movente, frouxamente delimitada e não se exime de suas próprias contradições. Em todo caso, não seria possível considerar o tradutor apenas como o agente frágil e/ou minoritário, ainda que a questão possa se apresentar nesses termos num sentido mais genérico, ou na comparação com a figura do editor ou mesmo com a do escritor. Contudo, mesmo que a precarização seja uma realidade para esse profissional, e que os preconceitos e o imaginário social quanto a esse ofício continuem sendo problemáticos em muito sentidos, o tradutor, no entanto, desfruta de certa estabilidade decorrente das particularidades da atividade tradutória e da ainda vigente impossibilidade da indústria do livro substituí-lo ou passar sem ele. Afinal, mesmo quando se fala do tempo presente de

⁴⁶ “La Princesa Primavera podía darse por satisfecha de que a ella al menos le pagaran: si lo hacían era para asegurarse la continuidad de sus útiles servicios. En cierto modo, se había insertado justo en el único punto débil de ellos, porque poner los libros en un castellano legible era lo único que había que hacer y no se podía robar.” (AIRA, 2003, p. 11).

modo genérico ou especificamente de contextos singulares, como o das produções clandestinas de livros comerciais e dos editores piratas latino-americanos retratados por Aira em seu romance.

2.2 A tradução e o tradutor na literatura latino-americana

Ainda Denise Kripper, agora em “Los agentes de la traducción: las ficciones del traductor como relatos de mercado”, fornece um resumo sobre o fenômeno das ficções do tradutor nas literaturas latino-americanas contemporâneas. É relevante assinalar que ela também menciona Else Vieira como a responsável por ter anunciado, no decorrer dos anos 1990, a guinada ficcional no âmbito dos estudos da tradução:

Nas últimas quatro décadas, tem se percebido uma proliferação dos romances que tratam do tema da tradução e, mais especificamente, da insistente recorrência com que o tradutor é mobilizado como protagonista e/ou narrador. Trata-se do surgimento das narrativas que denomino “ficções do tradutor”, as quais a guinada ficcional recente nos Estudos da Tradução, anunciado pela brasileira Else Vieira (1995), encarregou-se de destacar na medida em que abriu a disciplina a um novo e fértil campo para a teorização da tradução, agora centrada na ficção. A atenção aparece, pois, voltada para a criação literária como uma nova forma de aproximação crítica da tradução ou já para a tradução como metáfora para investigar seus efeitos sociais, bem como suas consequências éticas e políticas no mundo globalizado de hoje. Assim, assiste-se a uma transformação fundamental na forma como estudamos a tradução, com a qual agora a ficção também se revela como fonte de investigação teórica (Gentzler, 2008, p. 109). Assim, essa nova guinada nos estudos da tradução chama a atenção para a representação da interação entre culturas para as quais a tradução é o elo vital. (KRIPPER, 2017, p. 176, tradução nossa).⁴⁷

Denise Kripper argumenta, em seguida, que geralmente na comparação entre texto original e sua tradução incorre-se em um recorte “da cena da tradução” de modo que o protagonista, o tradutor, acaba ficando “do lado de fora”. Isso implica o apagamento das “condições de produção cultural em que essa nova versão em

⁴⁷ “En las últimas cuatro décadas, se ha manifestado una proliferación en las novelas que giran en torno al tema de la traducción, y más específicamente en la insistencia con que aparece el traductor como personaje central y/o narrador. Es el surgimiento de las que llamo las “ficciones del traductor” y que el giro ficcional reciente en los Estudios de traducción, anunciado por la brasilera Else Vieira (1995), se ha encargado de destacar, pues ha abierto la disciplina a un nuevo y fértil campo para la teorización de la traducción, ahora centrada en la ficción. La atención entonces aparece puesta en la creación literaria como una nueva aproximación crítica a la traducción o ya en la traducción como una metáfora para investigar sus efectos sociales, así como sus consecuencias éticas y políticas en el mundo globalizado actual. De esta forma, se atiende a un giro fundamental en el modo en el que estudiamos la traducción, donde ahora la ficción se revela también como fuente de indagación teórica (Gentzler, 2008, p. 109). Así, este nuevo giro en los estudios de traducción llama la atención sobre la representación de la interacción entre culturas para la cual la traducción resulta el vínculo vital.” (KRIPPER, 2017, p. 176).

outro idioma [de um dado texto] foi realizada.” Diante desse estado de coisas, a “ficção pode preencher essa lacuna, completando e redirecionando a atenção para o espaço produtivo entre original e tradução, um espaço onde o tradutor é o protagonista.” (KRIPPER, 2017, p. 176, tradução nossa).⁴⁸

Desse modo, realizar a análise do “papel do tradutor como personagem ficcional”, segundo Kripper, “permite ver as circunstâncias de poder e manipulação que são travadas no próprio momento da cena da tradução.” Nesse sentido, as ficções do tradutor podem ser compreendidas como capazes de promoverem “uma mudança aparentemente menor, mas na realidade uma mudança fundamental de perspectiva: da tradução, começamos a falar do tradutor.” Os motivos que podem talvez “explicar essa mudança de enfoque” são vários. Segundo Kripper, o próprio “surgimento de programas profissionais de Estudos de Tradução e Interpretação, o advento dos Estudos Culturais como disciplina, por exemplo.” Além disso, seria preciso mencionar o fato de que no mundo da globalização e das comunicações instantâneas, “o tradutor parece ter se tornado indispensável.” (KRIPPER, 2017, p. 176, tradução nossa).⁴⁹

Ela assinala também que, pelo conjunto de fatores mencionados, pelo já registrado interesse da crítica pela questão por essa figura do tradutor e pelas mudanças na forma de sua representação e, além do mais, pela própria configuração do presente, a representação do tradutor se apresenta “como epítome da condição contemporânea, como uma metáfora para os processos de transnacionalismo e migração que descrevem o mundo globalizado atual.” (KRIPPER, 2017, p. 176, tradução nossa).⁵⁰ Agora, em se tratando especificamente da América Latina, afirma o seguinte:

⁴⁸ “Una comparación entre un original y su traducción hace un recorte de la escena de traducción donde el protagonista, es decir, el traductor, se encuentra por fuera, ignorando así las condiciones de producción cultural en las que esa nueva versión en otro idioma se llevó a cabo. La ficción puede llenar ese hueco completando y redirigiendo la atención al espacio productivo entre original y traducción, un espacio donde el traductor es protagonista.” (KRIPPER, 2017, p. 175).

⁴⁹ “Analizar el rol del traductor como personaje de ficción, entonces, permite ver las circunstancias de poder y manipulación que se baten a fuerza en el momento mismo de la escena de traducción. Atendemos entonces a un cambio en apariencia menor, pero en realidad fundamental de perspectiva: de la traducción, se pasa a hablar del traductor.

Son varios los motivos que pueden pensarse para explicar este cambio de enfoque. El surgimiento de programas de Estudios de traducción e interpretación profesional, el advenimiento de los Estudios culturales como disciplina, por ejemplo. En el mundo globalizado e instantáneamente comunicado de hoy en día, el traductor pareciera haberse vuelto indispensable.” (KRIPPER, 2017, p. 175-176).

⁵⁰ “Allí, se ofrece una caracterización del traductor como epítome de la condición contemporánea, como metáfora de los procesos de transnacionalismo y migración que describen el mundo globalizado actual.” (KRIPPER, 2017, p. 176).

Se o tradutor pode então ser lido como uma figura indispensável para navegar em nosso mundo de hoje, isso é mais verdadeiro ainda na América Latina, onde a tradução sempre esteve ligada à construção de uma literatura e de uma identidade nacional em relação com o estrangeiro. Da Malinche ao Borges, a tradução e os tradutores foram tematizados desde muito cedo na literatura produzida na América Latina, mas, como afirma Martín Gaspar em seu novo livro sobre o tema (2014), eles realmente se tornaram os novos protagonistas da atualidade latino-americana, na qual aliás são retratados com certas características em comum. Nas ficções do tradutor latino-americano, a tradução adquire ênfase e por meio da profissão de seus protagonistas ela é tematizada na narração. Assim, a tradução não é mais apenas um detalhe, mas o próprio andaime que sustenta o enredo e a estrutura dessas ficções. (KRIPPER, 2017, p. 176, tradução nossa).⁵¹

Essa inversão de polos entre tradução e literatura, aparentemente em curso, é relevante de ser assinalada pelo que desvela dos bastidores da produção escrita, seja das relações de trabalho na indústria do livro em sentido geral. Além disso, como afirmado por Kripper, o reconhecimento da importância histórica da tradução para a constituição mesma das literaturas latino-americanas é um argumento em favor da análise e da especulação quanto aos possíveis da representação contemporânea do tradutor como protagonista nas ficções. Além disso, ela enfatiza que, nas ficções do tradutor, apresenta-se uma espécie de desvelamento quanto ao mercado do livro que é importante para o presente trabalho:

As ficções do tradutor são desse modo também ‘narrativas do mercado’, como às descreve Cristian Molina, obras que enfatizam a tematização do mercado editorial e nas quais se constitui uma “articulação conflitiva entre ficção/realidade que permite ler não apenas percepções e figurações do estado do mercado editorial, mas ainda as operações e posições que os escritores nele ensaiam (2013, p. 12). Os exemplos mencionados revelam, assim, um panorama tradutório complexo, que ultrapassa a relação entre tradutor e tradução. É um sistema que envolve toda uma série de outros personagens que existem no espaço entre o tradutor que traduz e o mercado onde circulam suas traduções. São os agentes da tradução, “uma pessoa em uma posição intermediária entre um tradutor e um usuário final de uma tradução” (Sager, 1994, p. 321, citado por Milton e Bandia, 2009, p. 01): editores, revisores, críticos, acadêmicos, colegas, agentes literários, leitores, livreiros, leis de autoria, etc. A tradução revela-se assim como mais uma engrenagem na maquinaria da comunicação, na cadeia de produção

⁵¹ “Si el traductor, entonces, puede leerse como una figura indispensable para navegar nuestro mundo hoy en día, lo es incluso más en América Latina, donde la traducción ha estado desde siempre ligada a la construcción de una literatura y una identidad nacional en relación con lo extranjero. Desde la Malinche hasta Borges, la traducción y los traductores han estado tematizados desde muy temprano en la literatura producida desde América Latina, pero como afirma Martín Gaspar en su reciente libro sobre el tema (2014), realmente se han convertido en los nuevos protagonistas de la literatura latinoamericana actual, donde además son retratados con ciertas características en común. En las ficciones del traductor latinoamericanas, la traducción adquiere énfasis y mediante la profesión de sus protagonistas se encuentra tematizada en la narración. Así, la traducción no es un detalle más, sino el andamiaje mismo que sostiene la trama y estructura de estas ficciones.” (KRIPPER, 2017, p. 176).

de sentido e valor literário. Como diz a tradutora do romance de Aira: ‘Não valia a pena especular sobre o que realmente valia seu trabalho, em termos absolutos [...] no caso das editoras comerciais, a tradução era um custo a mais, junto com o papel, impressão, frete, etc.’ (2003, p. 14).” (KRIPPER, 2017, p. 177-178, tradução nossa).⁵²

Desse diagnóstico proporcionado pelo trabalho de Denise Kripper com relação ao lugar do tradutor no interior da grande indústria, da qual esse profissional faz parte, destaca-se aqui a menção direta ao romance *La Princesa Primavera*, e por extensão ao próprio Aira. Afinal, esse escritor, em suas ficções, revela sua predileção pelo desvelamento: de questões que vão das relações trabalhistas, produção editorial, tradução e vida dos tradutores, eventos literários até a constituição e características do cânone literário e, ainda, questões sobre o seu próprio processo de escrever e sobre a vida de escritor.

Cabe nesse momento registrar também as especificidades inerentes às representações do tradutor como protagonista nas ficções latino-americanas, a partir de um panorama capaz de ilustrar a extensão e relevância desse movimento no interior da literatura contemporânea. Para tanto, recorre-se ainda a Denise Kripper, em *Las ficciones del traductor: el traductor como protagonista en la literatura reciente en español*, aonde, em primeiro lugar, ela assinala o seguinte:

Do *Quijote* até *Cien años de soledad*, da Malinche até Pierre Menard, a tradução e os tradutores tem sido tematizados na ficção. Se uma história da literatura é capaz de nos revelar algo é sobretudo o fato de que ela esteve sempre ligada à história da tradução, de modo que essa última atua como possibilitadora dessa primera. Ao permitir o ingresso de novas formas, novos argumentos e novos gêneros na literatura, a história da tradução é também a história da inovação literária, como indicam, entre outros, Susan Bassnett e André Lefevere (1990, sn). (KRIPPER, 2016, p. 14-15, tradução nossa).⁵³

⁵² “Las ficciones del traductor son entonces también ‘relatos del mercado’, como los describe Cristian Molina, obras con un énfasis en la tematización del mercado editorial y donde hay una articulación conflictiva entre ficción/realidad que permite leer no solo percepciones y figuraciones del estado del mercado editorial, sino también las operaciones y las posiciones que los escritores ensayan en él (2013, p. 12). posiciones que los escritores ensayan en él” (2013, p. 12). Los ejemplos anteriores revelan así un panorama translaticio complejo, que excede la relación entre traductor y traducción. Se trata de un sistema donde participan toda una serie de otros personajes que existen en el espacio entre el traductor que traduce y el mercado por donde circulan sus traducciones. Son los agentes de la traducción, “a person who is in an intermediary position between a translator and an end user of a translation” (Sager, 1994, p. 321, citado en Milton y Bandia, 2009, p.1): editores, correctores, críticos, académicos, colegas, agentes literarios, lectores, librerías, leyes de autoría, etc. La traducción se revela así como un engranaje más en la maquinaria de la comunicación, en la producción en cadena de significado y valor literario. Como dice la traductora de la novela de Aira: ‘No valía la pena ponerse a especular en lo que valía realmente, en términos absolutos, su trabajo [...] tratándose de editoriales comerciales, la traducción era un costo más, junto con el papel, la imprenta, los fletes, etcétera’ (2003, p. 14).” (KRIPPER, 2017, p. 177-178).

⁵³ “Desde el *Quijote* hasta *Cien años de soledad*, desde la Malinche hasta Pierre Menard, la traducción y los traductores han sido tematizados en la ficción. Si una historia de la literatura puede

Nesse ponto é preciso assinalar o seguinte: mesmo que a tradução e os tradutores tenham estado, desde sempre, presentes como temas nas ficções, as reivindicações quanto ao reconhecimento do tradutor, quanto à relevância da tradução e quanto à necessidade de se atualizar a imagem que se tem desse profissional ainda se apresentam num cenário de disputas. Um argumento mobilizado por Krippler que enfatiza a necessidade desse reconhecimento é o fato de, especificamente no nosso contexto de “culturas importadoras como a latino-americana e a espanhola, a centralidade da tradução se tornar ainda mais perceptível, de modo que não deveria nos surpreender o fato de que a tradução tenha se inserido na literatura como tema.” (KRIPPER, 2016, p. 15, tradução nossa).⁵⁴

Porém, a teórica enfatiza uma diferença essencial, se os estudos literários têm recebido grande atenção e reconhecimento historicamente, a tradução, por sua vez, não tem recebido o mesmo tratamento. Krippler explica que, pelo contrário, a tradução tem sido vista “como uma atividade secundária, ficando sempre relegada a esta condição, sendo estudada como uma forma derivada da filologia, como um subgrupo da linguística, como uma mera ferramenta para a literatura comparada.” Desse modo, ainda que fundamentais, “os tradutores também foram sempre tratados como figuras marginais, traidores, quando davam mostras de seu poder, melhores, quanto mais invisíveis fossem.” (KRIPPER, 2016, p.15, tradução nossa).⁵⁵ Krippler completa, dizendo que no decorrer de “alguns períodos históricos, no entanto, como no caso por exemplo do romantismo alemão ou das vanguardas latino-americanas, “a tradução conseguiu alcançar uma visibilidade maior. Contudo,

revelarnos algo, es que fue siempre de la mano de la historia de la traducción, donde esta última actúa como posibilitadora de la primera. Permitiendo el ingreso de nuevas formas, nuevos argumentos, y nuevos géneros, la historia de la traducción es también la historia de la innovación literaria, como indican, entre otros, Susan Bassnett y André Lefevere (1990, sn).” (KRIPPER, 2016, p. 14-15).

⁵⁴ “en culturas importadoras como la latinoamericana y la española, la centralidad de la traducción se vuelve todavía más evidente, por lo que no debería sorprendernos que la traducción se haya inmiscuido en la literatura como tema.” (KRIPPER, 2016, p. 15).

⁵⁵ “Sin embargo, la traducción no ha gozado de la misma atención que el estudio de la literatura, sino que ha tendido a ser vista como una actividad secundaria, quedando siempre relegada a ésta, estudiada como un derivado de la filología, un subgrupo de la lingüística, una mera herramienta para la literatura comparada. Así, si bien fundamentales, los traductores fueron siempre también figuras marginales, traidores cuando daban muestra de su poder, mejores cuanto más invisibles.” (KRIPPER, 2016, p.15).

é a partir da década de 1990 que a visibilidade dos tradutores começa a manifestar-se de modo particular na ficção. (KRIPPER, 2016, p.15, tradução nossa).⁵⁶

A partir desse momento, no começo dos anos 1990, foram publicadas em espanhol no mínimo quatro obras constituídas com essa temática tradutória e, a teórica explica, esse número de obras aumentaria nos anos seguintes:

Na Espanha, Antonio Muñoz Molina e Javier Marías escreveram *El jinete polaco* (1991) e *Corazón tan blanco* (1992), respectivamente. Em ambas as obras, o protagonista é um intérprete. Na América Latina, nessa mesma época, foram publicadas *La ciudad ausente* (1992), do argentino Ricardo Piglia, e “Las dos orillas” (1993), do mexicano Carlos Fuentes. No romance de Piglia, aparece como núcleo da ação uma máquina tradutora, enquanto que, por sua vez, Fuentes resgata a figura histórica do conquistador e intérprete de maia, Jerónimo de Aguilar. Todas essas obras são muito distintas entre si, as quatro tematizam a tradução como forma de releitura de um pasado que o tradutor protagonista deve tratar de reescrever, isto é, de traducir. Muñoz Molina e Marías pretendem se reconciliar com um turbulento pasado espanhol, enquanto Piglia fornece reminiscências assombrosas da última ditadura argentina e Fuentes retorna a um pasado colonial. (KRIPPER, 2016, p.15-16, tradução nossa).⁵⁷

Contudo, para Kripper, é já no final da década de 1990 que essa presença do tradutor no interior nas narrativas ficcionais em espanhol se torna ainda mais perceptível e reconhecível. Ela explica que só na Argentina, no ano de 1998, foram publicadas três romances cuja temática era a tradução e nos quais isso se apresentava para o leitor já desde o título das obras. São elas, *La traducción*, de Pablo de Santis, *El traductor*, de Salvador Benesdra e *El intérprete*, de Néstor Ponce. Sobre elas, a pesquisadora explica que possuem:

corte detetivesco, realista, e histórico, respectivamente, e as três narrativas estão unidas pela caracterização de seu tradutor. Em todos os casos, trata-se de um personagem taciturno, mal-humorado, chateado. Ian Barnett foi um dos primeiros a notar essa chamativa coincidência temática nas publicações desse ano em um artigo intitulado “The Translator as Hero”.

⁵⁶ “Durante algunos períodos históricos, sin embargo, como el romanticismo alemán o las vanguardias latinoamericanas, por ejemplo, la traducción ha logrado alcanzar una visibilidad mayor. Pero es a partir de la década de 1990 que la visibilidad de los traductores comienza a manifestarse de manera particular en la ficción.” (KRIPPER, 2016, p.15).

⁵⁷ “En los primeros años de la última década del siglo XX, se publicaron en español por lo menos cuatro obras con temática traslaticia, número que iría en aumento en los años posteriores. En España, Antonio Muñoz Molina y Javier Marías escribieron *El jinete polaco* (1991) y *Corazón tan blanco* (1992) respectivamente. En ambos casos, el protagonista es un intérprete. En América Latina, por esos años se publican *La ciudad ausente* (1992) del argentino Ricardo Piglia y “Las dos orillas” (1993) del mexicano Carlos Fuentes. En la novela de Piglia, aparece en el centro de la acción una máquina traductora, mientras que por su lado, Fuentes rescata la figura histórica del conquistador e intérprete del maya, Jerónimo de Aguilar. Obras todas muy distintas entre sí, las cuatro tematizan la traducción como forma de relectura de un pasado que el traductor protagonista deberá tratar de reescribir, es decir, de traducir. Muñoz Molina y Marías intentan reconciliarse con un pasado español turbulento, mientras que Piglia ofrece reminiscencias pesadillescas a la última dictadura argentina y Fuentes se retrotrae a un pasado colonial.” (KRIPPER, 2016, p.15-16).

Nesse texto, ele acerta em identificar uma tendência que se desenvolveria cada vez mais e que se manteria firme até a atualidade. (KRIPPER, 2016, p.16, tradução nossa).⁵⁸

No percurso apresentado pela teórica nesse seu trabalho há também um relevante panorama acerca das publicações, em língua espanhola, que se caracterizam por trazer o tradutor como protagonista e/ou por tematizarem a tradução. Kripper explica que, desde esse final dos anos 1990,

foram publicadas, apenas em espanhol, mais de vinte obras entre as quais se incluem “Lo calcetines del genio”, de Juan Bonilla (1999), *Siberiana*, de Jesús Díaz (2000), *La caverna de las ideas*, de José Carlos Somoza (2000), *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, de Mario Bellatin (2001), “El traductor apresurado”, de Eduardo Berti (2002), *El pasado*, de Alan Pauls (2003), *La princesa primavera*, de César Aira (2003), “El traductor de Conrad”, de Esther Cross (2004), *No se hable más*, de Mariano Antolín Rato (2005), *El traductor de Cambridge*, de Fernando Báez (2005), “La traducción”, de Andrés Neuman (2006), *Travesuras de la niña mala*, de Mario Vargas Llosa (2006), *Finalmusik*, de Justo Navarro (2006), *Historia del Abasto*, de Mariano Siskind (2007), *El vecino de abajo*, de Mercedes Abad (2007), *El viajero del siglo*, de Andrés Neuman (2009), “La última llamada”, de José Ovejero (2010), *Los ingravidos*, de Valeria Luiselli (2011), *El intruso*, de Daniel Vázquez Sallés (2013), *Los traductores del viento*, de Marta López Luaces (2013), *Inclúyanme afuera*, de María Sonia Cristoff (2014), *Purificación de Tomás*, de Bernd Zettel (2015), *El último mono*, de Lluís Maria Todó (2015) e *El traductor*, de Guillermo Martínez Wilson (2015). (KRIPPER, p.16-17, tradução nossa).⁵⁹

Diante desse panorama, é oportuno esclarecer que ainda que a tradução também seja parte relevante da constituição da literatura brasileira e que a ela historicamente tenham se dedicado nomes importantes como, por exemplo,

⁵⁸ “Para el final de la década de 1990, la presencia del traductor en la ficción en español se hace todavía más evidente. En 1998, se publican solamente en Argentina tres novelas que tematizan la traducción y que lo anuncian desde el título mismo. Son *La traducción*, de Pablo de Santis, *El traductor*, de Salvador Benesdra, y *El intérprete*, de Néstor Ponce. De corte detectivesco, realista, e histórico respectivamente, a estas tres novelas las une la caracterización de su traductor. En todos los casos, es un personaje huraño, arisco, trastornado. Ian Barnett fue uno de los primeros en notar esta llamativa coincidencia temática en las publicaciones de ese año en un artículo titulado “The Translator as Hero”. Allí, acierta en identificar una tendencia que se desarrollaría cada vez más y se sostendría con fuerza hasta la actualidad.” (KRIPPER, 2016, p.16).

⁵⁹ “Desde entonces se han publicado solamente en español más de una veintena de textos, entre los que se incluyen “Lo calcetines del genio” de Juan Bonilla (1999), *Siberiana* de Jesús Díaz (2000), *La caverna de las ideas* de José Carlos Somoza (2000), *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* de Mario Bellatin (2001), “El traductor apresurado” de Eduardo Berti (2002), *El pasado* de Alan Pauls (2003), *La princesa primavera* de César Aira (2003), “El traductor de Conrad” de Esther Cross (2004), *No se hable más* de Mariano Antolín Rato (2005), *El traductor de Cambridge* de Fernando Báez (2005), “La traducción” de Andrés Neuman (2006), *Travesuras de la niña mala* de Mario Vargas Llosa (2006), *Finalmusik* de Justo Navarro (2006), *Historia del Abasto* de Mariano Siskind (2007), *El vecino de abajo* de Mercedes Abad (2007), *El viajero del siglo* de Andrés Neuman (2009), “La última llamada” de José Ovejero (2010), *Los ingravidos* de Valeria Luiselli (2011), *El intruso* de Daniel Vázquez Sallés (2013), *Los traductores del viento* de Marta López Luaces (2013), *Inclúyanme afuera* de María Sonia Cristoff (2014), *Purificación de Tomás* de Bernd Zettel (2015), *El último mono* de Lluís Maria Todó (2015) y *El traductor* de Guillermo Martínez Wilson (2015).” (KRIPPER, p.16-17).

Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Machado de Assis, Moacyr Scliar, Mário Quintana, Cecília Meireles, Monteiro Lobato, entre muitos outros, a relação entre tradução e ficções no âmbito da literatura brasileira contemporânea não é tratada neste trabalho. Isso porque a análise da questão aqui se dá a partir do panorama delineado nas primeiras páginas de *La Princesa Primavera*, escrito pelo argentino Aira. Por fim, cabe esclarecer também que os usos dos termos visibilidade-invisibilidade do tradutor na flutuação percebida entre o sentido de visibilidade no texto traduzido, a partir da ação deliberada do tradutor, e o sentido de visibilidade na ficção, a partir da representação do tradutor como protagonistas de obras ficcionais contemporâneas não será problematizada neste trabalho.

3 CAPÍTULO III - LA PRINCESA PRIMAVERA: FICÇÃO DO TRADUTOR

Em um dos textos-fragmentos ensaísticos reunidos em *Continuación de ideas diversas*, César Aira explica sua relação com a tradução, com a escrita e com a literatura. Em primeiro lugar, diz que “um tradutor se depara, o tempo todo, com os pequenos grandes problemas da microscopia da escrita.” Ainda que a essa altura ele já tivesse deixado de traduzir “há dez anos”, e “com alívio”, com o passar do tempo, “começou a sentir que havia perdido algo” e que continuava com essa “sensação de perda.” Aira explica que o que mais lhe fazia falta da tradução, paradoxalmente, “não [eram] as facilidades do ofício, mas sim as dificuldades, aquelas perplexidades pontuais que despertavam meu pensamento, normalmente adormecido.” (AIRA, 2014, p. 09, tradução nossa).⁶⁰

Ele afirma que, desse modo, pelo fato de não traduzir mais, teve que passar a inventar essas tais perplexidades. (AIRA, 2014, p. 09, tradução nossa).⁶¹ Como forma de ilustrar essa afirmação, improvisa um exemplo no qual é possível perceber uma breve explicação sobre como se originam e funcionam as narrativas do escritor: “Vamos supor que em um romance, que se passa em um país distante, os personagens, na mais extrema pobreza, sejam forçados a sobreviver com o que a natureza mesquinha lhes dá, alimentos que o autor menciona pelos nomes”, certo de que os leitores irão reconhecer imediatamente, pois são seus compatriotas (AIRA, 2014, p. 09, tradução nossa):⁶²

esses pobres infelizes estão em uma profunda miséria, desamparados, vítimas do atraso, da injustiça social, quase no nível dos animais... Mas acontece que os alimentos que o autor menciona para transmitir essa mensagem são rúcula, cogumelos e salmão defumado, que os seus compatriotas imediatamente reconhecerão como os sinais de pobreza, de comer o que cresce selvagem nos prados e é apanhado à mão nos riachos, enquanto que na língua e no país do tradutor esses alimentos conotam

⁶⁰ “A un traductor se le están planteando todo el tiempo los pequeños grandes problemas de la microscopía de la escritura. Yo dejé de traducir hace diez años, y lo hice con alivio, pero pasado el tiempo empecé a sentir que había perdido algo. Y sigo sintiéndolo. Lo que más extraño no son las facilidades del oficio sino sus dificultades, esas perplejidades puntuales que despertaban mi pensamiento por lo común adormecido.” (AIRA, 2014, p. 09).

⁶¹ “Ahora que ya no traduzco tengo que inventármelas.” (AIRA, 2014, p. 09).

⁶² “Supongamos que en una novela que sucede en un país lejano los personajes, en la más extrema pobreza, se ven obligados a sobrevivir de lo que les da una naturaleza avara, alimentos que el autor menciona por sus nombres, seguro de que sus lectores connacionales captarán de inmediato de qué se trata: [...]”. (AIRA, 2014, p. 09).

restaurantes *gourmet* caros, sofisticação e riqueza. O que fazer? (AIRA, 2014, p. 09, tradução nossa).⁶³

Diante da situação, e descartando “a nota de rodapé, a ‘N.d.T’”, que Aira afirma, “todo bom tradutor abomina por um bom motivo”, a solução poderia ser: “evitar as especificidades e colocar algo como ‘ervas e cogumelos silvestres e peixe defumado’.” Isso tenderia a funcionar, é claro, “desde que algumas páginas adiante não ocorra ao autor que a rúcula, os cogumelos ou o salmão desempenharão um papel próprio no enredo do romance.” (AIRA, 2014, p. 10, tradução nossa).⁶⁴ Aira fornece um exemplo do que seria um possível papel no enredo a envolver nominalmente um dos alimentos descritos: se esses tais salmões, ao nadar contra a corrente “pelo rio próximo à primitiva aldeia dos personagens transportam partículas fosforescentes que indicam que no mar em frente à foz do rio operações de mutação de algas estão sendo realizadas por um grupo de cientistas renegados da NASA...” (AIRA, 2014, p. 09, tradução nossa):⁶⁵

Então eu, tradutor (ainda que tudo isso seja apenas um problema imaginário), adotaria uma solução radical: faria com que eles se alimentassem de filé de bagre, o que para um leitor argentino transmitiria muito bem a ideia de extrema pobreza. E as partículas fosforescentes eu colocaria nas pontas dos bigodes. E como os bagres nadam a favor e não contra a corrente, os cientistas renegados estariam trabalhando rio acima, em terra, talvez no alto das montanhas, fazendo sua alquimia com as rochas das nascentes. Pouco a pouco isso se tornaria um romance meu, e não sei se poderia continuar se tratando de uma tradução. (AIRA, p. 09-10, tradução nossa).⁶⁶

⁶³ “esos pobres infelices están en el fondo de la miseria y el desamparo, víctimas del atraso, de la injusticia social, casi al nivel de los animales... Pero sucede que los alimentos que menciona para transmitir ese mensaje son la rúcula, los champignones y el salmón ahumado, que para sus connacionales serán inmediatamente señales de pobreza, de comer lo que crece silvestre en los prados y se atrapa con la mano en los arroyuelos, mientras que en la lengua y el país del traductor connotan caros restaurantes gourmet, sofisticación y riqueza. ¿Qué hacer?” (AIRA, 2014, p. 09).

⁶⁴ “Descartado el recurso fácil de la nota al pie, la “N.d.T.” de la que todo buen traductor aborrece con justo motivo, una solución sería evitar lo específico y poner algo así como “hierbas y hongos silvestres, y pescado ahumado”. Eso podría funcionar, siempre y cuando unas páginas más allá al autor no se le ocurra que la rúcula o los champignones o el salmón jueguen un papel en tanto tales en el argumento de la novela, [...]” (AIRA, 2014, p. 09).

⁶⁵ “por ejemplo que los salmones que nadan contra la corriente por el río que pasa cerca de la primitiva aldea de los personajes traigan adheridas unas partículas fosforescentes que indican que en el mar frente a la desembocadura del río se están llevando a cabo operaciones de mutación de algas por parte de un grupo de científicos renegados de la NASA...” (AIRA, 2014, p. 09).

⁶⁶ “Ahí yo, traductor (pero todo esto es un problema imaginario), adoptaría una solución radical: los haría alimentarse de bagres fileteados, lo que para un lector argentino transmitiría muy bien la idea de pobreza extrema. Y las partículas fosforescentes se las pondría en la punta de los bigotes. Y como los bagres nadan a favor y no en contra de la corriente, los científicos clandestinos estarían trabajando río arriba, tierra adentro, quizás en lo alto de las montañas, haciendo sus alquimias con las rocas de las surgentes. Poco a poco se iría transformando en una novela mía, y no sé si podría seguir tratándose de una traducción.” (AIRA, 2014, p. 09-10).

Neste fragmento, Aira demonstra o quão natural seria passar da recriação inerente à tradução do texto literário às suas próprias criações. Convém reiterar a constância com que o escritor reafirma a importância da tradução para a literatura, não apenas por possibilitar sua circulação em outras línguas, mas pelas contribuições à própria constituição e possibilidades de renovação literárias. No universo conceitual-artístico airiano, a tradução é um dos procedimentos mais relevantes. Como Aira sentencia no já mencionado “A tradução”, “tradução é a mãe do estilo.” (2007, p. 37). No entanto, como foi discutir até aqui, a tradução ainda não desfruta, em sentido amplo, de uma visão positiva, muito menos está livre do dissenso entre seus próprios praticantes quanto a discussões e propostas sobre, por exemplo, (in)visibilidade e fidelidade. Além disso, a extensão das contribuições e da participação da tradução nas culturas, sociedades de leitores e literaturas, sobretudo latino-americanas, ainda está em fase de problematização e possível reconhecimento.

Cabe, portanto, enfatizar que, além dos escritores e obras que têm conferido centralidade para a tradução e para os tradutores, os teóricos e pesquisadores têm realizado e devem ainda continuar a realizar o trabalho de divulgação e reivindicação do lugar da tradução, principalmente na cultura do presente na qual são fenômenos relevantes os trânsitos globais de informações, documentos, pesquisas e, é claro, a circulação hiperveloz de produtos culturais.

3.1 O tradutor em *La Princesa Primavera* e a ilha da literatura

No já mencionado início do romance *La Princesa Primavera*, o narrador apresenta a protagonista como uma Princesa que vivia em uma ilha paradisíaca, na costa do Panamá, em um belo Palácio de mármore branco, era “jovem, bonita e solteira.” (AIRA, 2003, p. 05). Logo após a caracterização da ilha e da Princesa, o narrador, em terceira pessoa, explica para o leitor que Primavera estava perfeitamente adaptada ao seu rústico isolamento, porém, “não se podia dizer que se ‘resignara’ ou ‘conformara’” a ele. (AIRA, 2003, p. 06).

Sua existência estava baseada na execução repetitiva de suas rotinas: passeava “a horas regulares, com seus grandes vestidos de sedas e tules e sobreposições, saias de crinolina cujas bainhas e caldas se arrastavam pelo chão, em cores claras e irisadas” (AIRA, 2003, p. 07). Devido ao tamanho e forma de seus

vestidos, “caminhava muito devagar, o que aliás contribuía para o prazer de sua rotina de horários”, deslizava “pelas escadas de mármore rosa, pelos grandes salões”, com o “suntuoso roçar de suas crinolinas”, “quase sempre absorta e com um leve sorriso nos lábios.” (AIRA, 2003, p. 07).

Em seguida, o narrador explica qual trabalho mantinha a Princesa ocupada, absorta, presa às suas rotinas e passeios: Primavera era uma tradutora. Como já foi dito anteriormente, a Princesa Primavera mantinha-se diuturnamente ocupada com o seu ofício. Passava os dias em seu Palácio, tomando chá, dando seus passeios regulares e traduzindo para “o espanhol romances ingleses e franceses sob encomenda de editoras do Panamá.” O narrador não menciona a idade da princesa, só dá a entender quando explica: “Ainda que fosse jovem, tinha bastante experiência porque aquele havia sido seu primeiro trabalho e ela o havia desempenhado sem interrupções ao longo de vários anos.” (AIRA, 2003, p. 08). Ela “terminava um livro e começava outro. Quando entregava um já lhe haviam enviado outro, assim estava sempre trabalhando para ao menos duas editoras diferentes e não era incomum se acumularem dois outros três romances a espera de tradução.” (AIRA, 2003, p. 08).⁶⁷

As condições e os termos desse trabalho são facilmente percebidos pelo leitor pelo modo como o narrador explica que a Princesa mal acabava de traduzir “um livro e começava outro. Quando entregava um já lhe haviam enviado outro, assim ela estava sempre trabalhando para ao menos duas editoras diferentes e não era incomum se acumularem dois outros três romances a espera de tradução.” (AIRA, 2003, p. 08).⁶⁸

Após descrever a Princesa, seu Palácio, e explicar a que ofício ela se dedica, em poucos parágrafos, o narrador, página a página, vai conduzindo o leitor por uma sucessão de descobertas sobre os dilemas e questões muito particulares à profissão e condição de trabalho do tradutor profissional. Nesse romance, portanto, Aira

⁶⁷ “Hacia versiones al castellano de novelas inglesas y francesas, para editores de Panamá. Aunque joven, tenía bastante experiencia, porque había sido su primer trabajo y lo había ejercido sin interrupciones a lo largo de muchos años. Terminaba un libro y empezaba otro. Cuando entregaba uno ya le habían mandado otro, y como siempre estaba trabajando al menos para dos editores distintos no era raro que se le acumularan dos o tres novelas esperando ser traducidas.” (AIRA, 2003, p. 08).

⁶⁸ “Hacia versiones al castellano de novelas inglesas y francesas, para editores de Panamá. Aunque joven, tenía bastante experiencia, porque había sido su primer trabajo y lo había ejercido sin interrupciones a lo largo de muchos años. Terminaba un libro y empezaba otro. Cuando entregaba uno ya le habían mandado otro, y como siempre estaba trabajando al menos para dos editores distintos no era raro que se le acumularan dos o tres novelas esperando ser traducidas.” (AIRA, 2003, p. 08).

transporta o leitor rapidamente da descrição de uma Princesa panamenha e sua rotina para o detalhamento muito realista e ensaístico em muitos momentos sobre o significado e as implicações de ser tradutor profissional em um universo ainda por se profissionalizar. Sobretudo se se considerar o registro que o narrador faz do ritmo de trabalho constante ao qual a protagonista se submetia, devido a sua atuação como tradutora no universo dos romances *best-sellers* ou literatura comercial. Segmento esse de alta rotatividade na produção de livros, nas traduções e na quantidade da demanda por novas obras por parte dos leitores.

Ainda que não seja a mesma situação, porque Aira é já um tradutor aposentado, é possível aproximar esse romance do escritor das características apontadas por Denise Kripper, ao mencionar o impacto da recente profissionalização da tradução como fator que “tem demarcado e aumentado a tarefa do tradutor.” Ela acredita que os “tradutores protagonistas têm se dedicado por completo à tradução, ganham suas vidas traduzindo e assim a relação intrínseca que une tradução e mercado acaba retratada em suas narrativas.” (KRIPPER, 2017, p. 177).⁶⁹ Não necessariamente Aira, mas sua personage, Princesa Primavera, assume esse papel e se dedica a complicadas contas sobre números de palavras, preço do papel, prazos, entre outros fatores que envolvem diretamente a tradução e a remuneração do tradutor.

Além disso, o romance não perde nenhum dos elementos próprios da narrativa airiana enquanto conduz pela ilha quase secreta, mas cercada de perigos onde vive a Princesa tradutora. Mantém-se, portanto, no decorrer de toda narrativa o descritivo vivo e detalhado, próprio do conto de fadas. Quanto aos acontecimentos, situações, rotinas, caracterizações e ações dos personagens, isso tudo oscila no decorrer da narrativa entre a beira do absurdo, o ininteligível, e aderência completa ao inverossímil.

⁶⁹ “de la traducción ha demarcado y profundizado la tarea del traductor. Así, estos traductores protagonistas se dedican por completo a la traducción, se ganan la vida traduciendo, y la relación intrínseca que une la traducción y el mercado queda retratada en estas obras.” e “estos traductores protagonistas se dedican por completo a la traducción, se ganan la vida traduciendo, y la relación intrínseca que une la traducción y el mercado queda retratada en estas obras.” (KRIPPER, 2017, p. 177).

3.2 *La Princesa Primavera*: Ficção do tradutor

Em *La Princesa Primavera*, a estrutura fabular se confunde com o *ready-made* para a construção da narrativa e para o desenrolar ou circunvoluir do enredo. É Aira quem explica, o significado do *ready-made*, no ensaio “Kafka-Duchamp”: “seu próprio nome diz: ‘já feito’, isto é, com o tempo incluso. [...] Nesse sentido, no sentido que funciona como uma fábula, o *ready-made* é um modelo de toda a arte do século XX, que é experimento de arte ou arte experimental.” (AIRA, 2007, 137). Outra particularidade da fábula que Aira pratica pode ser explicada quando ele diz que: “O *ready-made*, também tende, e pela mesma razão, à brevidade.” (AIRA, 2007, 137). Com isso, os leitores de Aira encontram uma justificativa para a opção do escritor de chamar de romances toda uma vasta produção de narrativas breves e híbridas, como o próprio *La Princesa Primavera*. Ainda com relação às características e elementos presentes nesse romance, Francisco Manhães Moreira, resume:

De todo modo, é revelador do modo como Aira ficcionaliza a si e a seu ofício, que tenha escolhido o formato externo de uma fábula com uma protagonista de nome tão descolado da realidade quanto Princesa Primavera, um jogo de palavras com o nome de seu antagonista, o General Invierno, tirado de um clichê da guerra fria. Fora os motivos formais literários, discutir a própria profissão, lhe permite fazer críticas duras e expor com liberdade suas ideias sobre colegas tradutores, editores e leitores. Sair de si e travestir-se na Princesa, lhe permite comentar-se como o tradutor, editor e leitor que também é. O romance também homenageia o leitor de subliteratura traduzida, que tendo “outros passatempos mais modernos e acessíveis” lê essa literatura banal por um “prazer sem cálculo”. (MANHÃES MOREIRA, 2019, p. 59).

Apesar de a estrutura desse romance não conter nenhuma divisão de capítulos, nem subtítulos, partes ou qualquer outra divisão interna, é possível delimitar o início dos tópicos tratados, assim como a introdução dos personagens a cada intervalo de parágrafos com certa regularidade. Considerados os eventos principais e as relações entre as personagens e sucessão de acontecimentos – relegando para uma leitura mais acurada a imensa carga de elementos alegóricos e alusivos, ironias, metáforas e símbolos – é possível dividir a narrativa em pelo menos 16 partes que se sucedem na ordem da inserção dos temas e personagens: 1. A Princesa Primavera (p. 05-08); 2. O ofício do tradutor (p. 08-10); 3. Os editores panamenhos (p. 09-17); 4. Uma relação de amor e ódio (p. 10-11); 5. Best-seller e literatura (p. 11-15); 6. A tradução de subliteratura (p. 11-13); 7. Os pensadores

solitários (p. 15-16); 8. Wanda Toscanini – a governanta (p. 18-20); 9. General Invierno (p. 20-24); 10. Arbolito de Navidad (p.24-25); 11. Henri Lissaurrie - o francês (p. 25-34); 12. Picnic – o naufrago (p. 34-41); 13. Vladimir Horowitz – o pianista cadáver (p. 41-54); 14. Uma explosão de elétrons que fez a ilha tremer (p. 54-57); 15. Helado Parlante (p. 57-59) e 16. Oveja (p. 59-60). (AIRA, 2003).

Ainda que no decorrer da narrativa seja possível perceber as descontinuidades, mudanças de temas, inserções de personagens e acontecimentos, o romance avança mesmo parecendo repetir-se a intervalos regulares, na montagem das ações que se contrapõem, dos cenários e dos argumentos que se sucedem. Com relação especificamente aos sete primeiros itens nomeados, eles tratam de modo predominante da tradução e do fato da protagonista dedicar-se exclusivamente a esse ofício. Registram para o leitor da obra a rotina da vida de um tradutor – ainda que no romance essa vida de tradutor seja exagerada, caricatural e um tanto barroca, marcada como a de personagens típicos do conto de fadas e do maravilhoso.

3.3 Narrativa cifrada: as personagens, alegoria e ironia

Como mencionado no início deste capítulo, no fragmento presente em *Continuación de ideas diversas*, Aira se utiliza da tradução como um procedimento habitual para a produção de suas narrativas de ficção, isto é, quando ele parte de um exercício tradutório costuma ser normal para ele passar, “pouco a pouco” a “um romance” seu. (AIRA, p. 09-10). Mas na literatura de César Aira, para a análise de suas ficções, não é relevante observar um tipo só de procedimento.

Muito menos dos procedimentos autoficcionais ou, no mínimo, autorrefentes, são geralmente postos em movimento em suas narrativas. Se no romance *La Princesa Primavera* Aira não coloca sua personagem em correspondência onomástica com ele próprio, como ocorre em outras de suas narrativas, em *Como me hice monja*, por exemplo, coloca sua protagonista em correspondência direta com a sua experiência biográfica e profissional de tradutor.

Do mesmo modo, é possível falar em uso alegórico de certas personagens, ainda que de forma cifrada e difícil de ser codificado por seus leitores. Em todo o caso, com relação, por exemplo, a *Helado Parlante* e *La Oveja*, ao menos duas possíveis correspondências podem ser apontadas. A primeira como uma

representação satírica do próprio Borges, a segunda ainda que não completamente identificada, ao menos pode ser relacionada ao desenvolvimento anterior do tema do sorvete em *Como me hice monja*. Ainda nesse sentido, quando, no final da narrativa, Picnin responde à Princesa Primavera: “—Quanto mais profundo melhor, Sereníssima [...]” (AIRA, 2003, p. 46, tradução nossa)⁷⁰, ele utiliza o título que corresponde a verdadeira Princesa Panamenha. "Sua Alteza Sereníssima, princesa Ângela de Liechtenstein". Ângela de Liechtenstein, nascida Angela Gisela Brown, em Bocas del Toro, uma ilha da costa panamenha, em 1958, esposa do príncipe Maximiliano de Liechtenstein e Princesa de Liechtenstein.

Importante assinalar ainda na narrativa a descrição do Panamá como centro de uma indústria editorial pirata, pois isso também tem relação com a realidade da indústria do livro na América Latina. Em “La piratería editorial, un freno para la edición en español en América Latina”, Ana M. Cabanellas afirma que hoje em dia os editores piratas se adiantam aos importadores e quando descobrem um novo *best-seller* se apropriam dele e o vendem antes que a versão original deste livro esteja no mercado. Esses editores costumam produzir livros exatamente iguais aos originais de modo que é difícil identificar essas reproduções ilegais. Ela acrescenta que em muitos países latino-americanos como Peru, Chile, Colômbia e Venezuela, a comercialização desses livros acontece nas ruas. Em outros eles são encontrados em livrarias onde são oferecidos aos livreiros a preços menores, geralmente como se fossem sobras de edições oficiais. (CABANELLAS, 2002, p. 19).

A) *La Princesa Primavera*

A seguir serão destacados alguns trechos do romance que ilustram e integram a discussão desenvolvida neste trabalho. Estes trechos destacados se referem às primeiras sete partes nomeadas pelo assunto e inserção de personagens ou temas no romance. Neles se registram as reflexões do narrador, por meio da personagem protagonista quanto a questões variadas e intimamente relacionadas com a atividade da tradução e com a literatura.

1. A Princesa Primavera (p. 05-08)

⁷⁰ “— Quanto más hondo mejor, Sereníssima [...]” (AIRA, 2003, p. 46).

A caracterização da Princesa Primavera já foi discutida nas páginas anteriores deste trabalho. Contudo, destaca-se nesse bloco como a construção da personagem passa pela integração com os ambientes e cenários descritos pelo narrador:

En una isla paradisíaca situada frente a las costas de Panamá vivía la Princesa Primavera, en un bello Palacio de mármol blanco. Era joven, hermosa, y soltera. Su única compañía era la servidumbre, de la que oficiaba de mediadora el ama de llaves, Wanda Toscanini. Situado en una altura, el Palacio tenía vista al mar, al que conducían varios de los caminos del parque. Éste cubría unas veinticinco hectáreas de cuidado césped, borduras herbáceas y avenidas umbrías en cuyas intersecciones se alzaban estatuas o fuentes. La parte central, inmediata al Palacio, era de estilo francés, con parterres geométricos siempre floridos, pelouses bien recortadas, graciosos estanques con esculturas, glorietas e inofensivos laberintos de cercos vivos. Más allá, se iba haciendo salvaje, con sectores que remedaban rincones silvestres de selva o montaña mediante un sabio aprovechamiento de los arroyos y los accidentes naturales del suelo. Al otro lado de la reja que marcaba el límite de la propiedad, la Naturaleza tropical se hacía realidad, innumerable y fecunda, muy hermosa también a su modo, pero intransitable. (AIRA, 2003, p. 05).

Também a caracterização da natureza apresenta-se um tanto alegórica, produzindo um sentido geral ambivalente, nesse trecho em específico seria possível dizer que a descrição tanto mostra uma peculiar relação com o ambiente selvagem e inexplorado de uma ilha tropical quando pode se aludir ao modo como a língua a relação estabelecida entre a protagonista e ela se distribuía.

2. O ofício do tradutor (p. 08-10)

Evidencia-se neste primeiro trecho escolhido a relação da tradutora com o seu trabalho e com a necessidade de manter-se dentro de um padrão de qualidade, ainda que pelo fato de serem narrativas “baratas”, para consumo imediato, não necessariamente a qualidade da tradução importasse tanto:

El oficio que la ocupaba era el de traductora. Hacía versiones al castellano de novelas inglesas y francesas, para editores de Panamá. Aunque joven, tenía bastante experiencia, porque había sido su primer trabajo y lo había ejercido sin interrupciones a lo largo de muchos años. Terminaba un libro y empezaba otro. Cuando entregaba uno ya le habían mandado otro, y como siempre estaba trabajando al menos para dos editores distintos no era raro que se le acumularan dos o tres novelas esperando ser traducidas. Pero había aprendido a resistirse a la tentación de correr carreras consigo misma y mantenía un ritmo parejo. De ese modo evitaba la saturación y los consiguientes blancos, a la vez que podía sostener el nivel de calidad; tenía horror a la chapucería, aunque bien habría podido sospechar que eso no le

importaba a nadie, dado el tipo de literatura barata y comercializada que pasaba por sus manos. (AIRA, 2003, p. 08).

Nesse sentido ainda, Primavera se destaca, “Se había hecho fama de traductora ‘de lujo’, y le importaba no desmentirla, aun con productos de segunda.” Contudo, a coisa mais importante que o narrador destaca sobre o trabalho de Primavera era o interesse dos empregadores da tradutora se preocuparem com a pontualidade das entregas das traduções acima de qualquer outra coisa:

Sus empleadores por su parte apreciaban en primer lugar la puntualidad, y en eso la Princesa era ejemplar y única en su profesión: nunca se había retrasado un solo día en una entrega, y por lo general ellos tenían el libro perfectamente traducido y corregido, listo para la imprenta, una semana antes de la fecha estipulada. (AIRA, 2003, p. 09).

A descrição da pontualidade da protagonista é bastante irônica com relação ao quadro geral descrito na realidade daquele tipo de trabalho. Em seguida, o narrador acrescenta que seu comportamento extremamente profissional e dedicado era exceção em um contexto de “colegas” tradutores não profissionais:

La favorecía el contraste con sus colegas, quienes, reclutados entre una variada fauna de periodistas, profesores o poetastros hambrientos, todos los cuales tomaban una traducción sólo en caso de encontrarse desesperados por un ingreso extra, eran proclives a dejarlas a medio hacer si les aparecía otra oportunidad. Las demoras más escandalosas estaban a la orden del día, amparadas en el hecho de que todos incurrieran en ellas. Y eso sin hablar de los muchos que creían que para traducir bastaba con saber el idioma (ni siquiera muy bien, porque, pensaban, para eso estaban los diccionarios) y se lanzaban a la tarea sin tener los rudimentos del oficio. La Princesa Primavera era la mosca blanca en este panorama: en ella se daba, como en nadie más, la conjunción de una personalidad responsable y cumplidora con una amplia disposición de tiempo, como que se dedicaba fulltime a ese trabajo, sin distracciones; y un tercer elemento no menos importante para completar su credibilidad profesional: lo hacía para vivir, en serio, no como un pasatiempo o hobby o para disponer de un extra. (AIRA, 2003, p. 10).

Mesmo encarnando essa excepcionalidade de comportamento, “ave rara neste panorama”, Primavera não podia se dar ao luxo de deixar de cumprir com seus compromissos, porque ela efetivamente vivia de suas traduções:

Pues, efectivamente, vivía de las traducciones. No estaban bien pagadas, eso está de más decirlo. Pero a ella le alcanzaba. La vida en la isla era barata, increíblemente barata en realidad: se beneficiaba con la heterogeneidad entre una economía natural, en la que el dinero, por ser casi desconocido, multiplicaba prodigiosamente su valor, y emolumentos provenientes de una cultura monetarizada. De modo que con los ingresos de un traductor centroamericano, que en cualquier ciudad habrían alcanzado apenas, y siempre que se los administrara con mucha parsimonia, para una modesta subsistencia de clase media, ella podía mantener su palacio y personal. Claro que debía manejarse con la mayor

prudencia, y aun así no habría podido lograrlo si sus hábitos no fueran tan simples, o si hubiera aflojado su contracción al trabajo. Simplemente no podía disminuir el ritmo: la traducción no era una sinecura. Cobraba por lo que hacía, y si no lo hacía no cobraba. No tenía vacaciones pagas, ni bonificaciones ni aguinaldos. Las tarifas panameñas eran miserables. No valía la pena ponerse a especular en lo que valía realmente, en términos absolutos, su trabajo. Ese cálculo, diera el resultado que diera, sólo podía tener vigencia en el caso de traducciones subsidiadas, por el Estado o por instituciones culturales. Pero tratándose de editoriales comerciales, la traducción era un costo más, junto con el papel, la imprenta, los fletes, etcétera. Es cierto que a diferencia del papel, por ejemplo, la traducción era un costo fijo, es decir que hasta cierto punto se liberaba de las restricciones de los demás costos y se la podía pagar más si aumentaba la tirada. Es decir, si la traducción se pagaba cien pesos, y se tiraban mil ejemplares, su carga sobre el costo por ejemplar era de diez centavos; si se tiraban diez mil, era de un centavo. Si ellos podían permitirse un costo de traducción de diez centavos por ejemplar, y tiraban diez mil ejemplares de un título, podían permitirse aumentarle diez veces la tarifa al traductor. Lamentablemente, este razonamiento sólo tenía validez desde la perspectiva del traductor, o la de una justicia abstracta transpersonal. (AIRA, 2003, p. 11).

A diferença essencial que o narrador do romance aponta entre traduções subvencionadas pelo Estado e traduções comerciais é uma questão importante. Afinal, isso acaba por desvelar as condições da cultura e dos profissionais da cultura nos países da América Latina, onde historicamente as formas de incentivo são sazonais, insuficientes e descontinuadas.

3. Os editores panamenhos (p. 09-17)

Ainda que o modo como Aira descreve a situação possa fazer o leitor duvidar ao se questionar se haveria mesmo editoras piratas em proporção tão avassaladora no continente Latino Americano, é possível mencionar *Las editoriales universitarias en América Latina*, no qual se explica que a situação da América Latina e do Caribe, a partir das informações recolhidas por Richard Uribe Schroeder, da Cerlalc. Câmaras do livro apresentam o seguinte diagnóstico sobre a região no que tange às perdas causadas pela pirataria editorial: “Cinco câmaras, as da Bolívia, Equador, El Salvador, Peru e Venezuela consideram a pirataria um problema muito sério.” Já as “câmaras da Argentina, Chile, Colômbia, Guatemala e Honduras consideraram que o problema é grave.” Para as “câmaras da Costa Rica, México, Nicarágua e Panamá que o problema é um tanto grave.” E, de modo divergente, “apenas Brasil e Uruguai expressaram que o problema não era grave ou que simplesmente não havia pirataria editorial em seus países.” (DE SAGASTIZÁBAL, RAMA , URIBE , 2006, p. 190). Por

isso, o Brasil, ainda que tenha nas traduções também a grande maioria das publicações do setor editorial no país, foi deixado de fora deste panorama justamente porque é um dos únicos países que afirma não ser afetado pela pirataria editorial.

Para los editores era simplemente más ganancia, era «bajar los costos» sin pagarle menos a sus empleados, y de eso se trataba: era su función social como empresarios, y todo lo demás entraba en el campo dudoso y opinable de la «justicia», que ellos habrían llamado «beneficencia». Cualquier editor del mundo habría tenido esta reacción, y mucho más los de Panamá, para los que trabajaba la Princesa Primavera. El país tenía una ya larga tradición de editores piratas, y ellos eran el alfa y el omega de la industria panameña del libro. [...]. Novelas románticas, policiales, de acción, de temas actuales, según las modas o los segmentos del público con mayor poder adquisitivo ocasional, pasaban por sus manos, eran puestas en castellano y en impresiones baratas de tapa blanda inundaban las librerías en competencia desleal pero muy efectiva con los editores nacionales honestos. Era una forma de delincuencia, todos lo sabían, pero la potencia económica que habían adquirido, y su capacidad de pagar las coimas adecuadas, los ponía a resguardo de las acciones legales que se les iniciaban regularmente. (AIRA, 2003, p. 11).

Mesmo nesse desvelamento de uma realidade de contravenções e precariedades, justamente a figura do tradutor consegue se tornar, paradoxalmente, uma das poucas profissões que se apresentariam como indispensáveis no processo, não podendo desse modo os editores deixassem de pagar a esses profissionais.

4. Uma relação de amor e ódio (p. 10-11)

Neste trecho, destaca-se a relação de amor e ódio que Primavera mantém com a tradução das narrativas comerciais com as quais trabalha constantemente. Ela também apresenta os termos de um dos debates que mobilizam os tradutores e pesquisadores, a questão da visibilidade do tradutor:

Aun dejando de lado la calaña de sus empleadores, la Princesa Primavera era la primera en admitir que no era el mejor de los trabajos posibles. Era parejamente exigente (cada frase, un desafío), agotador para quien lo hiciera sin interrupciones, y poco gratificante en tanto no era creativo y sí en cambio muy vulnerable a las críticas. De una traducción siempre era más fácil ver los defectos que los méritos: un error saltaba de la página, como una luz roja, mientras que su calidad estaba diluida a lo largo de todo el libro. De hecho, la traducción era tanto mejor cuanto más invisible. Y la gran mayoría de los lectores, por no decir todos, en especial tratándose de esa clase de novelas, directamente ignoraba que hubiera un traductor. A pesar de todo lo cual la Princesa estaba más o menos reconciliada con el oficio, al que la unía una relación de amor-odio. El trabajo de traducir en sí no le resultaba penoso. Hacerlo, y hacerlo bien como lo hacía ella, le producía una satisfacción muy especial. Ya fuera porque hubiera venido al mundo

con un don natural, ya porque hubiera aprovechado las lecciones de la práctica, traducía realmente bien, eso ella misma lo notaba. Y había ventajas prácticas que no tenían otras ocupaciones: no tenía horarios (sí los tenía, pero puestos por ella misma), nadie le daba órdenes, y en general se quedaba con la impresión de hacer lo que le daba la gana. Cumplir con la cantidad de páginas diarias que había planeado le daba una serenidad de espíritu, una paradójica libertad, sin la cual no habría podido gozar de sus paseos en el parque, de sus tranquilas contemplaciones, de sus siestas y lecturas. (AIRA, 2003, p. 11).

Neste trecho cabe ressaltar que César Aira se alinha à defesa da invisibilidade do tradutor. Isso provavelmente reflete uma visão de profissional que atuou durante muito tempo na indústria do livro e nesse sentido se aproxima da defesa que Paulo Henriques Britto faz dessa invisibilidade do tradutor. Neste trecho evidencia-se também a relação de amor e ódio tende a não se resolver porque ainda que tenha desvantagens tem suas vantagens próprias, como a liberdade de ter horários autodeterminados para o trabalho, e a liberdade que a protagonista aponta em não ter ninguém lhe dando ordens. Por outro lado, é preciso perceber no quadro geral a contradição inerente à situação toda: esse profissional de maneira solitária e autônoma deve se conseguir manejar o tempo de trabalho, ser disciplinado, cumprir cargas pré-estabelecidas de trabalho, ainda que por ele mesmo. Trata-se, como conclui a Princesa, de uma liberdade de fato, mas de uma “liberdade paradoxal.”

5. Best-sellers – o previsível (p. 11-15)

No ensaio “*Best-seller e literatura*”, Aira afirma que é preciso diferenciar dois usos da palavra *best-seller*: o mais comum, que significa o “livro mais vendido” e outro, um sentido sobre o qual “sim, converia pensar um pouco, o *best-seller* como gênero específico”, como “livro geralmente em forma de romance, confeccionado com vistas ao consumo de um público imediato.” (AIRA, 2007, p. 81). A partir de uma subversão própria de suas argumentações e narrativas, Aira convida seu leitor a considerar a relevância dessa forma literária para literatura em geral que é socialmente desde sempre uma “atividade minoritária”. (AIRA, 2007, p. 82). Aira explica que o “best-seller é a idéia, frutificada em países da área anglofalante, de se montar um entretenimento massivo que tenha a literatura como ‘suporte’.” Um produto literário feito pela indústria do livro e “destinada à gente que não lê literatura, nem quer” e, enfatiza, “a quem, é bom lembrar, não se tem de reprovar nada: seria como reprovar a abstenção de quem não pratica caça submarina;”. (AIRA, 2007, p.

82). Segundo Aira, o *best-seller* convida a uma reflexão diferente. “Esses romances fáceis e massivos são a mistura perfeita para fazer visível esse algo tão misterioso que é a literatura propriamente dita, o literário da literatura.” Ele continua ao dizer que ao “apresentar um produto literário semelhante, quimicamente ‘limpo’ de literatura, o *best-seller* é um detector impagável do literário.” (AIRA, 2007, p. 82).

La claridad con que podía ver el escaso valor de estos libros no significaba que les prestara menos atención intelectual; seguramente más de la que se merecían, pero después de todo estaban cotidianamente bajo su mirada, desplegaban lenta y meticulosamente su banalidad ante ella, ya que el trabajo del traductor en definitiva es desarmar y volver a armar, y además no hay objeto en el universo que no merezca atención y que no recompense el pensamiento que se le dedica. Sentía cierta paradójica responsabilidad en ese sentido, porque estaba segura de ser la única en examinarlas a fondo; los editores y tipógrafos no se molestarían en leerlas, los lectores resbalarían sobre sus páginas, atentos sólo a la peripecia y casi olvidados de que ésta se apoyaba en un artificio; y ni siquiera los autores mismos, distraídos en el automatismo de la receta mercenaria, le dedicarían mucha reflexión. Estas novelas comerciales eran epifenómenos de la literatura de verdad. Si el arte era invención y novedad, esto era un ersatz de novedad; era lo nuevo viejo, lo nuevo dentro de lo viejo, como que eran variaciones casi estadísticas de lo novelesco inmutable. Era como si sus lectores hubieran renunciado al saber del arte; leer a un clásico era enterarse de muchas cosas, quizás de todas, de una época de la humanidad en su particularidad única. La premisa de estas novelas en cambio era una completa deshistorización, y ahí debía de estar su atractivo, porque eso era lo que pedían los lectores: conflictos eternos. Y así como estas novelas renunciaban a representar un momento único de la historia, renunciaban por lo mismo a la cualidad propia del arte, que es constituirse en un objeto único e irrepetible. Al resignarse a ser una mera variación, cada novela se resignaba a ser sólo un equivalente de otra cualquiera. Claro que tampoco en este aspecto había que ponerse dogmático, porque alguien podría decir que la Historia no puede transmitirse sino como adaptación o equivalente de otras historias. (AIRA, 2003, p. 12-13).

O desvelamento de características do *best-seller*, feita por Aira em seu ensaio e também no romance *La Princesa Primavera* é relevante por contribuir para uma necessária discussão sobre esse tipo de gênero de narrativas de amplo alcance. Aira em “Best-seller e literatura” argumenta também que a sinceridade entre promessas ao leitor e o que se entrega é uma das vantagens desse gênero que: “diz o que quer dizer, e oferece isso como aquilo que é”. (AIRA, 2007, p. 84). Finaliza ao afirmar que é um equívoco frequente “o daqueles que afirmam que o *best-seller* é um atentado contra a cultura.” Segundo o escritor, muito pelo contrário, ao se ler qualquer *best-seller* bem feito, cita *Em nome da rosa* de Umberto Eco, “se aprende história, economia, política, geografia, sempre à escolha e de forma divertida e variada.” Por sua vez, ao ler “literatura genuína, no entanto, não se adquire nada além de cultura literária, a mais inofensiva de todas.” (AIRA, 2007, p. 85).

6. A tradução de subliteratura (p. 11-13)

O trabalho do tradutor de subliteratura é apresentado da perspectiva da protagonista que, aliás, é também Princesa e Primavera. Para ela traduzir essas narrativas rotineiramente, trata-se de algo simples, banal. Nesse trecho o narrador de Aira aponta uma questão relevante que é a “transidiomaticidade” dessas narrativas. É relevante lembrar que esse tipo de literatura é um fenômeno da globalização e faz parte dos trânsitos desiguais em escala global tanto de informações quando de objetos culturais quanto de ideologias e visões de mundo.

En efecto, traducir esta subliteratura era lo más fácil del mundo. Para ella, después de años de práctica, era pan comido, un trabajo virtualmente automático; así como estaban pensadas para ser una lectura rápida y fácil, que fluyera sin tropiezos, así también parecían haber sido calculadas, por lo mismo, para que se las tradujera con el menor esfuerzo posible; en ese sentido, eran una ganga. El estilo respondía a una receta de sentido común y previsibilidad. Estaba ausente lo que, suponía, habría sido lo más difícil del oficio: saber qué había estado pensando el autor al escribir lo que había escrito. Aquí el pensamiento que sostenía lo escrito era visible a simple vista, como que era programáticamente el pensamiento común de todo el mundo. En cierto modo era como si ya estuvieran traducidas; eran novelas transidiomáticas. Estaba justificada la impresión de trabajo mecánico que le producían a la Princesa, porque los puntos de partida y de llegada eran por igual moldes ya preparados en el lecho del lenguaje. Y al mismo tiempo, de un modo que parecía mágico (pero no lo era) estas características aseguraban la continuidad de su trabajo. Una novela tras otra, todas iguales y todas distintas, en esa inofensiva combinatoria de lo ya sabido, parecía como si no fueran a terminarse nunca. (AIRA, 2003, p. 11).

Para a Primavera, que traduz essas narrativas, trata-se de uma constante oscilação entre aceitação, defesa e/ou rechaço dessas narrativas e da subliteratura em sentido geral. Essa combinação inofensiva e inexgotável que faz com que todas as narrativas desse tipo sejam iguais e ao mesmo tempo diferentes era o que garantia o contínuo interesse dos leitores e também a fonte o trabalho dos tradutores, como a protagonista.

7. Os pensadores solitários (p. 15-16)

O trecho selecionado para esta parte é bastante irônico e em linhas gerais apresenta o modo como a Primavera costuma lidar com situações e coisas que considera degradantes ou aviltantes de algum modo. A ironia é um dos componentes que conferem, quando da leitura, uma dose de humor tragicômico como camada extra presente na reflexão da personagem:

Los pensadores solitarios siempre saben eso, y en este caso más que en otros la Princesa sospechaba que sus elucubraciones no tenían una base sólida, y se parecían más a fantasías que a razonamientos. No importaba cuánto supiera sobre el objeto en cuestión, es decir las novelas; igual todo lo que su pensamiento construyera sobre ellas sería una fantasía, porque ellas mismas eran fantasías. Y por eso mismo, cada una tenía un modo de hacerse real que era fresco e inédito y desmentía todo pronóstico hecho a partir de las anteriores. En realidad, en la realidad, sus reflexiones olían a justificación. Era ese típico gesto pequeñoburgués de intelectualizar el trabajo para disimular ante una conciencia avergonzada por la necesidad el hecho de que ese trabajo uno lo hacía por la plata y nada más, para ganarse la vida, y si no lo hacía se moría de hambre. Con esas seudofilosofías se demostraba a sí mismo que no era un trabajador más, de los que tenían que trabajar; se envolvía en el fantaseo de ser un rentista que trabajaba sólo por el desafío intelectual. Y esa fantasía, lógicamente, contaminaba cualquier argumento que pudiera salir de ella. A partir de esta segunda reflexión desencantada, la Princesa debía reconocer, y esto era el único residuo sólido que quedaba de sus meditaciones, que ser una princesa no la ponía a resguardo de tener reflejos pequeñoburgueses. (AIRA, 2003, p. 15-16).

Esse trecho é relevante porque ao que tudo indica ataca, com humor e ironia, a fantasia de que um trabalho como o do tradutor estaria isento da lógica trabalhista e da precarização na qual está inserido como todos os outros. Apresentar o perigo desse tipo de crença parece importante ainda mais no presente onde as relações trabalhistas estão cada vez mais “flexíveis” e transferindo custos, responsabilidades, riscos e ônus do processo trabalhista para os próprios trabalhadores e fazendo-os acreditarem que eles “não são um trabalhador a mais, daqueles que têm que trabalhar”. Aira parece denunciar, no decorrer da narrativa, esse tipo de racionalização e autojustificação que levam Primavera e se debater entre sua aristocracia inata e as inevitáveis considerações práticas e realistas: “pequeno-burgueses”.

B) Demais partes dos personagens do romance

Na continuação do romance, basicamente a partir da página 20, quando entra em cena o grande navio do General Invierno, a descrição detalhada do trabalho do tradutor e das questões que ele envolve desaparecem da superfície da narrativa e passa-se a narrar a tentativa de invasão da ilha pelo General e seu segundo em comando, Arbolito de Navidad que é, literalmente, uma árvore de natal. General Invierno era um parente e arqui-inimigo de Primavera. “Ele percorria o mundo em

seu barco negro! E a Princesa sabia que um dia ele viria atrás dela.” (AIRA, 2003, p. 20)⁷¹.

Do momento em que a invasão começa ao momento em que Picnic se encontra com a Princesa, a protagonista fica refém de um completo imobilismo. Diante da invasão, sua única ação é não tomar nenhuma providência, paralisada e sofrendo em seu quarto, ela se martiriza por não estar traduzindo suas novelas e atrasando todos os prazos da sua rotina de trabalho. Picnic é um náufrago e chega na ilha por acaso, mas é um outro apaixonado pela Princesa Primavera a qual sempre desejava conhecer. Ele se envolve na confusão da invasão para tentar ajudá-la. Um dos pontos marcantes desse personagem é que ele, assim como Wanda e o próprio francês em certo momento, se insinuam como duplos de Primavera: “Picnic havia passado sua vida a procura da Princesa. Sem procurá-la.” Haviam lido que “ela era uma lenda, uma quimera, que não era preciso buscá-la para encontrá-la, que ela estava em todo lugar e em lugar nenhum que ela estava no coração, que ele mesmo era a Princesa...” (AIRA, 2003, p. 35).⁷²

Enquanto a Princesa desfalece em seu quarto, sua governanta, Wanda Toscanini, finge ser ela para tentar descobrir os motivos que levaram o francês, Henri Lissaurrie, até o Palácio. O francês era o único estrangeiro da ilha e havia chegado lá como naturalista e havia se deixado ficar, segundo o narrador, a espera da extinção. Wanda não sabia e muito menos a Princesa, mas o tímido francês na verdade estava apaixonado por Princesa e aproveitou o ensejo da invasão, e a ordem recebida de Arbolito de Navidad, comandante da invasão, para finalmente visitar o Castelo e espionar a Princesa. Seus planos não dão certo, pois ele conhece Wanda disfarçada de Primavera e não consegue declarar seu amor. Vladimir Horowitz, na verdade, o seu cadáver, é marido morto da governanta que foi em vida um pianista e no final da trama será usado como arma de guerra em uma explosão de elétrons que faz a ilha tremer. Nessa explosão, o francês morrerá sem necessidade alguma para salvar a ilha da Princesa e para fugir do seu engano de ter conhecido a Princesa errada (a governanta disfarçada) e ter tido que lidar com o fato de que aquela imagem não correspondia ao ideal de seu amor.

⁷¹ “¡Era él! De algún modo ya lo había sabido. ¡Era el General Invierno, que recorría el mundo en su barco negro! Ella sabía, siempre había sabido, que su pariente archienemigo al que nunca había conocido, tarde o temprano vendría por ella.” (AIRA, 2003, p. 20).

⁷² “Picnic se había pasado la vida buscando a la Princesa. Sin buscarla. Le habían dicho que era una leyenda, una quimera, que no había que buscarla para encontrarla, que estaba en todas partes y en ninguna, que estaba en el corazón, que él mismo era la Princesa...” (AIRA, 2003, p. 35).

Helado Parlante é um exemplar dos que foram lançados na ilha por Arbolito como forma de ataque e será devorado pela Oveja da Princesa, que é cega, mas que voltará a ver ao engolir esse mesmo Helado Parlante.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Empreendeu-se neste trabalho um percurso de análise e discussão do lugar do tradutor no interior do sistema literário a partir da abordagem dessa questão feita por César Aira no romance *La Princesa Primavera*. A relevância desse tipo de abordagem, acredita-se, demonstrou-se tendo em perspectiva que esse profissional tende a ser pouco reconhecido em sua atuação ou mesmo com relação ao alcance de suas contribuições para a cultura e para a literatura de modo em geral. A opção pela obra de César Aira justificou-se na medida em que ele foi, durante décadas, tradutor e que como escritor de literatura nas últimas décadas alcançou projeção internacional. Além disso, esse escritor, no espaço de suas entrevistas, ensaios e mesmo de suas ficções, costuma tratar com especial ênfase temas como a tradução, por exemplo.

Neste trabalho, portanto, empreendeu-se, a partir da obra e da figura de autor que Aira construiu desde os anos 1980, uma reflexão sobre a relação dessa obra do escritor com o fenômeno da ficção do tradutor na literatura contemporânea na América Latina. Para este trabalho, privilegiou-se especialmente a produção ensaística do próprio César Aira, pois nesses textos do escritor apresentam-se formulações e explicações conceituais e teóricas que servem para a análise de sua própria ficção, assim como para a análise de literatura em sentido amplo.

A tentativa principal deste trabalho foi enfatizar a relevância da tematização da tradução e do protagonismo conferido à figura do tradutor no romance *La Princesa Primavera* e a relação dessa abordagem empreendida pelo escritor na sua obra de ficção e as transformações em curso nas ficções contemporâneas. Isso porque, segundo o que se tentou demonstrar aqui, esse tipo de fenômeno (desvelamento dos bastidores, dos agentes reais, da realidade e da atuação dos profissionais que constroem as ficções) pareceu um sintoma relevante, sobretudo neste momento de transição entre o mundo analógico e o mundo baseado em tecnologias e em plataformas que têm, aliás, impactado diretamente a cultura do livro, sua indústria e, de modo mais grave ou com maiores perdas, seus profissionais.

A partir da leitura de *La Princesa Primavera*, romance airiano, protagonizado por uma Princesa Tradutora, acredita-se que foi possível demonstrar que a questão do trabalho do tradutor antes de se reduzir ao seu reconhecimento ou rebaixamento

envolve outras questões como sua relação dessa atividade com a criação e recriação de textos; outra questão muito presente nessas discussões, a da fidelidade ao texto original como um princípio com o qual o próprio Aira e sua protagonista afirmam se alinhar no decorrer do romance. Do mesmo, é possível mencionar ainda a questão da invisibilidade como interesse de certos tradutores profissionais que atuam em seguimentos estigmatizados ou com configurações que envolvam sigilo, discrição.

Por fim, acredita-se possível afirmar com este trabalho que a análise romance *La Princesa Primavera* é relevante para a discussão quanto à questão do protagonismo literário concedido à figura do tradutor, como fenômeno massivo e marcado por suas próprias características, no âmbito das literaturas latino-americanas. Nesse sentido, a análise da obra de César Aira permitiu neste trabalho defender como relevante e necessária a discussão sobre o lugar do tradutor no sistema literário. Do mesmo modo, este trabalho serve como ponto de partida, como reflexão em desenvolvimento com relação a necessidade de se problematizar com maior profundidade os possíveis significados do fenômeno das ficções do tradutor na literatura latino-americana contemporânea.

REFERÊNCIAS

AIRA, César. *La Princesa Primavera*. Mexico: Ediciones Era, 2003.

AIRA, César. *Pequeno manual de procedimentos*. Pesquisa e tradução de Eduard Marquardt; Organização de Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte e Letra, 2007.

AIRA, César. Best-seller e literatura. In: *Pequeno manual de procedimentos*. Pesquisa dos originais e tradução Eduard Marquardt; Organização de Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte e Letra, 2007.

AIRA, César. O ensaio e seu tema. In: *Pequeno manual de procedimentos*. Pesquisa dos originais e tradução Eduard Marquardt; Organização de Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte e Letra, 2007.

AIRA, César. A tradução. In: *Pequeno manual de procedimentos*. Pesquisa dos originais e tradução Eduard Marquardt; Organização de Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte e Letra, 2007.

AIRA, César. *Continuación de ideas diversas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.

AIRA, César. *Evasión y otros ensayos*. Barcelona: Penguin Random House, 2017.

AIRA, César. Sobre a Arte Contemporânea. Tradução de Victor Rosa. [Coleção Pequena Biblioteca de Ensaio]. Rio de Janeiro: Zazie edições, 2018. Disponível em: <<http://www.zazie.com.br/>>. Acesso em: jan. 2022.

AIRA, César. “Não gosto da literatura do eu que está na moda” [14 de agosto de 2017]. Porto Alegre: *Revista Gauchazh*. ENTREVISTA CONCEDIDA A ALEXANDRE LUCHESE. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2017/08/cesar-aira-nao-gosto-da-literatura-do-eu-que-esta-na-moda-9868792.html>>. Acesso em: 15 jan. 2022.

AIRA, César. *2 – Libros: Nunca sufrí la angustia de las influencias*, 25 abril de 2018. Disponível em: <<https://www.elcultural.com/noticias/letras/Cesar-Aira-Nunca-sufri-la-angustia-de-las-influencias/12026>>. Acesso em: 07 jan. 2022.

AMÍCOLA, José. Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira). *Olivar*, v. 9, n. 12, out. 2008, p.191-207. Disponível em: <<https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLlv09n12a12>>. Acesso em: 01 mar. 2022.

ARROJO, Rosemary. (Org.). *O Signo desconstruído*: implicações para a tradução, a leitura e o ensino. 2º. Campinas: Pontes, 2003.

AUTOFICTION. [VERBETE]. In: *LAROUSSE: DICTIONNAIRE DE FRANÇAIS*. Disponível em: <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/autofiction/6699?q=autofiction+#754386>>. Acesso em: 25 fev. 2022.

AZEVEDO, Carlito. 13 variações sobre César Aira. *Revista Landa*, v. 2, n. 2, 2014. Disponível em: <<http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol2n2/11.%20DOSSI%C3%8A%20Carlito%20Azevedo%20-%202013%20varia%C3%A7%C3%B5es%20sobre%20C%C3%A9sar%20Aira.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2022.

BOHUNOVSKY, Ruth. A (im)possibilidade da “invisibilidade” do tradutor e da sua “fidelidade”: por um diálogo entre a teoria e a prática de tradução. *Cadernos de Tradução, Núcleo de Tradução - NUT - Universidade Federal de Santa Catarina*, v. 2 n. 8, p. 51-62, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5884>. Acesso em: 15 fev. 2022.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CABANELLAS, Ana María. La piratería editorial, un freno para la edición en España y América Latina. *ABINIA INFORMATIVA*, 24 Mayo del 2002, v.1 n. 2, pp. 1-3.

GALINDO, Caetano W; COSTA, Walter Carlos. (Orgs.). *Paulo Henriques Britto: entrevista*. Curitiba: Medusa, 2019.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun, Roger Chartier*. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

CHARTIER, Roger. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. Tradução de Luzmara Curcino; Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos: Ed. UFSCar, 2012.

CHARTIER, Roger. *La mano del autor y el espíritu del impresor - Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires: 2016.

CLEARY, Heather. *The Translator's Visibility: Scenes from Contemporary Latin American Fiction*. New York : Bloomsbury Academic, 2021.

COLONNA, Vincent. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DE SAGASTIZÁBAL, Leandro; RAMA, Claudio; URIBE, Richard. *Las editoriales universitarias en América Latina*. Bogotá: CERLALC, 2006.

DIACONU, Diana. La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género. *La Palabra*, Tunja, n. 30, p. 35-52, jun. 2017 . Disponível em: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-85302017000100035&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 03 fev. 2022. <http://dx.doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6964>.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 181-221.

HILALI BACAR, Darouèche. L'autofiction en question - Une relecture du roman arabe à travers les oeuvres de Mohamed Choukri, Sonallah Ibrahim et Rachid El-Daïf. (Tese de doutorado, 2014). Université Lumière Lyon II, Faculté des langues. Lyon, 2014. Disponível em: <http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2014/hilali_bacar_d/pdfAmont/hilali_bacar_d_these.pdf>. Acesso em 12 mar. 2022.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. (Tese de doutorado, 204 fls). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.btd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=124>. Acesso em: 20 fev. 2022.

KRIPPER, Denise. *Las ficciones del traductor: el traductor como protagonista en la literatura reciente en español*. 2016. 201 f. Tese (Doctor of Philosophy in Spanish and Portuguese) - Georgetown University, Washington, DC, 2016. Disponível em: https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/1040871/Kripper_georgetown_0076D_13175.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 22 fev. 2022.

KRIPPER Denise. *Los agentes de la traducción: las ficciones del traductor como relatos de mercado*. Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción, v. 10, n. 2, p. 174-194, 30 nov. 2017.

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

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. *Revista Sopro*, n. 20, 2010. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>>. Acesso em: 22 fev. 2022.

MANHÃES MONTEIRO, Francisco. *César, em Tradução, ficção e (re)escrita em César Aira*. 155f. Tese de doutorado - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.

PAGNI, A. *Hacia una historia de la traducción en América Latina*. IBEROAMERICANA. América Latina - España - Portugal, v. 14, n. 56, p. 205-224, 9 ene. 2015.

PORRÚA, Ana. César Aira: implosión y juventud. *Punto de Vista*, Buenos Aires, ano 28, n. 81, p. 24-29, abr. 2005. Disponível em: <<http://www.ahira.com.ar/ejemplares/81/>>. Acesso em: 20 fev. 2022.

QUERIDO, Alessandra Matias. *Investigando jerônimos: a representação do tradutor como personagem em narrativas contemporâneas*. 2011. 208 f. Tese (Doutorado em Literatura)—Universidade de Brasília, Brasília, 2011a.

QUERIDO, Alessandra Matias. O tradutor sob o prisma do autor: a representação do tradutor na literatura. *Caderno de Tradução*, v. 2, n. 28, 2011b.

SCHIFFRIN, André. *La edición sin editores. Las grandes corporaciones y la cultura*. Cidade do México: Ediciones Era, 2001.

RIVEIRO, M. B. César Aira y la grandeza menor: una tradición de escritores raros . *Revista Telar*, n. 25, p. 149-166, 15 dic. 2020.

SOUZA, Ailton de. América Latina, conceito e identidade: algumas reflexões da história. *PRACS: Revista de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP*. Macapá, n. 4, p. 29-39, dez. 2011. Disponível em:
https://www.nepac.ifch.unicamp.br/pf-nepac/america_latina_conceito_identidade.pdf. Acesso em: 02 abr. 2022.