

Traduzir o pampa: Faraco, leitor de Arregui

Andrea Cristiane Kahmann

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS (UFPEL)

Anselmo Peres Alós

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA (UFSM)

ABSTRACT

This paper aims at discussing the consequences of the task of the translator when it comes to the translation – made by a Brazilian writer – of the short-stories written by a Uruguayan writer. In this sense, the study of the translations of the short-stories written by Mario Arregui made by Sergio Faraco is crucial to understand the literary streams and exchanges in the context of the South America pampa.

Keywords: *Cultural Translation – borderland(s) – Mario Arregui – Sergio Faraco.*

Este artigo busca discutir as consequências da tarefa do tradutor no que diz respeito à tradução – feita por um escritor brasileiro – dos contos escritos por um ficcionista uruguaio. Nesse sentido, o estudo das traduções dos contos escritos por Mario Arregui, realizadas por Sergio Faraco, é crucial para compreender as trocas e os fluxos literários no contexto do pampa sul-americano.

Palavras-chave: *Tradução Cultural – fronteira(s) – Mario Arregui – Sergio Faraco.*

Preâmbulo

Enquanto o Estado-Nação era forjado às custas do soterramento das diferenças, e as tradições eram inventadas com vistas a reforçar as fronteiras culturais, o *status* da atividade tradutória era relegada ao descaso que convinha para todo e qualquer ato político que ousasse mirar o Outro com algum respeito ou maior interesse. Apesar de ter desempenhado um papel determinante no desenvolvimento das culturas nacionais, as traduções foram deixadas à margem da história.

Até as primeiras décadas do século XX, ainda se percebia a tradução com base na tradição filosófica e literária alemã, da hermenêutica e da fenomenologia existencial. Walter Benjamin, em “The task of the translator”, deixava clara sua visão de tradução como “método”, conformando uma utopia em face da indeterminação semântica¹. Qualquer forma de tradução seria, então, uma traição ao sagrado texto original. Não foi à toa que, nesse período, outro filósofo de renome, Ortega y Gasset, tenha popularizado o aforismo *traduttore, traditore* (Ortega y Gasset, 2000, p. 94).

Contudo, a abordagem antimetafísica de Heidegger foi o prenúncio de importantes repercussões na produção filosófica subsequente, e o advento do existencialismo, com Sartre, fez-se sentir em face da perspectiva da tradução. A ruptura com a crença nas bases metafísicas da linguagem acarretou uma visão mais pragmática de tradução, e o foco passou a ser a questão da *tradutibilidade* de determinados textos em face de determinadas culturas. Já com Jakobson (1974), o problema principal da atividade tradutória passaria a ser a equivalência na diferença, relegando à tradução o ônus de reproduzir, em uma língua, um valor expresso em outra².

Nos anos 1960 e 1970, enquanto a cultura sofria o impacto da crise dos nacionalismos, importantes constructos teóricos enriqueceram os Estudos da Tradução. Destacam-se a Teoria da Recepção, afiliada à Escola de Constanza, com H. R. Jauss (que formulou a estética da recepção calcada na hermenêutica) e W.

¹ Influência da filosofia analítica, esse conceito veio imbuído da dificuldade de passagem daquilo que se conceitualiza e o objeto a que se refere. A tarefa do tradutor, para Benjamin, consistiria em encontrar o efeito pretendido sobre a linguagem para a qual se está traduzindo e em produzir, assim, o eco do original. Esse eco ocasionaria na língua-alvo a reverberação de um trabalho realizado na língua-fonte, sendo que a língua, nesses termos, não pode ser compreendida dissociada da noção de caráter dos povos em questão, a expressar realidades únicas, intraduzíveis.

² O pensamento de Jakobson acabou influenciando outras três vias de contato entre tradução e linguística. Uma delas foi o uso instrumental da linguística com fins a solucionar questões de tradução. A segunda buscou, na teoria linguística, as bases para a sistematização da tradução. Já a terceira via caracterizou-se pelo uso da tradução para fornecer critérios básicos de comparação entre línguas.

Iser (que elaborou uma teoria de leitura embasada na fenomenologia). Contudo, somente com Lefevere o componente político da tradução passou a ser considerado (Rodrigues, 2000, p. 101-139). Partindo da teoria dos sistemas e enriquecendo-a com as ideias de Wittgenstein, de Foucault, da sociologia da literatura e da história cultural, ele pôde contemplar o componente político, dedicando-se a relacionar o comportamento tradutório com as instituições, o poder e a ideologia. A partir de Lefevere, tornou-se possível afirmar que não há transparência no uso da linguagem e, com isso, restou a perspectiva de que o tradutor não é (nem poderia ser) transparente. Nesse sentido, toda tradução seria potencialmente subversiva, ao introduzir inovações no sistema literário em que se insere, ou potencialmente conservadora, se vier a reforçar e manter os padrões estabelecidos e a rejeitar o diferente (Rodrigues, 2000, p. 101-139).

Consequência dos estudos de Lefevere, a “boa” tradução passou a ser aquela capaz de transmitir a informação semântica com poder ilocucionário análogo, afastando-se do texto original sempre e quando isso se fizesse necessário. Nesse diálogo um pouco paradoxal, forma e conteúdo estariam imbricados para atingir um determinado efeito sobre essa nova cultura a ter acesso à produção literária por traduzir. A tradução seria, pois, um processo de reescritura, sujeito ao mesmo gênero de coerções que a escritura.

Talvez essa razão tenha contribuído para que atingissem grande notoriedade os escritores-tradutores. Meschonnic chegou a declarar: “os melhores tradutores foram escritores que integraram as traduções à sua obra” (Meschonnic, 1978, p. 354 *apud* Laranjeira, 2003, p. 38). Se a atividade tradutória tinha deixado de ser a mera reprodução do Outro em língua vernácula para constituir uma atividade criativa, nada mais coerente que o incipiente conceito de *escritor-tradutor* passasse a ostentar credibilidade perante a crítica. Sergio Faraco alcançou-a, por certo, seja na senda de escritor, seja na de tradutor. Porém, entre os tantos escritores que traduziu (chega-se quase a uma trintena), um nome merece especial atenção: o do contista uruguaio Mario Arregui.

A amizade entre estes dois escritores iniciou-se justamente pela via da tradução, e o grande acréscimo desse trabalho conformou um rico exemplo de recriação. A travessia deu-se em sentido duplo: tanto Faraco quanto Arregui alimentaram-se com suas teorias e críticas sobre literatura e com as discussões que travaram sobre a atividade tradutória nos quase quatro anos em que se corresponderam. Tema ainda por explorar nos Estudos Literários no Brasil, traçam-se, aqui, alguns esboços para dimensionar a relevância do Faraco escritor-tradutor para a contística de Mario Arregui e para o próprio sistema literário sul-rio-grandense.

Mario Arregui: o *outro* na frente do espelho

Um dos mais prestigiados contistas do Uruguai, Mario Alberto Arregui Vago nasceu em 1917 na cidade de Trinidad, Província de Flores, Uruguai, onde viveu quase toda sua vida em uma estância, dedicado a trabalhos rurais. Desde jovem, foi entusiasta das ideias comunistas. Após a Guerra Civil de 1936, militou no Movimento de Ajuda à República Espanhola, e, em 1959, aderiu a movimentos de solidariedade ao governo de Fidel Castro, em Cuba. Em 1971, viajou a Cuba e Europa; em 1973, percorreu Peru e Chile, onde testemunhou os últimos tempos da experiência socialista de Salvador Allende. Esteve preso por duas vezes: em 1973, por ocasião do golpe militar no Uruguai, e em 1977, quando foi torturado. A produção escrita de Mario Arregui está composta por *Noche de San Juan y otros cuentos* (1956); *Hombres y caballos* (contos, 1960); *La sed y el agua* (contos, 1964); *Liber Falco*, livro de cunho testemunhal sobre o poeta uruguaio (1964); *Tres libros de cuentos* (1969), reedição que contém os livros anteriores e agrega alguns relatos isolados; *El narrador* (contos, 1972), *La escoba de la bruja* (contos, 1979) e *Ramos generales* (1985), uma mescla de contos e ensaios, de publicação póstuma.

Mario foi descrito por seu próprio filho, Martín Arregui, como alguém “fuerte, desordenado, viviendo solo em medio de libros, botas invariablemente embarradas, trabajando mucho, leyendo mucho, lideando com tratores viejos y chacras grandes” (Arregui, 1985, p. 8). Sob a ótica de Ángel Rama (1969, p. 207-208), com quem Mario Arregui conviveu e manteve longa amizade, o contista uruguaio era um ser complexo, um homem de cinco naipes: (1) um estancieiro de moderno sentido empresarial, preocupado em desenvolver suas terras e seus rendimentos; (2) um militante de esquerda, muito próximo ao Partido Comunista e integrante da “Frente Izquierda”; (3) um amante da grande literatura, especialmente da vanguarda europeia, como Valéry, Hemingway, Mann, Huxley, entre outros inovadores, com os quais teve contato por meio da revista *Sur*; (4) um leitor acurado de poetas, como Lorca, Vallejo e Neruda, concedendo à poesia um lugar preferencial dentre as artes, embora nunca a tenha praticado – e, talvez, essa seja a razão pela qual tenha idolatrado os contos de um poeta, Jorge Luis Borges; (5) um homem inteiramente alheio às formas burguesas de conforto e regras de conduta da alta sociedade: amigo de tomar tragos em bodegas, de aparecer em qualquer ambiente com sua roupa de trabalho, sempre com o caminhão desvencilhado que usava para transportar gado, jogando baganas de cigarros sobre as poltronas e empregando, com toda naturalidade, uma linguagem de baixo calão (e, em especial, muitos palavrões).

Como escritor, Mario Arregui alcançou o respeito da crítica, apesar de sua escassa produção, reconhecida pelo próprio autor: “no llego a ser el autor de 40 cuentos, barajados y repetidos de una manera que no sé si no es un poquito

deshonesta” (Arregui e Faraco, 2009, p. 63). A justificativa para ter escrito tão pouco foi dada em seu melhor estilo: “el trabajo de ganarme la vida como estanciero-agricultor-cabañero, las mujeres, las charlas con los amigos, leer lo que escriben los otros, el cine, un poco el fútbol, otro poco la política, un bastante esa no-actividad que aquí llamamos “pelotudismo” etc... me impidieron escribir más” (Arregui e Faraco, 2009, p. 5). No entanto, sua obra apresenta uma singeleza incontestável, um profundo conhecimento da alma e da lida campeira, um tom que Rama chama de “descubrimiento de las normas de conducta, exploración del hombre y por lo tanto de sus límites” (Rama, 1969, p. 208), e um rigor literário que o filho Martín Arregui, entre carinho e piada, atribui à inaptidão de Mario para a datilografia:

Es inconcebible un peor mecanógrafo, si es que puede llamársele mecanógrafo a alguien que teclea, un golpe cada diez o quince segundos, con un solo dedo y buscando cada letra en el teclado. Para colmo tenía – en eso – la manía de la pulcritud. Una palabra mal escrita, una letra corrida, implicaba casi siempre rehacer la página. Hacía de ese modo, con paciencia infinita, sucesivos borradores. [...] Podía hacer diez, doce, veinte. Cuando daba por terminada una página, no había una coma, un acento, que no estuviera allí por razonada convicción (Arregui, [José Martín], 1985, p. 8).

A imagem que se faz de Mario Arregui, homem rude e campeiro, e de sua literatura a retratar com tanto êxito a linguagem e os costumes gauchescos, poderia levar a considerá-lo um escritor regionalista, ou *criollista*. No entanto, ele sempre negou esse rótulo:

Me crié en una estancia y viví después largos años en ella; soy buen jinete y muchas tardes estivales de mis vacaciones de estudiante las pasé ejercitándome en el manejo del lazo y, alguna vez, las boleadoras; puedo hablar el más dialectal de los gauchescos, he tropeado por tierra y por ferrocarril, sé picar tabaco, sé empezar el mate sin quemar la yerba... Pero no soy ni quiero ser – mejor: no quiero ser – un escritor criollista (Arregui, 1979, p. 6).

Muitas foram as especulações que tentavam dar conta do porquê desse rechaço de Arregui à literatura *criollista*. Aparain chamou a atenção à ideologia de esquerda do autor, que jamais aceitaria um rótulo vinculado a uma proposta literária comprometida com a intelectualidade conservadora: “los doctores-estancieros (necesitados de épicas historias para la hora de la estufa)” que se propunham a resgatar “un gaucho que ya no existía desde los alambrados días de Lorenzo Latorre” (Aparain, 1985, p. 3). Com efeito, essa visão encontra amparo no ensaio “Literatura y bota de potro”, que Arregui incluiu em *Ramos generales* e no

qual menciona que a primeira literatura gauchesca “fundada cuando el siglo era nuevito por el tan querible Bartolomé Hidalgo” (Arregui, 1985, p. 13), literatura esta “de intención política de signo antiespañol, revolucionário” (*ibidem*), acabou por tornar-se “gauchifilia nostálgica y derechista” (*ibidem*). Fundamentando sua perspectiva, Arregui menciona Rama e cita a existência de uma *Sociedad Criolla* que, nos alvares da *gauchifilia*, celebrava almoços crioulos em uma quinta de Montevideú e, entre o mate amargo e a carne assada, ostentavam-se bandeiras e juramentos solenes, enquanto das árvores dependuravam-se cartazes em que se podia ler: “está prohibido hablar de política y de religión” (*ivi*, p. 14). Essa era a gauchesca que Arregui abominava, pois “la primitiva gauchesca había sido política; ésta [...] se pretende apolítica, inadvertiendo (o tal vez sabiéndolo bien) que el apolitismo es una clara actitud política de conformismo ante la estructura social vigente” (*ibidem*).

A rechaçada “gauchônia” direitista, no entanto, é considerada morta na visão de Arregui, para quem a literatura gauchesca se esgotou quando desapareceram os últimos resquícios do gaúcho original. Nesse aspecto, ele talvez tenha influenciado Pablo Rocca, e, de fato, “Literatura e bota de potro” é a primeira obra incluída entre as referências de “A narrativa pós-gauchesca: limites e abrangência de um discurso”, importante ensaio em que o crítico uruguaio assevera:

A literatura gauchesca tem como centro a personagem do gaúcho, seus costumes, seus ambientes, suas hipotéticas linguagens, seus sentimentos e uma suposta visão de modo comum. Isso ocorre, com evidentes variações, [...] desde a revolução artiguista (*circa* 1815) até o limiar dos séculos XIX e XX. A pós-gauchesca, por sua vez, sucede a anterior, admite ou reconhece esse caráter sucessório e reajusta ou moderniza os meios expressivos da gauchesca em consonância com as transformações econômicas, políticas, sociais e talvez, em último lugar, estéticas (Rocca, 2004, p. 90-91).

Sem apegar-se a datas, contudo, Arregui parecia rechaçar a gauchesca muito mais por uma questão de construção narrativa. Ele alertava que, para se qualificar uma obra como regionalista, não bastam personagens campesinos e a ostentação da zona rural como pano de fundo, pois seu componente básico seria “una voluntad de criolledad y su cosmovisión, donde lo criollo sea un héroe positivo, digamos, o un cardinal valor de sostén” (*apud* Vitale, 1985, p. 2). E, a seguir, sentenciou: “nada parecido anda por mi literatura, creo” (*ibidem*). A negação do gaúcho como herói e a intenção de desconstruir mitos é um dos principais tópicos a aproximar o trabalho de Mario Arregui ao de Sergio Faraco, pois, tal qual o brasileiro, também o uruguaio punha-se a clamar contra os símbolos e as tradições inventadas:

Como todo tipo humano, el gaucho fue muchas cosas y otras muchísimas no fue. Entre las que no fue quiero resaltar dos: a) un patriota; b) un trabajador. Aquella socorrida estatua tiene grabada en el mármol de su basamento una leyenda: “AL GAUCHO / Primer elemento de emancipación nacional y de trabajo / La patria agradecida”. Pocas veces se ha grabado de modo tan indeleble una leyenda tan chabona, pocas veces la patria ha agradecido con una tan mala puntería (Arregui, 1985, p. 11).

Nessa perspectiva, as narrativas de Arregui, bem como as de Faraco, entre outras raríssimas exceções, seriam, ainda para Rocca, uma espécie de reinvenção do regionalismo (*ibidem*). Masina, por sua vez, engloba os escritores em tela entre os que se ocupam de apreender a zona fronteiriça pelo *ethos* do gaúcho, indo além do “imaginário mito-poético da campanha” (Masina, 1994, p. 74) e da “denúncia de uma desordem social coletiva” (*ibidem*) para transformar o regionalismo, rompendo com a estratificação epigônica do gênero, desorganizando-o e propondo a “tensão do confronto criado por diferentes subsistemas e mesmo pela fricção de sistemas culturais diversos” (*ibidem*). Assim, a escrita de Arregui e a de Faraco não compõem a gauchesca, mas ostentam com ufanía o signo do gaúcho. Ao título “gaúcho”, Arregui não recusa, deixando claro que o regionalismo que ele renega é o *criollismo usual*:

Pero repárese que digo “criollismo usual” o sea aquél que se limita a asediar lo típico o particular, que pretende explotar los pintoresquismos del color local, que al fin de cuentas es una forma del mal folklore... Yo he intentado, tal vez no del todo conscientemente, otra cosa: apresar en ámbitos de campo y pueblo, a través de personajes un tanto regionales, aspectos y reacciones que puedan tener significaciones universales (Arregui e Faraco, 2009, p. 79).

Esse êxito, sem dúvida, foi alcançado, razão pela qual o crítico Mejía Duque situa Arregui como “el producto de la mejor mezcla de la cultura regional con el orden cultural del modernismo” (Arregui e Faraco, 1990, p. 50). Também Faraco, ao justificar seu interesse em traduzir Arregui, lhe diz em carta: “tomas elementos locales para evidenciar una emoción que, ésta sí, podrá ser sentida em cualquier idioma o país” (*ivi*, p. 43). E talvez fosse justamente a capacidade de transcender aspectos relativos a idioma e nacionalidades que encantou o tradutor brasileiro, visto que Faraco, igualmente, afirmava:

Sobre tus dudas con relación al “criollismo”, también yo las tengo. Pero, como te señalé en carta anterior, aquí la mezcla cultural es bien violenta. [...] Tengo mis dudas si el “criollismo” – con todos sus radicalismos y bajo cualquier nombre que se le de – aún pudiera ser un camino para nuestra salvación (Arregui e Faraco,

2009, p. 10).

Ademais, a conformação da memória como um dos seus temas preferidos é outro importante aspecto a aproximar Sergio Faraco de Mario Arregui. As lembranças surgem como um ancoramento, como um *flash* para orientar o sujeito sobre quem ele é e de onde ele vem. As narrativas, sob essa égide, são como um melancólico lembrete de uma tradição que se vai. Conforme Brando, “los cuentos de Arregui son, como elegía, homenajes a ese universo que pierde intensidad y sobrevive transfigurado en creencias, sueños, leyendas, sagas y fábulas” (Brando, sem data, sem paginação).

O resgate das lendas, de episódios maravilhosos, do sobrenatural e dos desígnios do destino a que Arregui dá procedimento, também é uma constante em sua obra. Além da admiração por García Márquez, a inclusão dessa temática está, segundo o próprio escritor e conforme se elaborou anteriormente, relacionada a um plano de valorização das crenças que pululavam as antigas histórias contadas por gaúchos junto à fogueira. Nos contos de Arregui, não faltam curandeiros, bruxas, gatos que se transformam em monstros, mortos que voltam ao mundo dos vivos, fora o Diabo que vem atazanar o caminho do gaúcho. O contista alega que essas crenças estão relacionadas, de alguma forma, ao colonizador espanhol:

Se ha dicho y repetido que España nos colonizó con hombres medievales. El mundo del hombre medieval estaba como acribillado y aun desfondado por la posibilidad de lo sobrenatural, y era mucho más rico – mucho más hondo y nocturno, sobre todo – que este mundo de hoy sin sirenas ni endriagos, con un Diablo desmonetizado hasta la abolición, donde los muertos no vuelven ni hablan, donde hombres como usted y yo pisan la Luna, que ya no es una princesa, un dios, un ojo, un remordimiento, una mirilla de otro ojo... sino una especie de triste ladrillo sideral. Hechos mágicos y episodios maravillosos, aparecidos, lobizones, monstruos procreados por incubos, sueños digitados por Mandinga, furtivas intervenciones de alguna Fata Morgana de trenzas crinadas *etc.*, deben haber sido, entonces, los temas más memorables de lo primero que en esta tierra se contó. Y también – no cabe dudarlo – aparecía siempre la muerte: una Muerte menos mecánica o *causada* que ahora, más aparentada con la fatalidad, más hija de extrañas culpas, más delegada o mandadera de dictámenes sin rostro, de clandestinos designios (Arregui, 1985, p. 10).

A noite e todas as suas sugestões compõem o cenário corriqueiro dos contos de Arregui. A lanterna, a fogueira ou mesmo a parca chama do cigarro são companheiras do gaúcho na travessia rumo ao insondável. Seguidamente, o leitor depara-se com o termo “sagrado” quando o narrador refere-se à luz, à satisfação sexual ou à tarefa de narrar. Fato curioso ao se considerar que essa é a literatura

de um marxista. Não obstante, é possível afirmar, com Rama, que:

En él la literatura tiene algo de cauto ministerio por lo cual podríamos definirlo como un moralista. Hay en cualquier escrito suyo una subyacente nota grave que corresponde a quien acomete una tarea de dimensión ética mayor pero a la vez tal instrumento jerarquizado se aplica a una temática profunda de la misma índole, o sea una investigación de valores humanos superiores. Si la fórmula fuera aceptable, diríamos estar en presencia de una antropología religiosa (Rama, sem data, sem paginação).

Assim, é na escolha de temática que Arregui pretende seduzir e prender seu leitor; não na estrutura tramada para sobressaltos, pois, quanto a esses, já bastam as surpresas da vida:

Las sorpresas y las trampas son recursos para discutir y, creo yo, para finalmente rechazar. En el prólogo de EL INFORME DE BRODIE dice Borges que ha renunciado a las sorpresas de los finales imprevistos, que ha preferido la preparación de una expectativa a la de un asombro. Sin duda está en la justa ... ¿Y las trampas? Bueno, seamos honestos, seamos leales con nuestro cómplice el lector: dejemos las trampas para los cazadores de ratones (Arregui, sem data, sem paginação).

O questionamento dos aspectos tradicionais do regionalismo, os finais sem *trampas* e o resgate da memória, além da biografia aparentada são apenas alguns dos aspectos a aproximar Mario Arregui e Sergio Faraco, como se percebe nas correspondências que trocaram durante quase quatro anos e que denunciam uma forte amizade iniciada pelas vias da tradução.

Sergio Faraco e Mario Arregui: uma tradução, uma amizade

Talvez seja demasiado pretensioso postular sobre a amizade entre dois escritores tão peculiares como Sergio Faraco e Mario Arregui. Mais além de *lo divino y de lo humano* que debatiam em suas cartas, resta difícil mensurar o quanto um era importante para o outro ou o que, de fato, sentiam esses dois homens que se correspondiam “con una insistencia y una puntualidad *garcíamarquianas*”, no dizer de Martín Arregui (1990, p. 1). O que se sabe é que Sergio e Mario se viram uma única vez, por uns poucos dias, durante o lançamento de *Cavalos do amanhecer* na Feira do Livro de 1982, em Porto Alegre. Sabe-se, através da leitura das cartas, que a diferença de idade era suplantada pela descoberta das parecenças entre opiniões sobre literatura, política, estética e por modelos de vida. Sabe-se também

que, quando Martín Arregui telefonou para Sergio Faraco a comunicar-lhe a morte de Mario, ouviu o pranto do brasileiro, que dizia: “Martín, ¡no es posible! ¡Mario es como mi padre!” (Arregui, 1990, p. 1). Mas o que o levou a considerar Arregui como um pai, o que levou Faraco a afirmar, em uma entrevista, que uma das maiores emoções de sua vida foi descobrir que Mario tinha uma foto sua na mesa de cabeceira, ou mesmo o que passava pela cabeça de Arregui ao deixar na sua cabeceira a fotografia de um homem a quem vira uma só vez são questões que não nos compete desvendar. Não obstante, expõem-se esses tópicos com o objetivo de advertir que a amizade e a identificação entre esses dois escritores eram suficientemente fortes a ponto de despertar a curiosidade comparatista.

Com efeito, a identificação entre eles foi expressa, desde o início, por Faraco, quando afirmou ao uruguaio: “conozco tu trabajo desde hace más de cinco años. Periódicamente voy a la frontera – donde poseo algunas tierras – y a veces visito Rivera y Bella Unión, como paseo o para hacer algunas compras. En un pequeño almacén de Bella Unión, hace varios años, compré dos libros: *El narrador* y *Tres libros de cuentos*” (*ivi*, p. 2.). A seguir, mencionou: “me gustaron mucho tus relatos, la mayoría relacionados al campo y, algunos de ellos, creando un cierto perfil del gaucho” (*ibidem*). Também: “veo que tienes la ‘mala costumbre’ de rehacer textos antiguos, buscando la mejor forma de decir. Ese hábito es otro elemento que me identifica con tu trabajo” (*ivi*, p. 7). Finalizando: “respecto a la política, [...] tu biografía es bastante parecida a la mía” (*ivi*, p. 8). Arregui assinalou, ainda, outras semelhanças: “como vos, poseo tierras, lo que no me ha impedido militar siempre en la izquierda. [...] Vos sos abogado; yo fui estudiante de abogacía, pero, con más suerte que vos, largué a tiempo esas porquerías codificadas” (*ibidem*).

Outras semelhanças, não apontadas pelos escritores entre as cartas que trocaram, podem, ainda, ser observadas. Uma delas é o sentir-se deslocado nesse mundo tão carente de certezas. Faraco é um fronteiroço vivendo em Porto Alegre, que se divertia em soltar baforadas com cigarro de palha em plena Junta de Conciliação e Julgamento; Arregui era um descendente de lombardos e bascos vivendo em um pequeno povoado uruguaio, entre a peonada e a intelectualidade. Martín Arregui já observava a respeito de seu pai:

Vivió sempre entre dos mundos, dos sistemas diferentes. El permanente lector de Proust, de Gide, el buceador de Huysmans, el tipo capaz de recitar de memoria grandes trozos de Neruda o Machado, el desmenuzador de Borges, Cortazar, el que se abismaba ante Malcom Lowry, el impenitente recorredor de Gómez de la Serna y Carpentier, el apasionado de Faulkner, sabía mucho de alambrados, de motores y de vacas (Arregui, 1985, p. 8).

E parece que Faraco o acompanhava nesse deslocamento entre sistemas: os

escritores que debatiam sobre os rumos do comunismo, que faziam previsões para a democracia, que trocavam pareceres sobre a mais exponencial literatura eram os mesmo homens que conversavam sobre vendas de vacas, sobre como capar cordeiros com os dentes e sobre cigarros de palha. Outro fator a aproximá-los e que, talvez, tenha contribuído para que se travasse essa amizade tão forte foi a solidão. Martín Arregui, várias vezes, observara o isolamento de seu pai:

Durante muchos años no se acercó casi nadie. Ser EL comunista del pueblo no lo convertía en oportuno anfitrión. Un amigo perfectamente conocido en el pueblo e insospechado de ser, siquiera, izquierdista, acabó preso unas horas por tomar café en su mesa. Otra vez, en ese mismo café al que iba casi todos los días al caer el sol, le pusieron un revólver en la cabeza. Un cacique fachistoide y borracho mandó a uno de sus guarda espaldas a echar al “mugriento comunista ese”. [...] No pasó nada. Siguió tomando su café, pero por supuesto solo. [...] Durante años el mero saludarlo implicaba ya un compromiso (*ivi*, p. 9).

Apesar disso, Mario Arregui mantinha-se sozinho a seu modo, sem queixar-se. Confiava no fim da ditadura e quando seu filho tentava persuadi-lo a mudar-se da estância, a viver em outro lugar onde não estivesse tão sozinho, respondia-lhe: “tenho espelhos”. Era o espírito de “caça às bruxas” comunistas que relegava o uruguaio ao isolamento. Faraco, por sua vez, comentava sem dissimular que tinha dificuldades em lidar com a solidão e admitiu que foi justamente a dura experiência em solo comunista o que lhe deixou marcas tão profundas. Na carta escrita em 19 de janeiro de 1984, ele contava a Arregui que, quando a esposa Cybele viajou com os filhos para Alegrete e o escritor viu-se sozinho em casa, sentiu-se “pobre y miserable” (Arregui e Faraco, 1990, p. 135). Em 06 de fevereiro de 1984, voltava a comentá-lo:

Los primeros días que me quede solo, anduve flaqueando, digamos, unos 300 gramos de lágrimas. Pero no de día y de noche, como dice Dorita. ¡Sólo de noche! Cobarde como soy para la soledad (que, paradójicamente, a veces reivindico) telefoneé a Cybele y le pedí que volviera. Llegó el 02 de febrero, con los niños, muy enojados por el súbito regreso (*ivi*, p. 138).

Essas e outras semelhanças que compuseram a amizade entre os escritores interessam na medida em que um exerceu influência sobre a obra do outro. Além dos assuntos pessoais e das preocupações do momento, Faraco e Arregui intercambiavam textos, pediam e aceitavam sugestões, trocavam opiniões sobre literatura – a própria e a alheia – e influenciavam um nas escolhas e nas escritas do outro. O desejo de traduzir pode ser avaliado pela força da identificação. Considerando-se que foi o escopo de traduzir que levou Faraco a comunicar-se

com Arregui e que, portanto, é anterior à amizade que se iniciou justamente por essa via, talvez pairasse um certo desejo em imiscuir no sistema literário sul-rio-grandense a escrita de um homem tão simples e tão parecido ao tradutor. Em certa medida, esse desejo poderia ser interpretado como uma ânsia de “assimilar” o texto do Outro. Faraco nunca negou sua admiração pela escrita de Arregui e inclusive chegou a comentar que via, em determinados contos do uruguaio, os textos que gostaria de ter escrito. Estabelecendo “pontes” entre suas biografias, entre estilos de escrita, temas, paisagens, tipos humanos e entre a forma com a qual se reitera e se reinventa a “nacionalidade” gaúcha, teve lugar uma tradução à que poderíamos declarar disposta a “devorar”³ esse estranho, esse *inimigo* do lado de lá da fronteira, e provar que se parecem:

Desde la primera lectura de tus cuentos, una noche en Bella Unión, pensé en traducirte, encantado con la fuerza de tu literatura, en buena parte ligada a nuestra tierra y nuestra gente. Uruguay y Rio Grande se parecen. Pero Rio Grande es brasileño y sufre todas las influencias del imperialismo cultural del centro del país. En ese contexto, tus relatos recuperan el gaúcho como tipo humano, con sus peculiaridades y, exagerando, con su “nacionalidad” (*ivi*, p. 6-7).

O objetivo de recuperar o gaúcho como tipo humano livrando-o das influências do imperialismo cultural do centro do país seria como “desdomesticar”⁴ o gaúcho brasileiro, empregando um sentido contrário à herança alencariana. E Faraco investiu nesse labor tradutório com “la intención de destacar la errónea masificación de nuestro rostro cultural (Uruguay y Rio Grande con sus semejanzas)” (*ivi*, p. 43-44). Ressalte-se a transgressão do intento: a luta contra a “massificação” do rosto cultural gaúcho, a oposição à “domesticação” e a ousadia de falar-se em “nacionalidade” gaúcha em 1981, quando tanto Brasil quanto Uruguai estavam sob a mão-de-ferro de militares bastante ocupados em promover os símbolos da nação unitária.

A propósito, a seleção do texto a ser traduzido, evidentemente, leva em conta esse ambiente de identificação com o Outro, tão favorável para o cruzamento das fronteiras na literatura pampeana. E o Faraco-tradutor, ao escolher a escrita de Arregui para inseri-la no sistema literário brasileiro, soube perceber não apenas

³ Esse termo, aqui, poderia assumir a conotação psicanalítica que lhe dá Léger, sob a perspectiva lacaniana, ao referir-se aos jogos amorosos em que o desejo de apropriação do Outro vem associado a expressões relativas a comidas (“meu chuchu”, “meu docinho” *etc.*) ou ao próprio ato de comer. Nesses termos, o Outro viria a ser não um inimigo, como expresso na sentença, mas um objeto de desejo (Léger, 1989, p. 25).

⁴ Emprega-se este termo para indicar o processo inverso ao de “domesticação” do gaúcho, como o que tem tido lugar em algumas traduções literárias (como parecer ocorrer em textos Borges vertidos ao português) e em traduções intersemióticas.

seus gostos pessoais de leitura, mas também a existência de normas a possibilitar a recepção do texto traduzido nessas terras “do lado de cá”. O cruzamento das fronteiras políticas através da tradução, no caso estudado, tornou-se viável justamente em função da confirmação desses esquemas culturais decorrentes da relação de proximidade entre a cultura traduzida e a de destino (Carbonelli Cortés, 1997, p. 56). A tradução transformou-se, pois, em parte integrante da cultura receptora, e não uma mera reprodução do Outro em língua vernácula, deixando em evidência as semelhanças pautadas. Afinal, o ingresso da questão da alteridade na ordem do dia deixou à mostra não apenas as fraturas, mas também as consonâncias.

É evidente que, quanto maior a proximidade cultural, maiores serão os pontos em que o tradutor poderá apoiar-se (Laranjeira, 2003, p. 19). Contudo, não se pode perder de vista a responsabilidade do tradutor que, ao selecionar os textos estrangeiros e pôr em prática suas estratégias de tradução, “exerce um poder enorme na construção de representações de culturas estrangeiras” (Venuti, 2002, p. 130). Venuti chama a atenção para o perigo de se estabelecerem cânones “peculiarmente domésticos para literaturas estrangeiras”, cânones que podem forjar uma falsa perspectiva do Outro traduzido, não raras vezes a partir de uma atitude etnocêntrica. O enfoque pode ser transgressor ou conservador, mas o caso é que isso impacta não só na imagem que a comunidade doméstica constrói sobre Outro, como também no olhar que deita sobre si mesma, em virtude do processo de espelhamento implícito em toda tradução. Nessa esteira, deve-se considerar que as críticas surtidas por ocasião de uma tradução possibilitam conhecer melhor não só o autor e a literatura a que ele pertence, mas a também a literatura que o acolhe. Tal é a importância dos estudos sobre tradução, atualmente, em face da literatura comparada que Susan Bassnet (1993) insiste em fazer convergir de tal modo as duas orientações que, para ela, o comparatismo seria quase sinônimo de uma teoria da tradução.

Com efeito, Faraco não foi o único a “alimentar-se” dessa relação literária travada com Arregui. Os influxos que nortearam o trabalho de ambos conformaram um duplo sentido: não só Arregui inspirou e incrementou a obra de Faraco, mas também o brasileiro exerceu importante papel sobre o trabalho do uruguaio. Os livros de Arregui publicados no Brasil ostentam títulos propostos por Faraco: “Cavalos do amanhecer”, conto que dá nome ao primeiro livro, originalmente se chamava “Un cuento con pozo”. Também “Lua de outubro”, que obteve bastante destaque no cenário sul-rio-grandense ao receber versão cinematográfica, chamava-se “Un cuento con insectos” e, aceitando sua dificuldade com títulos, o escritor uruguaio aceitou trocá-lo por sugestão de Faraco. Em uma carta de 24 de março de 1983, inclusive, Arregui enviou um conto, sem título, justificando-o da seguinte forma:

Sobre el cuento adjunto: allá por los primeros días de diciembre, a poco de volver del Brasil, le dije a Dorita: “tengo ganas de escribir un cuento para Faraco y los brasileños”. Después de una semana o más de búsquedas, encontré el tema. [...] Te lo mando sin título y dejo el bautismo a tu elección. Tanto Dorita como Alejandro – que aprobaron con entusiasmo los dos títulos que cambiaste en la traducción – me dijeron lo mismo: “dejá que sea Faraco el que ponga el título” (Arregui e Faraco, 1990, p. 101-102).

Já a segunda publicação de Arregui no Brasil teve o título decidido por meio da carta enviada por Faraco, em 02 de maio de 1984:

El tema del título general, con tu acuerdo, podría estar resuelto: *A cidade silenciosa* (cambiando el título de *Mis amigos muertos*). Llegué a pensar también en *Cabeças cortadas* (cambiando el título de *El canto de las sirenas*), que también suena bien en portugués, pero *A cidade silenciosa* me parece más ajustado, más de acuerdo con el contenido (*ivi*, p. 142 – grifos do autor).

É inegável que o trabalho de tradução reforçou em Sergio Faraco o seu vínculo com escrita platina, influenciando em sua senda como contista, de forma que, em certo momento, chegou a confessar a Arregui:

[...] mi trabajo como traductor es pagado por la editorial, calculado sobre el número de páginas. Para ser te franco, no sé cuánto es y por ahora no se me ocurrió ni preguntar. La idea de traducir tu libro fue una **corazonada**. Me gustó tanto el trabajo y aprendí tanto, que a esta altura hasta me considero deudor (*ivi*, p. 65).

Depreende-se, pois, que Faraco – tradutor de Arregui, e Faraco – traduzido por Sandra, a nora de Arregui (além de todas as outras traduções que permitiu para o castelhano e de todos os outros castelhanos que traduziu), soube concentrar a medida exata do espaço transfronteiriço, com seu hibridismo, sua permeabilidade, seu incessante acolhimento de influxos culturais diversos em que se tornam visíveis as questões atinentes à representação da identidade – alteridade e os sintomas de resistência aos processos de homogeneização cultural. Assim, a tradução, que foi encarada como “provação” para tantos escritores consagrados pelo cânone ocidental (Casanova, 2002, p. 176) não o parece ter sido para Arregui. Ao contrário, ele suspira em carta a Faraco: “todo suena lindo” (Arregui e Faraco, 1990, p. 9). Não é para menos: a versão que Faraco conferiu aos textos do uruguaio pareceu assumir, na língua portuguesa, uma nova personalidade, um caráter ainda mais forte e fronteiriço. A começar pela linguagem, o tradutor transpôs sua veia alegretense que enriqueceu sobremaneira o texto original. Arregui, que

alegava desconhecer a língua portuguesa e a fala fronteiriça, não deixou de trazer à sua escrita as interferências entre os dois idiomas. Contudo, fazia-o como nesse diálogo entre os irmãos Pedro e Juan Correa, do conto “O contrabandista”, referindo-se à mula que os acompanhava:

- Ganas de degollarla – había dicho con acento fuertemente abrasilero.
- Si vos degollás la mula – acababa de decir Juan, con un acento idéntico – , seguro que Rulfo te degüella a vos (Arregui, 1996, p. 32).

No original em castelhano, a menção que se faz à interferência entre os idiomas é marcada, tão somente, pela menção ao “acento fortemente abrasilero”⁵ dos irmãos Correa. Nada comparável à tradução ao português, que de tão fronteiriça, manteve, com parcimônia, algumas palavras sem traduzir. Os idiomas imiscuídos, nas novas falas, geraram frases muito mais carregadas de fronteiras, como as que cruzavam os contrabandistas do conto. Ainda comentando sobre a mula, em português ela foi descrita como: “parda, arratonada, jamais pelechava por completo [...]. Prendiam-na sempre com uma corrente, pois uma de suas manhas era mastigar as guascas até cortá-las” (tradução de Faraco in Arregui, 2003, p. 33-34). Em uma oralidade mais afeita à paisagem do Jaguarão, ao fugir dos “policianos” (*ivi*, p. 37), os Correa dão um “planchaço” (*ivi*, 2003, p. 39) na anca da mula e gritam: “toca, *vieja*” (*idem*). Outras expressões, ainda, como *cola* (referindo-se ao rabo dos cavalos), *bueno* e *maneados* são importantes marcas deixadas por Faraco na versão sul-rio-grandense desse conto de Arregui.

O alcance e a gravidade das modificações citadas, porém, devem ser analisados tendo em conta a sua senda como tradutor. O próprio Faraco, certa vez, declarou em uma entrevista:

Em minhas primeiras traduções frequentemente eu alterava o texto. Entendia que o tradutor tinha de se preocupar mais com a qualidade literária do que com a fidelidade. Penso que isso ocorreu porque, na época, andei traduzindo livros de bons conteúdos que, infelizmente, eram mal-escritos, e não conseguia soffrear o desejo de salvá-los. Era como se fosse o coautor. Aos poucos fui aprendendo que devia restringir meu trabalho a uma transposição tão fiel quanto possível, sem desbotar as marcas pessoais do autor ou mascarar suas deficiências narrativas. Às vezes, contudo, o tradutor precisa intervir. Quando traduzi Roberto Arlt para a L&PM, um dos contos estava truncado, justamente o que dava título ao livro, “Armadilha mortal”. Não havia como descobrir o que faltava. Era um texto inédito em livro, copiado de uma revista que perdera seis ou sete linhas cruciais para a compreensão da história. Aquela parte é minha. Com Arregui deu-se o contrário: linhas demais. Ele ainda vivia e concordou em suprimir meia página de uma inútil

⁵ Tradução de Faraco, mantendo a palavra “acento”, em vez de sotaque (Arregui, 2003, p. 38).

digressão. O conto se chama “O regresso de Ranulfo González”, faz parte do livro *A cidade silenciosa*, publicado pela Editora Movimento, e é uma peça magnífica (Faraco, sem data, sem paginação).

Seguindo essa tendência, note-se que ele rompeu com as perspectivas conservadoras dos Estudos de Tradução e propôs à sua lista o questionamento de mais um importante mito da literatura: o da fidelidade ao texto original. Admitindo o anseio de coautoria, Faraco flertou com a possibilidade da reescritura, em vez de aderir aos alertas de renomados tradutores, como Rónai, que aconselhara a nunca ceder à “tentação diabólica de fazermos a tradução superior ao original” (Rónai, 1962, p. 48) nem jamais “emendar um cochilo do original!” (*ibidem*). Não há que se olvidar a perspectiva que Benjamin alardeou com *A tarefa do tradutor*, mencionando que a boa tradução seria tão-somente um meio de apresentar o eco do original da forma mais transparente possível, sem “encobri-lo”, sem bloquear sua luz. Contudo, a *belle infidèle* de Faraco não segue à risca os votos de castidade e surge provida de tamanha beleza, justamente pelo diálogo que estabelece. Uma intertextualidade, enfim, que merece ser festejada:

[...] la intertextualidad en traducción se entiende como el diálogo que establece el público lector el texto, como la descripción, elección y (re)organización de los múltiples significados que hace el traductor(a) del texto originario. En consecuencia, todo acto de lectura e interpretación en traducción es un momento muy especial de intertextualidad (Godayol, 2006, p. 164).

Mais do que os impulsos de intervir na escrita com que lida, há que se considerar o desejo de conformar uma literatura afeita à “nacionalidade gaúcha”, um escopo para Faraco. Afinal, ao tomar uma escrita rica em coloquialismos e em expressões campeiras, e transportá-la, não para a norma do português padrão culto, mas para uma oralidade acentuadamente fronteiriça, o tradutor deixou cristalina a sua opção por manter a fronteira como o lugar da enunciação. Desse modo, Faraco aproximou-se da noção de *frontería*, compondo um discurso *na* fronteira, em oposição à ideia de discorrer *sobre* a fronteira. Tal como seus contos, as traduções de Faraco, a exemplo das de Borges, permitem “ultrapassar o local para atingir o universal, eis que, justamente por sua condição de *entre-lugar* no qual se estabelecem contatos e trocas, a fronteira lê-se como *locus* híbrido” (Oliveira, 2004, p. 54).

A reedição de *Cavalos do amanhecer* da Editora L&PM atestou a aprovação do público com relação às escolhas procedidas pelo tradutor e abriu margem a algumas conclusões mais. Primeiramente, é notada a existência de notas de rodapé

explicativas. Embora em número bastante reduzido⁶, essas notas permitem supor que o público-alvo da tradução era mesmo o leitor urbano. Por outro lado, a comercialização da tradução no formato *pocket* pela Editora L&PM – e encontrada muito facilmente até em tabacarias e rodoviárias – leva a crer que o leitor em potencial não é o erudito. O trabalho de Faraco não pressupõe que o leitor tenha domínio da língua espanhola e de suas peculiaridades. Tampouco se travou, aqui, a opção pelo exotismo com a finalidade de reforçar o estranhamento em frente ao texto traduzido, como Edward Said denunciava acontecer com as traduções do árabe para a cultura ocidental. Se a linguagem de *Cavalos do amanhecer* é bastante diferente do português falado em Porto Alegre, isso não se deve a intentos de reforçar a distância e o estranhamento entre o leitor e o texto traduzido. Ao contrário: antes, é possível arriscar que o objetivo era, justamente, aproximá-los. Afinal, por que inserir notas explicativas no trabalho do Faraco-tradutor se a obra do Faraco-escritor é apreciada na capital gaúcha, como em outras cidades do Rio Grande do Sul e do Brasil, por meio do mesmo padrão de linguagem? E se a escrita repleta de castelhanismos soa agradável ao leitor do “lado de cá” da fronteira quando levada a cabo por um escritor brasileiro, por que não esperar que o mesmo escritor, quando diante da difícil tarefa de traduzir, opte por um estilo semelhante?

Evocando, com Tania Carvalhal, a etimologia (*traducere*, do latim, que significa “levar além”) para elaborar a imagem do tradutor como o “barqueiro” (Carvalhal, 2003, p. 219), percebe-se que Faraco, ao deslocar a *gauchidade* de um determinado contexto histórico-cultural, fez emergir novas significações (Vieira, 1996, p. 110). Afinal, o horizonte de experiência histórica que o tradutor, como leitor, trouxe para a sua interpretação do original fez com que ele produzisse novos significados. Eis que Faraco reconheceu na literatura de Arregui muitos elementos que integram sua experiência e preencheu o texto do Outro com as projeções guiadas pela sua imaginação, inserindo-se em um espaço polifônico de construção de sentidos. Na orientação que lhe confere Campos, dir-se-ia que o trabalho tradutório de Faraco delineou-se como uma verdadeira “recriação” (Campos, 1992, p. 35).

Se a tradução é “a grande instância de consagração específica do universo literário” (Casanova, 2002, p. 169), Faraco fez bom uso do direito que concedeu a si mesmo de ceder à “tentação diabólica” de melhorar o original. Importantes questões de estrutura foram revistas na obra de Arregui. Já foi referido que, por ocasião da tradução de “O regresso de Ranulfo González”, houve a supressão de meia página de “uma inútil digressão”, no dizer do tradutor brasileiro. Mas não só nesse texto Faraco alterou estrutura do conto. Com efeito, essa prática era recorrente e bastante perceptível. Sem ocultar a influência que recebia de García

⁶ São apenas 12 notas para os dez contos que compõem a edição *Cavalos do amanhecer* da L&PM.

Márquez, ou mesmo de Neruda, Borges e Cortázar, além de outros escritores uruguaios (o que chegou a lhe render a acusação de plágio⁷), Arregui, que confessava ter dificuldades em livrar-se das expressões próprias dos escritores que admirava, encontrou no tradutor brasileiro um excelente “detector” de trechos desnecessários. O uruguaio, a princípio, estranhou as frases mais curtas e secas propostas por Faraco. Perguntava: “¿en portugués no existe el “;”, ese que tanto, entre nosotros, usan Borges, Onetti...?” (Arregui e Faraco, 1990, p. 9). A reescritura das frases sem o emprego do ponto e vírgula, tão apreciado por Arregui, e a atenuação das digressões parentéticas e dos reconhecidos “borgismos” podem ser facilmente percebidos no decorrer dos contos traduzidos. Exemplificando, nessa passagem de “Os contrabandistas”, ao descrever o ataque dos “policianos” brasileiros ao grupo de que faziam parte os irmãos Correa, a publicação uruguaia apresenta apenas uma frase, bastante longa:

El viejo y el muchachón cayeron heridos de muerte a la primera descarga; Alves precipitó el caballo en las aguas hondas y lo obligó a nadar oblicuamente a los disparos, con él asido a las crines y oculto detrás de las paletas; los hermanos se arrojaron de sus bayos iguales y corrieron – agachados, como maneados a veces por el agua, perdiendo pie otras veces en la arena y el barro – hacia los juncales de la orilla izquierda (Arregui, 1996, p. 31).

O trecho, que ocupa sete linhas da edição de melhores contos de Arregui, ficou mais organizado e compreensível quando apresentado nas três frases mais bem-estruturadas propostas por Faraco:

O velho e o rapaz tombaram, feridos de morte, na primeira descarga. Alves precipitou seu cavalo para os lugares fundos e o obrigou a nadar de viés para os disparos, agarrando-se nas crinas e oculto atrás das paletas. Os irmãos saltaram de seus baios iguais e, agachados, maneados pela água e às vezes enterrando os pés na areia e no barro, correram para os juncais da margem esquerda (tradução de Faraco in Arregui, 2003, p. 35).

Partindo da ótica que percebe a tradução como uma “maneira especializada

⁷ Pablo Rocca aponta que, em resenha ao primeiro livro de Mario Arregui, publicada em “Marcha”, 1957, Alberto Paganini afirmou que “Los amigos muertos” provinha do livro *Más allá* (1935), de Horacio Quiroga. Sem dissimulos, o acusado teria redatado nota que se perpetuou como introdução a “Los caballos”: “alguien, con mano inepta o simplemente atolondrada, escribió el nombre de Quiroga a propósito de otro cuento mío [...]; con respecto a ‘Los caballos’, sí, tal invocación es lícita y tal vez inevitable. Quien quiera hablar de plagio puede hacerlo; yo diría, más bien, que este cuento constituye [...] mi casi obligada cuota de homenaje al admirable narrador salteño” [Rocca, 1995].

de leer” (Crolla, 2006, p. 111), Faraco reinterpretou passagens importantes dos contos submetidos ao seu crivo. Na rearticulação das frases, não apenas questões estruturais foram revistas, mas também a supressão de expressões consideradas supérfluas. No conto “Noite de São João”, o trecho “su pecho también se abría, se abría dulcemente y se dilatava” (Arregui, 1996, p. 17), recebeu, na tradução, a seguinte redação: “seu peito também se abria e se dilatava” (tradução de Faraco in Arregui, 2003, p. 9). Perdeu-se o “docemente” da ação. Da mesma forma, em outro momento, o personagem Francisco Reyes, ao conversar com Ofélia, teria respondido não a ela, mas “à escuridão multiplicada” da noite⁸. Em português, ele conversou mesmo foi com a mulher. Ainda no mesmo conto: “poco antes de llegar a la esquina de insomne puerta luminosa” (Arregui, 1996, p. 18) tornou-se, pura e simplesmente, “pouco antes de chegar” (tradução de Faraco in Arregui, 2003, p. 10). “Zaguán de honda tiniebla” (Arregui, 1996, p. 18) passou a ser só “varanda escura” (tradução de Faraco in Arregui, 2003, p. 11), e “la colmada plenitud de la medianoche” (Arregui, 1996, p. 18) virou “meia-noite” (tradução de Faraco in Arregui, 2003, p. 11) e nada mais.

Se as alterações propostas por Faraco deixaram o texto mais seco nas passagens citadas acima, houve um momento em que se deu o sentido inverso: “prostituta”, palavra empregada em vários momentos para referir-se a Ofélia, na versão de Faraco foi evitada. Ofélia passou a ser chamada de “mulher”, simplesmente. Continua sendo previsível que a personagem trabalha como prostituta: a menção ao perfume barato; o fato de estar sozinha, de madrugada, nas redondezas de onde “exerciam seu ofício as *mulheres da vida*” (tradução de Faraco in Arregui, 2003, p. 10-11), e a resposta forçada de Reyes referindo o pagamento o deixam entrever. Mas o emprego de uma palavra forte como “prostituta” parecia estar demais. Ela tira do leitor o gosto de adivinhar, além de ser descabida para evocar uma mulher com voz de menina, com quem Francisco Reyes entra no quarto para “acompanhar um pouco, nada mais” (*ivi*, p. 15). A personagem que despertou em Francisco uma “calma muito semelhante, talvez, a um desejo de morrer” (*ivi*, p. 19), fazendo com que o tumulto de sua alma se tornasse “mais simples e coerente, como se ansiedades e as apetecências se liquefizessem em um único, largo e perdido rio central” (*ivi*, p. 17) merece ser chamada, na narrativa, de um nome que evoque algo mais do que a profissional do sexo. “Mulher”, tão simples e tão cheio de significado, mostrou-se um substantivo muito mais adequado para a ocasião. Nesse trecho, claramente, Faraco “emendou um cochilo do original”, desacatando os conselhos já referidos de Rónai e apresentando, ao leitor de língua portuguesa, um Arregui melhorado, a contar com a genialidade do autor e com a perspicácia do tradutor. E a inserção desses

⁸ Tradução literal do trecho “dijo a la oscuridad multiplicada” (Arregui, 1996, p. 20).

contos no sistema literário sul-rio-grandense contribuiu sobremaneira para o resgate das tradições pampianas. Com efeito, o Faraco-escritor inseriu no sistema sul-rio-grandense narrativas de peso, trazendo à baila os problemas da infância, da solidão, do sofrimento:

Sergio Faraco [...] focaliza os menos favorecidos, os explorados, os empobrecidos; é a sua realidade precária, carente e despojada da antiga pujança que se mostra, em histórias perpassadas de nostalgia pelo desaparecimento de um mundo harmônico idealizado, onde havia mais liberdade e os valores tradicionais eram cultivados (Bittencourt, 1999, p. 127).

Considerações finais

Contudo, agregando-se à sua grande contribuição como contista, o papel do Faraco-tradutor tratou, ainda, de trazer ao conhecimento do leitor gaúcho a narrativa de Arregui que, de certa forma, com a sua abordagem sobre as guerras e a violência, parecia complementar (ou “suplementar”, conforme Derrida) a escrita do alegretense. Quase como se estivesse desempenhando, nessa travessia tradutória, o papel que a psicanálise explica sobre a dimensão narcísica que, nas relações amorosas, busca no Outro justamente o que lhe falta.

E assim, Faraco (que embora muito tenha escrito sobre a violência, praticamente não abordou as guerras pela demarcação de territórios) alimentou o sistema literário sul-rio-grandense com reflexões como a da velha do conto “O regresso de Ranulfo Gonzáles” que, em certo momento, declarou: “pra mim nunca se ganha uma guerra. Eu andei em duas e nas duas me emprenharam” (tradução de Faraco in Arregui, 2003, p. 26). Ou ainda sobre os peões, angariados para prender o bandoleiro Velasco, no conto “Três homens”: “quase todos estavam curtidos por coisas bem piores, como o recrutamento nas guerras civis que costumava alvoroçar a campanha” (*ivi*, p. 57). Mas o pior, talvez tenha sido adivinhar, junto com o personagem Martiniano Ríos, o estupro de Josefa e a castração do filho pequeno, no conto “Cavalos do amanhecer”. E a crueldade das guerras e o saber que “a vida quer continuar sendo vivida e a carne teme a degola mais do que qualquer outra espécie de morte” (*ivi*, p. 31) são questões que põem em xeque o passado “glorioso” desses pagos. A pergunta que fica, então, é: por que lembrar? Por que não permanecer com os valentes gaúchos-mitos de Simões Lopes Neto e de tantos outros escritores? Responde-se: talvez porque esse protótipo do gaúcho valentão já não seja capaz de evocar no homem contemporâneo a marca do reconhecimento.

Recorda-se: a dinâmica de uma sociedade *do descarté* a que foi submetido o

homem pós-moderno teve como consequência o esmaecimento dos afetos, implicando rupturas com as tradições e o recalque do sentir. O homem estava emancipado dos constrangimentos do passado, mas deslocado perante o mundo. Incapaz de sentir-se em casa independente de onde estivesse, a reação a essa anestesia existencial foi justamente trilhar o caminho de volta. E esse sujeito descentrado da pós-modernidade propôs-se, então, a revisitar o seu passado de forma terapêutica, na busca do seu “sentir” recalçado. Afinal, em que consiste a psicanálise senão nessa volta de si para si, na busca do verdadeiro Eu?

Assim, o conto, que tem desempenhado um papel significativo dentro dos sistemas literários latino-americanos, passou a exercer, também, a função de “dar vazão às inquietações, problemas e questionamentos” (Bittencourt, 2003, p. 23). Diferentemente dos roupantes nacionalistas, porém, Bittencourt observa um novo caráter das produções literárias: “a questão identitária permanece viva, agora iluminada e ampliada pelas perspectivas pós-coloniais que, ao invés de aspirarem à unidade nacional, preocupam-se em comprovar a heterogeneidade da formação cultural dos povos latino-americanos” (*ibidem*). E Faraco é, sem sombra de dúvidas, representante dessa vertente engajada com o diálogo dos povos latino-americanos e com o hibridismo, razão pela qual urge que se detenha mais atenção à produção do escritor e do tradutor alegretense.

Bibliografia

- APARAÍN, Mario Delgado. El rechazo de los límites. *Jaque*, Montevideo, 26 abr. 1985, p. 3.
- ARREGUI, Mario. *Noche de San Juan y otros cuentos*. Montevideo: Número, 1965.
- _____. *Hombres y caballos*. Montevideo: Alfa, 1960.
- _____. *La sed y el agua*. Montevideo: Alfa, 1964.
- _____. *Tres libros de cuentos*. Montevideo: Arca, 1969.
- _____. *Tres libros de cuentos*. 2 ed. Prólogo de Elvio Gandolfo. Montevideo: Irupciones, 2010.
- _____. *Cuentos*. La Habana: Casa de las Américas, 1971.
- _____. *El narrador*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1972.
- _____. *Veinte cuentos*. Selección y prólogo de Virgilio López Lemus. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1972.
- _____. *La escoba de la bruja*. Montevideo: Ácali Editorial, 1979.
- _____. *Líber Falco*. Montevideo: Arca, 1980.
- _____. *A cidade silenciosa*. Tradução de Sergio Faraco. São Paulo: Movimento, 1985.
- _____. *Ramos Generales*. Montevideo: Arca, 1985.

- _____. *Correspondencia: 1981 – 1985*. Montevideo: Monte Sexto, 1990.
- _____. *Los mejores cuentos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996.
- _____. *Cavalos do amanhecer*. Tradução de Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- _____. *Un cuento con un pozo y otros escritos*. Montevideo: Biblioteca Artigas, 2009.
- _____. e FARACO, Sergio. *Diálogos sem fronteira*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- _____. A propósito del cuento. Disponível em: <<http://letras-uruguay.espaciolatino.com/arregui/cuento.htm>>. Sem data, sem paginação. [Acesso em: 15 fev. 2006].
- ARREGUI, José Martín. Prólogo. In: ARREGUI, Mario e FARACO, Sergio. *Correspondencia: 1981 – 1985*. Montevideo: Monte Sexto, 1990.
- _____. Arregui por Arregui. *Jaque*, Montevideo, 26 abr. 1985, p. 8.
- AZEVEDO, Ana Vicentini de. *Mito e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- BASSNETT, Susan. *Comparative literature: a critical introduction*. Oxford/Cambridge: Blackwell, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *The task of translator*. Trad. Harry Zohn. In: VENUTI, Lawrence. (Ed.) *The translation studies reader*. London / New York: Routledge, 2000.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. Conto e identidade literária na América Latina. *Organon*, Porto Alegre, v. 17, p 23-28. dez. 2003.
- BRANDO, Oscar. *Um surtido de Ramos generales: apuntes para uma poética de Mario Arregui*. Disponível em: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/arregui/surtido.htm>. [Acesso em 10 mar. 2006].
- CAMPS, A.; GALLART, M. et al. *Traducción y di-ferencia*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARBONELLI CORTÉS, Ovidi. *Traducir al outro: traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CROLLA, Adriana Cristina. Leer es traducir – traducir es trans-decir un paradigma de lectura. In: CAMPS, A. et al. (Editores). *Traducción y di-ferencia*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2006. p. 111-126.
- FARACO, Sergio. Entrevista a Paulo Bentancur. Disponível em: <http://pessoal.portoweb.com.br/sergiofaraco/entrevista.htm>. [Acesso em: 02 dez. 2005].
- GIL, Daniel. *El terror y la tortura*. Montevideo: EPPAL, 1990.

- GODAYOL, Pilar. Traducir desde la intertextualidad: lecturas y contaminaciones. In: Camps, Assumpta et al. (Eds.). *Traducción y di-ferencia*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2006. p. 161-170.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. BLIKSTEIN, I. e PAES, J. P., São Paulo: Cultrix, 1974.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- LÉGER, Claude. Que outro é esse então, ao qual sou mais apegado que a mim mesmo? In: MILLER, Gerard (Org.). *Lacan*. Trad. Luiz Forbes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique II*. Paris: Gallimard, 1978.
- OLIVEIRA, Denise Vallerius de. Repensando as fronteiras: a tradução de identidades na obra de Jorge Luis Borges. *Organon*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 51-63. 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José. The misery and the splendor of translation. Tradução para o inglês de Elizabeth Gamble Miller. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). *The translation studies reader*. London / New York: Routledge, 2000. p. 93-112.
- PESAVENTO, S. J. (Org.). *Pampa e cultura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS / Instituto Estadual do Livro, 2004.
- RAMA, Ángel. Mario Arregui: interrogación ética del hombre. In: ARREGUI, Mario. *Tres libros de cuentos*. Montevideo: Arca, 1969. p. 207-208.
- ROCCA, Pablo. "Mario Arregui: la pasión de contar", *El País Cultural*, Nº 303, 23 de agosto de 1995 Disponível em: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/arregui/nota.htm>. [Acesso em: 20 set. 2005].
- ROCCA, Pablo. A narrativa pós-gauchesca: limites e abrangência de um discurso. Tradução de Graciela Quijano e Cleci Bevilacqua. In: CHIAPPINI, L.; MARTINS, M. H.; PESAVENTO, S. J. (Orgs.). *Pampa e cultura de Fierro a Neto*. Porto Alegre: UFRGS/IEL/Centro de Estudos de Literatura e Psicanálise Cyro Martins, 2004. p. 77-94.
- RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- RÓNAL, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1962.
- VENUTI, Lawrence (Ed.). *The translation studies reader*. London / New York: Routledge, 2000.
- VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução*. Tradução de Laureano Pelegrin et al. Bauru: EDUSC, 2002.
- VIEIRA, Else Ribeiro Pires. História e leitor. In: VIEIRA, E. R. P. (Org.). *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG e Curso de Pós-Graduação em Estudo Linguísticos, 1996. p. 109-123.
- VITALE, Ida. Notas sobre los relatos de Mario Arregui. *Jaque*. Montevideo, 26 abr.

1985, p. 2.

Andrea Cristiane Kahmann é Professora Adjunta da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e pesquisadora em Estudos Culturais e Estudos de Tradução. Docente do programa de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade. Mestre e Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduiu-se em Direito (2002) e em Letras - Português / Espanhol (2003) pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC).

Contato: andreak.ufpb@gmail.com

Anselmo Peres Alós possui Graduação em Letras (2002) e Doutorado em Letras (2007) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É Professor Adjunto IV na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), na cidade de Santa Maria/RS, e Docente Permanente no Programa de Pós-Graduação em letras, na mesma instituição. É Líder do Grupo de Pesquisa "Trânsitos teóricos e deslocamentos epistêmicos: feminismos, estudos de gênero e teoria *queer*", criado em 2013 e cadastrado junto ao Diretório dos Grupos de Pesquisa do Brasil do CNPq (<<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/2712396927889265>>). Membro do Comitê Assessor de Ciências Humanas e Sociais (incluindo Letras e Artes) da Fundação de Amparo à Ciência do Rio Grande do Sul (FAPERGS), Gestão 2017-2019. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

Contato: anselmoperesalos@gmail.com

Recebido: 08/01/2018

Aceito: 30/10/2018