

# O LUNFARDO NAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE *LOS SIETE LOCOS*

Eleonora Frenkel Barretto<sup>1</sup>

## RESUMO:

*O artigo discute a problemática da tradução do lunfardo para o português, a partir do exemplo de duas traduções brasileiras do romance *Los siete locos*, de Roberto Arlt, realizadas por Janer Cristaldo (Francisco Alves, 1982) e por Maria Paula G. Ribeiro (Iluminuras, 2000). O percurso de análise parte da avaliação da função do lunfardo no romance, passa pela caracterização da especificidade de seu uso na escrita de Arlt, analisa as estratégias adotadas pelos tradutores para os exemplos selecionados, tecendo algumas considerações sobre os efeitos destas estratégias no texto de chegada, o que permite uma comparação com as funções iniciais desempenhadas no texto de partida.*

**PALAVRAS-CHAVE:** Tradução, Roberto Arlt, Lunfardo

## O lunfardo

O lunfardo é um conjunto de palavras utilizadas originalmente por moradores de Buenos Aires.<sup>2</sup> Sua origem remonta às últimas décadas do século XIX, quando chegam àquela cidade grandes levas de imigrantes pobres, fundamentalmente italianos e espanhóis, que se instalam nos subúrbios (*arrabales*) da cidade e se acomodam nos *conventillos* (casas com diversos quartos habitados por famílias inteiras). Do esforço de comunicação entre os primeiros imigrantes e os *compadritos* (homem típico do subúrbio portenho) derivou o *cocoliche* (uma linguagem de transição) e, da fala dos filhos dos imigrantes derivou o lunfardo (Cf. Gobello e Olivieri, 2005: 15).

Além dos *conventillos*, um dos locais de sociabilização nos subúrbios eram os prostíbulos, onde se tocaram os primeiros tangos e se estabeleceram intercâmbios lingüísticos entre imigrantes e *compadritos*. O tango e o lunfardo surgiram no mesmo contexto e o primeiro se exprime em grande parte com palavras do segundo, representando em suas letras o *arrabal*, o *conventillo*, as relações sociais, as dores e amores de seus moradores.<sup>3</sup>

O lunfardo é também associado à delinquência, começando pelo próprio nome escolhido para designar esse vocabulário (lunfardo é sinônimo de ladrão e de delinqüente).<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC);  
eleonora.frenkel@gmail.com

<sup>2</sup> O lunfardo não é definido como dialeto por não possuir uma sintaxe própria, também não seria um socioleto por não estar associado a um grupo social determinado, ou um jargão por não estar associado a um ofício ou profissão determinados (Cf. Gobello e Olivieri, 2005: 11). Sobre sua definição, Furlan (2006: 639) afirma: “Algunos lo consideran un lenguaje; otros, un dialecto. Para nosotros es un vocabulario de procedencia inmigratoria, difundido en los estratos bajos, en ascenso a otras clases sociales y que continuamente se enriquece con nuevos aportes.”

<sup>3</sup> “Soy terror del malevaje/cuando en un baile me meto/porque a ninguno respeto/de los que hay en la reunión/y si alguno se retoba/queriendo meterse a guapo/yo le encajo un castañazo/y a buscar quién lo engendró...” (“El porteño”, tango 1903, letra e música de Angel Gregorio Villoldo, *Antología poética Letras de tango*, 1999: 15).

<sup>4</sup> Todo Tango, Dicionario de lunfardo: LUNFARDO: (lunf.) Igual que Lunfa. Ladrón. DRAE: LUNFARDO: 2. m. Arg. y Ur. p. us. Delincuente.

O primeiro registro de termos do lunfardo foi publicado em 1879, no jornal *La Nación*, em artigo de Benigno Baldomero Lugones, jornalista que trabalhava como escrivão no Departamento de Polícia e que reuniu justamente as palavras usadas pelos detentos (Cf. Gobello e Olivieri, 2005: 16).<sup>5</sup> Entretanto, a associação do lunfardo exclusivamente como gíria de delinquentes seria uma redução; já em 1887, Juan A. Piaggio publicou no jornal *La Nación* a nota *Caló Porteño (Callejeando)*, onde dois jovens de classe baixa dialogam utilizando alguns dos termos anotados por Lugones em seu artigo anterior, mas deixando claro que seus personagens não são delinquentes, mas sim *compadritos*. Segundo Gobello e Olivieri (2005:20), no diálogo recriado por Piaggio, “los hablantes no son ladrones sino compadritos; para entender las palabras que utilizan no era necesario ser ladrón sino porteño y muy porteño”.

Nota-se, por tanto, uma forte componente identitária no uso do lunfardo, representando o reconhecimento das vozes de grupos sociais diversos em processo de integração e em busca de uma identidade comum. E nesse processo há uma componente de rebeldia, de confronto entre dois lados da cidade, através da expansão da periferia para o centro, da difusão da linguagem e das manifestações culturais das classes menos favorecidas da sociedade para outras classes sociais.

Assim como o tango, o lunfardo foi ganhando terreno na sociedade portenha, constituindo-se ao longo das últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX como sua linguagem comum. Contribuíram para este movimento o teatro popular (especialmente os *sainetes*), o jornalismo e a literatura, além da mobilidade social que permitia a ascensão de alguns integrantes de setores modestos da sociedade a classes mais favorecidas. O lunfardo também ampliou seu domínio geográfico, passando a ser conhecido em outras cidades argentinas e uruguaias.

## O Lunfardo na literatura

Na literatura, o lunfardo aparece associado às discussões sobre identidade e nacionalidade, como expressão de um novo contexto social, marcado pela imigração, pela urbanização e pela configuração de um homem urbano, com usos, costumes e linguagem novos. A tradição literária, até os anos 20 fundada no gênero *gauchesco* e estruturada a partir da oralidade do campo, passa a ser repensada por escritores. A cidade surge como novo *topos* literário e identitário, a literatura desloca-se do campo para o subúrbio e passa-se a querer ouvir a voz do *compadrito*, o plebeu das cidades e do indefinido *arrabal*, segundo a definição de Borges (Cf. Assunção, 2002: 2). O “idioma” dos argentinos afirma-se como questão de identidade nacional, em um momento de desarraigo cultural na babel que se formava.

Borges foi um dos escritores que pensou o tema do idioma falado pelos argentinos e sua relação com a tradição literária nacional. Assunção (2002:5) afirma que o escritor revela um “fervor ‘criollista’ ou até mesmo nacionalista” em textos publicados nos anos 20,<sup>6</sup> com uma concepção de literatura que valoriza a profusão de “expressões distintas e exclusivas do contexto lingüístico portenho com relação aos outros países de língua

---

<sup>5</sup> Outras iniciativas de registrar termos do lunfardo foram, em 1888, *Los hombres de presa*, de Luis Maria Drago; em 1894, *El idioma del delito*, de Antonio Dellepiane.

<sup>6</sup> *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) e *El idioma de los argentinos* (1928).

espanhola, sobretudo a metrópole, como forma de caracterizar o que seria tipicamente nacional” (Assunção, 2002:4) e que, posteriormente, passou a considerar que a principal diferenciação não seria lexical, mas “um tom e uma sintaxe específica para expressar-se”, chegando à conclusão de que “para ser argentino ou para fazer literatura argentina não é preciso sobejar nas cores locais, em um linguajar nativo ou local” (Assunção, 2002: 7).

Na obra de Roberto Arlt, o idioma dos argentinos aparece de maneira diferente, não se trata de pensar se o léxico específico caracterizaria ou não uma literatura nacional, se este deveria ou não ser incorporado ao registro literário, mas ele constitui justamente o mote de algumas de suas *Aguafuertes porteñas* (crônicas publicadas no jornal *El Mundo* entre 1928 e 1942), o ponto de partida para um jogo etimológico,<sup>7</sup> o núcleo a partir do qual se desenvolverá uma reflexão sobre os usos e costumes do homem portenho ou o enredo de um conto ou romance.<sup>8</sup> Como afirma Borré (1999: 134-135), Arlt “*no se detuvo a reflexionar sobre el idioma, se detuvo a reflexionar en torno de la construcción de las historias que armaría con ese lenguaje*”.<sup>9</sup>

A língua falada nas ruas de Buenos Aires, que o escritor escuta em suas andanças pela cidade e em suas conversas com tipos populares, é parte constituinte de sua escrita e instrumento para transmitir suas vivências. Segundo Borré (1999: 137), “*el idioma rioplatense le ha permitido un amplio juego lingüístico para enfrentar una novela, una nota periodística o tal vez un cuento en el cual el objeto de la palabra le permita construir el espacio de su historia*”.

Dito isso, destaca-se a importância do lunfardo na escrita de Arlt e, no que concerne aos interesses deste artigo, a relevância de pensar as dificuldades e estratégias de tradução desse vocabulário.

## O Lunfardo em *Los siete locos*

*Los siete locos* narra os acontecimentos na vida de Erdosain, um funcionário acusado de fraude pela Companhia Açucareira em que trabalha. Em busca de ajuda para saldar sua dívida e evitar a prisão, Erdosain sai pelas ruas de Buenos Aires e se encontra com o farmacêutico Ergueta, um jogador trapaceiro que lhe nega o empréstimo do dinheiro. Sua segunda tentativa é junto ao Astrólogo, líder de um projeto de sociedade revolucionária secreta, que está em casa com Haffner, o Rufião Melancólico, encarregado de organizar a rede de prostíbulos que financiaria o projeto. Este último decide emprestar o dinheiro a Erdosain, que retorna à sua casa. Lá, encontra-se com sua esposa Elsa, de malas prontas para fugir com o Capitão e, completando sua desgraça, horas depois recebe a visita de Barsut, primo de sua mulher, quem lhe confessa tê-lo denunciado na Companhia Açucareira. Diante de tal revelação, Erdosain decide propor ao Astrólogo o seqüestro de Barsut, para exigir suas economias como resgate e utilizá-las para a concretização do projeto revolucionário. Com o desenrolar dos acontecimentos conhecemos outros

---

<sup>7</sup> Como nas *Aguafuertes porteñas*: “Divertido origen de la palabra ‘squenun’” e “El origen de algunas palabras de nuestro léxico popular” (Arlt, 2005: 36 e 47).

<sup>8</sup> Como nas *Aguafuertes porteñas*: “Apuntes filosóficos acerca del hombre que ‘se tira a muerto’” e “‘Laburo’ nocturno” (Arlt, 2005: 17 e 87), “El ‘furbo’”, “El club de los ‘cachadores’”, “Evolución de la palabra ‘gil’” (Arlt *Apud* Saítta, 1996: 142, 144 e 145).

<sup>9</sup> Provavelmente a reflexão mais direta de Arlt sobre o tema encontra-se em “El idioma de los argentinos” (Arlt, 2005:44) e “Onde nossa língua vai parar?” (Arlt *Apud* Kulikowski, 2000: 107).

personagens, como Hipólita, a prostituta casada com Ergueta, e o Buscador de Ouro, jovem associado ao projeto revolucionário, que percorreria o sul do país em busca de pedras e metais preciosos, que é descrito com a aparência de quem costuma trapacear no jogo e um de seus feitos destacados é ter matado um ladrão quando era adolescente.

Assim, vemos que os personagens de *Los siete locos* estão vinculados ao universo do jogo, da prostituição e da delinquência, constituindo o lunfardo uma linguagem que lhes é peculiar. A primeira função desse vocabulário no romance seria, portanto, a caracterização das personagens, a representação da oralidade através de uma linguagem coerente com a condição sócio-cultural das mesmas.

Entretanto, o lunfardo não aparece somente nos diálogos, mas também na fala do narrador, o que demonstra, primeiramente, uma das características da narrativa de Arlt: a ‘heterogeneidade discursiva’, no sentido da combinação de diferentes níveis de fala,<sup>10</sup> da incorporação à literatura argentina de “novas vozes, novas falas, novos discursos, produtos de um hibridismo social que estava ocorrendo diante de seus olhos” (Kulikowski, 2000: 108). Essa estratégia revela também um posicionamento ideológico, a posição que assume diante dos puristas da língua, preocupados com a “degradação” do idioma, diante do que Arlt afirma: “*un pueblo impone su arte, su industria, su comercio y su idioma por prepotencia*” (Arlt, 2005: 46), defendendo a flexibilidade da língua e o reconhecimento das novas vozes que reverberam na cidade. Isso, por sua vez, está relacionado com o que é verbalizado em sua literatura, justamente aquilo que a sociedade queria ocultar, desafiando com sua temática o sistema de valores sociais estabelecidos e expondo temas como a traição como meio de redenção, a loucura, o suicídio, o homossexualismo e a prostituição (Cf. Kulikowski, 2000: 107). Nesse sentido, o lunfardo assume um papel transgressor em sua escritura e carrega um pouco da violência com que o autor acredita que se deve escrever: “*Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un ‘cross’ a la mandíbula*”.<sup>11</sup>

O uso do lunfardo nos discursos direto e indireto, bem como o recurso ao discurso indireto livre, revela uma estratégia na qual se confundem as vozes dos personagens e do narrador, tornando nebulosos seus limites e criando uma sintonia entre eles a partir da linguagem que utilizam. É o que Preti (1984: 104) classifica como “processo de empatia”, onde “há plena incorporação das variações de fala, mesmo as mais populares, ao nível teoricamente mais culto do narrador, representativo, em tese, do próprio autor”, recurso através do qual “se apagariam as divergências, por vezes chocantes, entre narrador e personagens.”

A incorporação das vozes do *arrabal* não aparece, portanto, como algo alheio ao narrador, como uma linguagem estranha, circunscrita a um grupo social determinado; aparece imbricada nos diferentes discursos, representando também a crescente penetração do lunfardo na sociedade portenha.

No trecho abaixo destacado, aparecem na voz do cronista termos como *leonera*, *puta*, *jetas*, *letrinosa*, que remetem a um universo marginal e degradado, combinadas com *plañidero*, *acomparar*, *divinizar*, que elevam o registro, criando um contraste impactante que revela a heterogeneidade como estratégia discursiva na escritura de Arlt, bem como o hibridismo das vozes na sociedade portenha da época. O termo “*escolazándose*”, aspeado,

<sup>10</sup> Conforme a distinção sistematizada por Preti (1977: 36): culto, comum, coloquial, vulgar.

<sup>11</sup> R. Arlt, em prólogo a *Los Lanzallamas* e em “Defensa de ‘Los siete locos’” *Apud* Vega, 1990: 15 e 18.

remete a outra especificidade do escritor: a “anarquia” na colocação das aspas, que ora as utiliza em termos do lunfardo e ora os apresenta sem nada.<sup>12</sup>

*A veces a esta leonera entraban músicos ambulantes, frecuentemente un bandoneón y una guitarra.*

*Afinaban los instrumentos y un silencio de expectativa acurrucaba a cada fiera en su rincón, mientras que una tristeza movía su oleaje invisible en esa atmósfera de acuario.*

*El tango carcelario surgía plañidero de las cajas, y entonces los miserables acompañaban inconscientemente sus rencores y sus desdichas. El silencio parecía un monstruo de muchas manos que levantara una cúpula de sonidos sobre las cabezas derribadas en los mármoles. ¡Quizás en lo que pensaban! Y esa cúpula terrible y alta adentrada en todos los pechos multiplicaba el largor de la guitarra y del bandoneón, divinizando el sufrimiento de la puta y el horrible aburrimiento de la cárcel que pincha el corazón cuando se piensa en los amigos que están afuera ‘escolazándose’ hasta la vida.*

*Entonces en las almas más letrinosas, bajo las jetas más puercas, estallaba un temblor ignorado; luego todo pasaba y no había mano que se extendiera para dejar caer una moneda en la gorra de los músicos.*  
(Arlt, 2005: 118)

Retomando o que foi dito até o momento, o lunfardo em *Los siete locos* possui uma forte associação com o mundo do jogo, da prostituição e da delinquência, funcionando como instrumento importante para a caracterização das personagens. Ao mesmo tempo, seu uso dissemina-se na fala do narrador, representando uma expansão desse vocabulário pela sociedade argentina e criando no texto um efeito transgressor e impactante, que desafia padrões dominantes e impressiona pela “violência” de determinados termos e por sua combinação singular com outros níveis de fala. A alternância no uso das aspas contribui para a confusão de vozes, para a identificação entre narrador e personagens e para a representação literária do hibridismo social. Nesse sentido, estão lançadas as dificuldades para os tradutores da obra.

### **Estratégias de tradução do lunfardo**

Embora o lunfardo não se considere estritamente como um dialeto, as dificuldades de tradução de ambos são análogas: a íntima relação que estabelecem com a época, o local, a origem social e cultural do falante, impõe desafios para os tradutores. Segundo Newmark (1981: 94-95), não há metodologia em tradução de gíria (*slang*). Justamente porque a gíria é tão sensível ao tempo e ao local, os problemas de tradução dificilmente conduzem a generalizações.

Vejam os soluções dos tradutores de *Los siete locos* para alguns termos do lunfardo selecionados no texto: optaram, na maior parte dos casos, por uma estratégia

---

<sup>12</sup> Diferentes hipóteses sobre o uso de aspas por Arlt são apresentadas por Viñas (1967 e 2005), Kulikowski (2000) e Ribeiro (2000).

domesticadora,<sup>13</sup> encontrando palavras em português com significado semelhante, sem manter a referência ao termo em língua estrangeira, como nos exemplos das palavras utilizadas por Arlt para designar a mulher que vive da prostituição:

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
Atorranta	Vagabunda	Vagabunda
Coja	Meretriz	Coxa
Ramera	Prostituta	Rameira
Yiranta	Mulher de rua	Mulher da rua

Ao traduzir um vernacular estrangeiro por um vernacular local, opera-se uma das “tendências deformadoras” apontadas por Berman (2007: 30): a “vulgarização”, e se explicita a dificuldade de manter na tradução as marcas da língua de partida, especialmente no que tange ao lunfardo como vocabulário que cumpre uma função específica no romance.<sup>14</sup>

No caso da tradução de *coja* para *meretriz* se dá outra “tendência deformadora”: “a destruição das redes significantes subjacentes” (Berman, 2007: 28), posto que o apelido *La Coja*, atribuído à Hipólita, refere-se à sua atividade profissional, mas também à sua aparência física, constituindo, juntamente com os apelidos dados a outros personagens, uma rede de significantes que se refere à mutilação, à degradação dos corpos pela vida moderna; nesse sentido, em *Los siete locos*, temos *La Bizca* (filha da dona da pensão em que mora Barsut) e *El castrado* (O Astrólogo).<sup>15</sup>

Um segundo grupo de termos destacados são aqueles utilizados por Arlt para designar o homem que vive da exploração da prostituição.

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
“Macrós” (com e sem aspas)	Gigolô Proxeneta cafetão (sem aspas)	“Cafifas” (com e sem aspas)
“Cafishio” (com e sem aspas)	Gigolô Cafetão (sem aspas)	“Cafetão” (com e sem aspas)

<sup>13</sup> Conforme as duas formas de traduzir definidas por Schleiermacher (2001: 43).

<sup>14</sup> Sobre essa discussão, ver também O’Shea (2007:3) que, ao pensar as possibilidades de tradução do dialeto na ficção de Flannery O’Connor, afirma a insuficiência de duas possíveis estratégias: 1) substituir o dialeto regional ou social por uma linguagem padrão, e 2) substituir um dialeto identificado na obra originária por outro, geograficamente localizado na cultura de chegada. Como solução, o autor propõe “criar um dialeto artificial, mas que soe autêntico, convincente, ou seja, uma invenção ficcional capaz de produzir os efeitos desejados”, o que seria “fácil de preconizar, mas difícil de implementar”. Nesse mesmo sentido, Hernández (2004: 5) afirma, ao refletir sobre as traduções de Pirandello ao espanhol, que mais adequado do que substituir um dialeto por outro é produzir uma linguagem informal natural (*lenguaje jergal natural*), que deixe claro que se trata de um dialetismo, e reprocessar somente uma parte das palavras do texto de partida, justamente as necessárias para esclarecer a função designada ao dialeto no texto.

<sup>15</sup> Ver Franco (1983: 342), que afirma que em Arlt “los seres quedan terriblemente mutilados por la vida moderna, mutilación que se refleja en los apodos de los personajes – ‘La Biza’, ‘La coja’ [...] y ‘El Castrado’ [...]”.

“Marlú”	Gigolô	“Gigolô”
“Fioca”	Cafetão	“Cafiola”
“Canfinfleros”	Gigolôs	Gigolôs
“Polacos” polacos	Gigolôs “polacos”	“Cafifas” polacos

Nesse caso, observa-se um “empobrecimento quantitativo” nas traduções (Berman, 2007: 27), na medida em que há uma redução da multiplicidade de significantes dados pelo escritor para o mesmo significado, ou seja, os 6 significantes no texto de partida são reduzidos para 3 na primeira tradução e para 4 na segunda.

Observam-se duas características na tradução de Cristaldo: 1) a variação de opções para traduzir o mesmo termo e, conseqüentemente, a destituição da particularidade de cada um; 2) a não correspondência do uso de aspas no texto de partida e no texto traduzido, aspecto relevante na medida em que a “anarquia” na colocação das aspas é uma característica da escrita de Arlt.<sup>16</sup>

Na segunda tradução, nota-se uma estratégia preconizada por Ribeiro (2000: 113) em artigo em que comenta dificuldades de tradução de Roberto Arlt: trazer para o texto “ecos de uma linguagem não tão contemporânea”, utilizando termos como *cafiola*.<sup>17</sup>

Em um dos exemplos de palavras relacionadas com o universo da prostituição, Cristaldo utiliza uma estratégia estrangeirizante, mantendo o termo do texto de partida e inserindo uma nota explicativa:

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
Lata	Lata N.T.: “fichas de metal para contabilizar o trabalho de uma prostituta em um prostíbulo”	Fichas

Com exceção do último exemplo, operou-se uma neutralização dos termos em lunfardo nas traduções, descaracterizando a linguagem peculiar utilizada na narrativa de Arlt, com o recurso a uma série de sinônimos que não remetem à língua estrangeira e não necessariamente representam uma linguagem marginal na cultura de chegada. Em outros exemplos, a neutralização resulta em uma descaracterização da fala de personagens como Ergueta e da linguagem ligada ao universo do jogo e da delinquência:

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
Te jugaste a los “burros”	Gastaste com <i>cartas</i>	Jogou nos ‘ <i>cavalos</i> ’
Lo cual no te impide “ <i>escolazar</i> ”	O que não o impede de <i>jogar</i>	O que não te impede de “ <i>jogar</i> ”
¿Qué dirá el señor de mi “ <i>pinta</i> ” y de esta <i>cara de burrero</i> y de <i>cafishio</i> ?	Que dirá o Senhor de minha <i>cara</i> e deste <i>ar de cafetão</i> ?	O que dirá o Senhor da minha “ <i>pinta</i> ” e dessa <i>cara de turfista e de cafetão</i> ?
Con su cara de “ <i>perrero</i> ” roía el	Com sua cara de	Com sua cara de “ <i>homem da</i>

<sup>16</sup> Em relação à colocação das aspas, Ribeiro (2000: 114) segue o mesmo procedimento do autor, alternando seu uso conforme aparece no texto de partida.

<sup>17</sup> Outro exemplo dado por Ribeiro (2000: 113) é a tradução de *guitas* para *pratas*, e não *grana*, o que “soaria muito contemporâneo”.

puño de su bastón	<i>cachorreiro</i> roia o punho de sua bengala	<i>carrocinha</i> ” roia a empunhadura da sua bengala
Una “mula” más grande que una casa	Uma <i>mentira</i> do tamanho de uma casa	Uma “ <i>lorota</i> ” do tamanho de um bonde
Un muchacho, un “ <i>purrete</i> ”	Um rapazola, uma <i>criança</i>	um garoto, um “ <i>fedelho</i> ”
Me “ <i>esgunfiaba</i> ”	Me <i>enchia o saco</i> (135);	Me “ <i>enchia</i> ” (136)
Rajá, <i>turrito</i> , rajá	Se arranca, se arranca	Se manda, <i>safado</i> , se manda
Hay que ser <i>furbo</i> , <i>che</i>	É preciso ser <i>vivo</i>	é preciso ser <i>vivo</i> , <i>meu chapa</i>

Nos dois primeiros exemplos, a neutralização implica na desassociação do personagem com o ambiente social em que circula e a linguagem que lhe é própria. Quanto à caracterização de Ergueta, nota-se uma suavização de suas qualidades, ao atribuir-lhe um “ar de cafetão”, e não uma ‘cara de apostador e cafetão’, e uma cara de “cachorreiro” ou de “homem da carrocinha”, e não uma cara de trapaceiro;<sup>18</sup> da mesma forma, eleva-se o registro de sua fala ao traduzir “mula” para *mentira*, “purrete” para *criança* e “esgunfiar” para “encher” ou “encher o saco”, perdendo a dimensão social da linguagem que utiliza. As opções “lorota” e “fedelho” reproduzem o registro informal e se aproximam de uma linguagem marginal, revelando a estratégia de utilizar termos adequados ao nível sócio-cultural dos falantes na língua de chegada.

Cristaldo opta por algumas omissões, como a do adjetivo *turrito* e do vocativo *che*, perdendo elementos que enriquecem as marcas de oralidade do texto.<sup>19</sup> Ribeiro, por sua vez, opta por uma expressão semelhante em português, utilizando *meu chapa*, com o que se opera uma aproximação do texto de partida à cultura de chegada, apagando marcas emblemáticas da cultura de partida, como o mencionado vocativo ou a expressão *malevos del arrabal*, traduzida para *delinquentes dos subúrbios*; neste caso, a solução de Cristaldo aproxima mais o leitor da cultura de partida, com *malandros de arrabalde*. A despeito desses exemplos, Ribeiro (2000: 114) afirma que nos casos de “termos tipicamente portenhos”, como *compadrito*, prefere deixá-los no original, em itálico, por acreditar que a tradução não comportaria sua riqueza, solução que, no entanto, não se apresenta em *Los siete locos*.

O lunfardo aparece como parte constituinte do texto também na voz do narrador, ora com aspas, ora sem, o que pode ser atribuído à intenção de marcar certa distância entre o discurso do cronista e das personagens ou de enfatizar um sentido especial no uso de determinado termo,<sup>20</sup> mas em qualquer caso demonstrando a amálgama de vozes na narrativa, o intuito de trazer para a literatura termos oriundos de grupos sociais marginalizados e a afinação entre a linguagem utilizada e a violência dos temas e situações apresentados. Como na descrição do restaurante de segunda freqüentado por Erdosain: carregado, escuro, sombrio, nebuloso, onde se reúnem delinquentes e há uma tensão no ar.

<sup>18</sup> O termo “perrero” aparece em outro contexto, com outra conotação: “Verdugos escogidos por su fortaleza cazaban a los tristes con lazo de acogotar perros, llegando a ser visible cierta escena: una madre, alta y desmelenada, corría tras el jaulón de donde, entre los barrotes, la llamaba su hijo tuerto, hasta que un ‘perrero’ aburrido de oír la gritar, la desmayó a fuerza de golpes en la cabeza” (Arlt, 2005: 11), onde as traduções parecem mais adequadas.

<sup>19</sup> Em uma das ocorrências do vocativo, Cristaldo o traduz para “tche” (Cf. Arlt, 1982: 136, tradução de Cristaldo).

<sup>20</sup> Cf. Viñas (2005: 124) e Ribeiro (2000: 114).



Ocorre uma suavização desse ambiente, com a omissão ou neutralização de alguns termos, e a descaracterização do lunfardo na voz do cronista, quando se elimina o substantivo *fonda* ou se o traduz para *botequim*, deixando de ser um estabelecimento de comida barata, de qualidade duvidosa, para se tornar um local associado à boemia na cultura de chegada; ou quando se traduz *jetas* para *bocas* ou *hongos* para *chapéus* ou *chapéus de feltro*.

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
En aquel cubo sombrío, de techo cruzado por enormes vigas, y que la cocina de la <i>fonda</i> inundaba de neblina de menestra y de sebo, se movía el tumulto oscuro, una “ <i>merza</i> ” de ladrones	Naquele cubo sombrio, de teto cruzado por enormes vigas, e que a cozinha inundava de neblinas de guisado e sebo, se movia o tumulto obscuro, uma <i>cambada</i> de ladrões.	Naquele cubo sombrio, de teto cruzado por enormes vigas, e que a cozinha do <i>botequim</i> inundava de neblinas de ensopado e de sebo, movia-se o tumulto escuro, uma “ <i>gangue</i> ” de ladrões.
En aquella bruma hedionda los semblantes afirmaban gestos canalleros, se veían <i>jetas</i> como alargadas por la violencia de una estrangulación [...] <i>Rateros</i> y “ <i>batidores</i> ” con perfil de tigre, la frente hundida y la pupila tiesa. Un vocerío ronco vomitaba estos racimos espatarrados en los bancos y acodados a los mármoles, entre los que se deslizaban los “ <i>lanceros</i> ”, de traje adecentado, cuello flojo, chaleco gris y <i>hongos</i> de siete pesos.	Naquele bruma hedionda os rostos afirmavam gestos canalhas, viam-se <i>bocas</i> como que alongadas pela violência de uma estrangulação [...] <i>Gatunos</i> e <i>dedos-duros</i> com perfil de tigre, a fronte afundada e a pupila tensa. Aquela massa esparramada nos bancos e acotovelada nos mármore vomitava um vozerio rouco, e entre eles deslizavam os <i>punguistas</i> , decentemente trajados, colarinho frouxo, terno cinza e <i>chapéus</i> de sete pesos.	Naquele bruma fedorenta os semblantes afirmavam gestos canalhas, viam-se <i>fuças</i> como que alongadas pela violência de um estrangulamento [...] <i>Gatunos</i> e “ <i>dedos-duros</i> ” com perfil de tigre, a testa afundada e a pupila tesa. Esses bandos escarrapachados nos bancos e acotovelados nos mármore vomitavam um vozerio rouco, entre os quais deslizavam os “ <i>punguistas</i> ”, de traje decente, colarinho frouxo, colete cinza e <i>chapéu de feltro</i> de sete pesos.

Finalmente, nos últimos exemplos destacados, ao descrever a aparência do Buscador de Ouro, o cronista utiliza a expressão *hombre de tapete*, omitida por Cristaldo, o que empobrece a caracterização do personagem. A opção *espiar* para traduzir o verbo *bizquear*, por sua vez, descaracteriza o uso do lunfardo na voz do narrador, bem como as traduções *apertar* e *sacudir* para *zamarrear*, atenuando as combinações de níveis de fala na narrativa:

Texto de Partida	Tradução de Cristaldo	Tradução de Ribeiro
El Buscador de Oro hablaba convulsivamente, guiñando los ojos, levantando ya una ceja, ya la otra, <i>zamarreándolo</i> amistosamente por el brazo.	O Buscador de Ouro falava convulsivamente, piscando os olhos, levantando ora uma sobrancelha, ora outra, <i>apertando-o</i> amistosamente pelo braço.	O Buscador de Ouro falava convulsivamente, piscando os olhos, levantando ora uma sobrancelha, ora outra, <i>sacudindo-o</i> amistosamente pelo braço.
Así su cara era la de un <i>hombre de tapete</i> , acostumbrado a <i>bizquear</i> tras	Seu rosto era o de um homem acostumado a <i>espiar</i> os naipes.	Assim, sua cara era a de um <i>homem de jogo</i> acostumado a <i>espiar</i> atrás das cartas

de los naipes		
---------------	--	--

Procuramos demonstrar a relevância do lunfardo na narrativa de Roberto Arlt, no sentido da caracterização dos personagens, da intenção de inserir a voz do *arrabal* na literatura e de nela representar a amálgama de vozes da sociedade portenha da época.

Nesse sentido, aponta-se a relevância de pensar *como* traduzir este vocabulário específico, com fortes marcas histórico-sociais e culturais, trazendo-o para outro momento histórico e outro contexto sócio-cultural. Observamos que as estratégias dos tradutores de *Los siete locos* foram diversificadas, embora primordialmente tenham optado por domesticar os termos, encontrando em alguns casos, “equivalentes” associados à linguagem de grupos sociais análogos na cultura de chegada. Em casos minoritários, optaram por nota explicativa (revelando o movimento oposto, de aproximação do leitor da tradução à língua de partida), e pela busca explícita de termos em desuso no português, procurando remeter a um contexto histórico pretérito. Em alguns casos, nota-se a omissão de termos chave no texto traduzido.

De modo geral, especificamente quanto ao lunfardo, observa-se que ocorre nas traduções um “empobrecimento quantitativo” em relação à variedade lexical do texto de partida, bem como uma descaracterização das vozes dos personagens e da dimensão social da linguagem que utilizam; da mesma forma, atenua-se o impacto do lunfardo na voz do cronista, o efeito da combinação de níveis de fala na narrativa e a confusão entre as vozes (cronista e personagens) no romance.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arlt, Roberto. **Aguafuertes porteñas**. Buenos Aires: Santiago Rueda, 2005.

\_\_\_\_\_. **Los siete locos**. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2005.

\_\_\_\_\_. **Os sete loucos**. Tradução de Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: Franciso Alves, 1982.

\_\_\_\_\_. **Os sete loucos & Os lança-chamas**. Tradução, apresentação e cronologia de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2000.

Assunção, Ronaldo. A problemática do idioma dos argentinos em Borges. São Paulo: Scielo Proceedings, Congresso Brasileiro de Hispanistas, 2, 2002. Disponível em: [http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=MSC0000000012002000300052&lng=en&nrm=abn](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000300052&lng=en&nrm=abn). Acesso em: 28 Abril 2007.

Berman, Antoine. A tradução e a letra ou o albergue longínquo. Tradutores: Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. (Inédito) NUPLITT, 2007. *Mimeo*

Borré, Omar. **Roberto Arlt, su vida y su obra**. Buenos Aires: Planeta, 1999.

Furlan, Luis Ricardo. La dimensión lunfarda y su penetración en la literatura. Em: Noé Jitrik (org.). **Historia de la Literatura Argentina**. Buenos Aires: Emecé, 2006, 1ª. Edição, pp. 635-659.

Franco, Jean. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Barcelona: Ariel, 1983.

Gobello, José e Olivieri, Marcelo H. **Lunfardo, curso básico y diccionario**. Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2005.

Hernández, Belén. La traducción de dialectalismos en los textos literarios. **Revista electrónica de estudios filológicos**, nº. 7, junho 2004. Disponible em: <http://www.um.es/tonosdigital/znum7/estudios/gtraduccion.htm>. Acesso em: 04 Julho 2007.

Kulikowski, Maria Zulma M. Roberto Arlt: a experiência radical da escritura. **Revista USP**, São Paulo, nº. 47, pp. 105-111, setembro/novembro 2000.

Newmark, Peter. The translation of metaphor. Em: \_\_\_\_\_. **Approaches to translation**. Oxford: Pergamon Institute of English, 1981, pp. 84-96.

O'Shea, José Roberto. A tradução do dialeto na ficção de Flannery O'Connor. Comunicação apresentada no I Simpósio de Ficção Traduzida, UFSC, 12/03/2007, não publicado.

Preti, Dino. **Sociolinguística: os níveis de fala**. São Paulo: Editora Nacional, 1977, 3ª. Edição.

\_\_\_\_\_. A língua oral e a literatura: cem anos de indecisão. Em: \_\_\_\_\_. **A gíria e outros temas**. São Paulo: EDUSP, 1984, pp. 103-126.

Ribeiro, Maria Paula Gurgel. Traduzir Roberto Arlt. **Revista USP**, São Paulo, nº. 47, pp. 112-115, setembro/novembro 2000.

Russo, José Angel. **Antología poética. Letras de tango**. Buenos Aires: Editorial Basílica, 1999.

Saítta, Sylvia. La escritura de una vida: breve (auto) biografía de Roberto Arlt. **Tramas**, Córdoba, vol. II, nº. 5, 1996, pp. 129-181.

Schleiermacher, Friedrich. “Sobre os diferentes métodos de tradução”. Tradução de Margarete von Mühlen Poll. *Antologia Bilíngüe: Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: NUT/UFSC, 2001. Volume I, pp. 26-89.

Vega, J. Castro. **Aproximación al teatro de Roberto Arlt (“La isla desierta”)**. Montevideo: Tupac Amarú Editorial, 1990, 39p.

Viñas, David. Prólogo a **Roberto Arlt. Antología**. La Habana: Casa de las América, 1967, pp. VII-XIX.

\_\_\_\_\_. **Literatura argentina y política: II. De Lugones a Walsh**. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2005.