

A tradução dos *Zorros* de Arguedas ao português: dilemas e extravios

Rômulo Monte Alto¹

Resumo: Traduzir literatura implica numa série de dilemas, e certamente o maior deles será a consciência dos extravios que ocorrem na transposição dos textos. Se a assertiva anterior vale para a maioria deles, quando se trata de uma obra construída a partir de um universo em convulsão, como é o caso do último romance de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), o trabalho se reveste de um desafio de maior amplitude. Se é certo o que afirma Julio Prieto (2008), de que será na língua literária o lugar onde as palavras e as expressões apresentam com mais intensidade sua “carga de eletricidade histórica”, o trabalho tradutor deverá buscar maneiras de repor os sentidos ao outro lado da fronteira, para que a obra retome sua trajetória criadora. Discutir alguns dilemas e extravios realizados nesta tradução, tendo como referente a afirmação de Prieto e as reflexões de André Lefevere (1996) sobre a reescrita, será o objetivo deste artigo, que terá ao final uma mostra do trabalho realizado.

Palavras-chave: tradução, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, José María Arguedas, extravios.

Abstract: Translating literature implies a series of dilemmas and the biggest of which is certainly the awareness of the losses incurred by transposing texts. Translation is an even greater challenge when it comes to a work born from a turbulent universe, in the case of José María Arguedas' last novel, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). When Julio Prieto (2008) says that words and expressions manifest their “historic electricity” in literary language, the translator must find ways to help sense cross the border so that the text can resume its creative course. This article aims to discuss the dilemmas and losses in the translation of Arguedas' novel, based on Prieto's statement and André Lefevere's (1996) reflections about rewriting. The article concludes with a sample of the finished translation.

Keywords: translation, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, José María Arguedas, losses.

¹ Doutor em Literatura Comparada (UFMG), docente da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: romulomalto@uol.com.br

Neste ensaio, pretendo refletir sobre os dilemas e extravios que ocorrem durante o trabalho tradutor, mediante o exame da tradução que fiz do último romance do escritor peruano José María Arguedas (1911-1969), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, para o português brasileiro. Esse trabalho teve início entre dezembro de 2010 e fevereiro de 2011, junto ao Programa de Pós-graduação em Tradução, da Universidade Federal de Santa Catarina, na cidade de Florianópolis, graças a uma bolsa do Procad 2007/212, com o amigo e professor Walter Carlos Costa; foi finalizado durante meu período sabático, de setembro de 2012 a julho de 2013, na companhia de Dora Sales, da Universitat Jaume I, em Castellón de la Plana, Espanha, com apoio da Capes. Algumas pessoas foram essenciais nesse percurso: Antonio Melis, Carmen María Pinilla, Carolina Teillier, Dora Sales, Fernando Bazán, Fernando Cueto, Gonzalo Cornejo Soto, Martín Lienhard, Óscar Colchado. Um especial agradecimento devo à senhora Sybila Arredondo, viúva de Arguedas, pela paciência com que respondeu a várias perguntas, além de autorizar a publicação do livro em português. O texto de referência, ou original, é o da 2ª edição crítica coordenada por Eve-Marie Fell, publicado pela Coleção Archivos/Arquivos em 1996, em Madri, Espanha. Todas as referências a números de páginas neste ensaio correspondem, portanto, a esta obra, assim como as traduções de textos hispânicos mencionados são de minha autoria.

A decisão de traduzir essa obra se deve a um desejo cultivado desde a época em que a havia estudado, durante o mestrado em Teoria Literária, cursado no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (Poslit), da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, entre 1998 e 1999. Neste trabalho, posteriormente publicado pela Editora UFMG, em 2010, sob o título de *Descaminhos do moderno em José María Arguedas* (p. 154), analisei aspectos da recepção, produção, estrutura e sentido da obra.

A obra e sua gênese

Esta obra foi publicada dois anos após a morte do autor e se tornou um livro de leitura imprevisível, em razão do material que o compõe: de um lado quatro diários, nos quais o escritor torna pública sua luta contra o desejo de cometer suicídio, enquanto reflete sobre uma série de assuntos, pessoas e circunstâncias entre as quais viveu ao longo de sua vida; do outro, um relato ambientado na cidade costeira de Chimbote, norte do Peru, núcleo do período de expansão econômica dos anos 50, ligado à indústria pesqueira, em torno de

personagens marginais, entre os quais circulam duas raposas míticas, cujas figuras foram retiradas do texto *Dioses y hombres de Huarochirí*, traduzido pelo próprio Arguedas em 1966. Sua gênese como um manuscrito redigido em pequenas cadernetas, das quais algumas ficaram perdidas durante um tempo, juntamente com anotações em folhas soltas e gravações feitas pelo autor, seguido da montagem póstuma por sua viúva Sybila Arredondo e o amigo Emilio Adolfo, para publicação pela Editora Losada, da Argentina, registram a trajetória imprecisa de um texto que, apesar de se autotransclassificar como romance, oscila entre a etnografia urbana, a ficção vanguardista e a *performance* autobiográfica. A história dos manuscritos já rendeu, inclusive, material ficcional para o escritor chimbotano Fernando Cueto, que em seu romance *Llora corazón* (2006) reinventa as peripécias de Arguedas por aquela cidade, através dos olhos de uma suposta sobrinha. A fragilidade do texto, manifesta na dedicatória do livro em que o autor afirma ter escrito um relato “mutilado e disforme”, prenuncia os desníveis de um livro carente de revisão e tomado por uma linguagem lacerada, em que as gírias, imposturas e obscenidades sugerem uma poética do abjeto e do libidinal. Se concordamos com Antonio CORNEJO POLAR (1997), quando afirma que na superfície textual se trava uma dura batalha entre signos provenientes de culturas diferentes, então é possível perceber as marcas dessa luta na grafia errada de algumas palavras, no desaparecimento repentino de sílabas e sinais ortográficos, em frases que terminam no ar ou nos comentários dispersos sobre assuntos retomados de páginas atrás. No entanto, tudo isso, bem entendido, não forma apenas o invólucro da obra. É parte constituinte de uma mensagem redigida na zona árida que circunda a gramática de uma língua oficial, o castelhano, em luta intensa com a língua nativa do Peru, o quéchua, que se assenhora da sintaxe textual e provoca uma crise de reconhecimento da linguagem, em meio a uma crônica crise pessoal vivida pelo autor. Sua perspectiva é eminentemente oral.

Ao expressar seu desejo de que o livro tivesse como texto de abertura seu discurso pronunciado em outubro de 1968, “Não sou um aculturado”, quando recebeu o prêmio Inca Garcilaso de la Vega, Arguedas ratifica o espírito de manifesto de sua última obra. Neste texto, no qual o autor reafirma sua intransigência com o projeto transculturador, realizado ao longo de sua vida, o autor faz um primeiro balanço do que realizou e anuncia o que viria a consumir, um ano depois, no romance que tinha por objetivo continuar demolindo as barreiras que impediam a assimilação da cultura serrana pelos habitantes das cidades litorâneas. Assim, ao congregiar vários gêneros, registros e perspectivas dentro de um mesmo texto, Arguedas radicaliza o próprio projeto ficcional, promovendo sua última investida contra a civilização ocidental a partir de uma de suas formas culturais mais cultuadas, o romance, que não simplesmente deforma, mas esgarça e fragmenta seus limites ficcionais, a fim de dar conta da realidade que buscava descrever (LIENHARD 1990; CORNEJO POLAR 1996;

MOREIRAS 1997). Com a tradução, procurei recriar o espírito desta obra, feita de distintos níveis discursivos, como registro de um mundo instável, seccionado pela língua e atravessado pelo lugar de origem dos discursos, o que acredito ter conseguido, mesmo sabendo que o efeito e sentido alcançados somente serão avaliados pelos leitores em seu tempo devido.

O livro tem a seguinte estrutura: ele se abre com o “Primeiro Diário”, contendo seis entradas de registros, que cobrem o período de 10 a 17 de maio de 1968, seguidos de uma conversa final entre as duas raposas milenárias, protagonistas da obra. A seguir vem o “Capítulo I”, que se ambienta em três locais: na *bolichera* Sansón I, um barco de pesca de um conhecido capitão de lancha; nos salões e corredores de um bordel, onde um americano dança com uma prostituta e escapa de um atentado, e termina no meio de três prostitutas, *chuchumecas*, no caminho de volta a casa, que fica no alto de uma duna. O “Capítulo II” é dedicado ao louco Moncada, outro protagonista que discursa pela cidade e organiza o fúnebre cortejo da peregrinação das cruzes, para finalizar com as andanças de Tinoco, um pescador desorientado. O “Segundo Diário” apresenta duas entradas, uma extensa de 13 de fevereiro de 1969, e outra de apenas duas linhas, de 6 de março. O “Capítulo III” se passa dentro da fábrica de farinha de peixe, Nautilus Fishing, em torno da conversa entre seu gerente e um enigmático visitante que, por momentos, assume a forma de uma raposa, terminando no bordel Gato Negro. O “Capítulo IV” tem dom Esteban como centro da narrativa, seus ataques de fraqueza, seu trabalho, sua história de vida contada para Moncada em longas conversas em seu barraco, na beira de um local pantanoso. O “Terceiro Diário” fecha a primeira parte do livro, com três entradas, de 18, 20 e 28 de maio de 1969. A “Segunda Parte” do livro é composta de um único capítulo entrecortado de diálogos. Os dois primeiros são entre dois capitães de barco, Chaucato e dom Hilario Mamani, que conversam, na mesma hora e dia, com dois pescadores diferentes, conhecidos dedos-duros, Mantequilla e Doble Jeta. A seguir, a história descreve a vida de Maxwell, o americano que dançava no bordel; daí aparecem os longos relatos de vida, contados na casa dos padres americanos, de Bazalar, Maxwell e dom Cecilio Ramírez, e os diálogos com o padre Cardozo, todos seguidos de perto por um jovem tocador de charango, com trejeitos de raposa e estranhos modos. Finalmente, o “Último Diário”, com uma entrada em 20 de agosto, corrigida em 28 de outubro, e outra de 22 de outubro, deveria fechar a obra, que, no entanto, ainda terá um “Epílogo”. Este é formado por duas cartas, a primeira dirigida a seu editor, Gonzalo Losada, e a segunda ao Reitor da Universidad Agraria de la Molina e aos Estudantes, e um aparte. A primeira carta foi revisada em 5 de novembro e a segunda data de 27 de novembro de 1969. A “Nota Aparte” foi escrita no dia 28 de novembro, sexta-feira trágica em que o autor consumou, com um disparo de revólver na própria cabeça, o que vaticinavam suas palavras escritas nos diários. Faleceria quatro dias depois.

É possível identificar no texto três níveis discursivos, associados ao lugar a partir de onde o personagem enuncia. O primeiro sujeito faz uso da linguagem padrão e, apesar de algumas recorrências à gíria prostibulária e pesqueira, seu discurso é regulado pelo âmbito institucional a que responde, como o narrador dos diários (etnógrafo, professor e escritor), Maxwell (ex-Corpo de Paz, uma instituição americana de ajuda humanitária), padre Cardozo (igreja), dom Ángel (fábrica), Diego (alter ego do autor), o sindicalista Zavala e as raposas míticas. O segundo sujeito é produto de uma alfabetização precária, adquirida em razão de sua posição de mando na cadeia produtiva, como é o caso dos capitães de barco Chaucato, Mendieta e dom Hilario Caullama, ou de pequenos proprietários em processo de lenta acumulação e progresso social, como a feirante Jesusa, o criador de porcos Bazalar e o construtor dom Cecilio Ramírez, ou ainda trabalhadores com uma mínima qualificação laboral, como os policiais, pescadores e as prostitutas dos salões rosa e branco. Em sua oscilante enunciação entre a língua de prestígio, o castelhano, e a subalterna, o quéchua, é possível perceber certo esforço para permanecer no perímetro da primeira. O terceiro nível faz referência a um grupo de personagens despossuídos do sentido de pertencimento, seja linguístico, territorial ou social, que constroem enunciados precários, feitos de substantivos e verbos castelhanos não flexionados e enfileirados ao acaso, gerando um código linguístico instável, que se torna índice da exclusão do sujeito que parece balbuciar em lugar de falar; são as prostitutas do curral, a cajamarquina caída em desgraça por causa de uma gravidez, Paula Melchora, os serranos migrantes recém-chegados à pesca, como Asto e sua irmã Florinda. Casos especiais representam o louco Moncada, o ambulante dom Esteban de la Cruz e o músico cego Crispín Antolín.

Os dilemas

Etimologicamente, a palavra dilema diz respeito a um argumento que se levanta perante duas alternativas contrárias, frente às quais ocorre uma decisão que resulta em uma saída, ou resolução do impasse, segundo o dicionário Houaiss. No caso da tradução em questão, não havia necessariamente duas ou mais alternativas contrárias em “jogo” – palavra usada por Guimarães Rosa com seu tradutor italiano, Edoardo Bizarri, para se referir ao diálogo tradutor. Neste caso, os dilemas que antecedem o jogo são outros, pois, para começar, estamos frente a uma obra sem antecedentes na literatura peruana e latino-americana, de características radicalmente originais, como assinalam as palavras de Antonio MELIS (2011: 99), “o leitor que enfrenta este livro está perante um texto que provavelmente não tem nenhum ponto de referência na literatura contemporânea”, e de Martin LIENHARD (1990: 9), que afirmava ser este “um romance-limite, de classificação difícil [...] o primeiro de uma série nova e ainda sem batizar”. A crítica arguediana ratificará o testemunho como o gênero dominan-

te neste livro (NORIEGA 1996; MOREIRAS 1997), atendendo a uma sinalização não só do autor no “Último Diário”, mas a seu gesto radical de dar cabo da própria vida, que deveria ser liquidada como pagamento de uma fatura exigida pela Literatura. Assim, traduzir um romance inaugural requer da tradução um trabalho adicional de ficcionalização do gênero ou forma literária que tomará a obra traduzida. Sobre essa ficcionalização começa o processo de seleção dos estilos e processos a serem aplicados sobre palavras e expressões, ou seja, a busca de estratégias de reprodução dos efeitos desejados, tendo em vista a observação de Julio PRIETO (2008) de que é possível pensar numa relação entre o grau de densidade histórica da linguagem associada a um determinado gênero e uma maior dificuldade de tradução. Em outras palavras, um livro como esse, visceralmente marcado por fatos que se deram numa determinada circunstância histórica, implica um grau maior de dificuldades tradutórias que outros textos menos marcados temporalmente.

A linguagem do capitão de barco Chaucato em seus diálogos e monólogos – abrindo o relato no primeiro capítulo e retomado na segunda parte em sua áspera conversa com o pescador dedo-duro Mantequilla, que se poderia associar a uma poética do abjeto e do libidinal, intensificada no terceiro capítulo pelas expressões do gerente da fábrica em sua longa conversa com o visitante de estranhos modos – é um primeiro sinal das dificuldades que o texto coloca para a tradução, em razão da heterogeneidade de registros que terá pela frente. O texto articula vários gêneros, como o diário, a narrativa, a poesia e a correspondência, desde uma perspectiva mítica, etnográfica, testamentária e testemunhal, chegando a incorporar até mesmo um desenho feito por dom Ángel, com a finalidade de melhor explicar ao visitante o funcionamento da indústria peruana e suas relações com o capital internacional. Nesse sentido, foi preciso entender o funcionamento dos termos e das circunstâncias nas quais se formam sua “carga de eletricidade histórica” (PRIETO 2008: 156), esse acúmulo de temporalidades que as palavras carregam e projetam, constituindo os abismos a serem transpostos pela tradução. Daí o texto traduzido resultar com certo ar arcaico, na medida em que procurou recuperar a carga de arcaísmos das palavras e expressões correntes, provenientes em boa parte do castelhano falado na serra que, como dizia Ángel RAMA (1982), permaneceu “congelado” por não se expor aos circuitos de intercâmbio a que estão sujeitas as línguas em seu desenvolvimento. É preciso recordar que o castelhano andino compartilhou com o português arcaico um mesmo solo ibérico de estruturas comuns, antes de se tornarem coloniais nas diferentes regiões da América, o que me levou, em alguns momentos, a sentir que ressuscitava palavras adormecidas do português, para colocá-las em funcionamento novamente no texto traduzido. A certeza desse sentimento pôde ser comprovada pela idade de algumas dessas palavras, como “muchacho”, que em sua enunciação distorcida por dom Esteban como “mochacho”, sustenta a idade de 1523 como fonte histórica de sua explicação etimológica no Houaiss.

O fato de o texto não ter sido revisado pelo autor, que pessoalmente costumava revisar suas obras quando eram publicadas, deixou o tradutor perante uma série de intrincadas situações que se apresentaram, aparentemente, como desvios ou erros de grafia. O longo diálogo de dom Esteban de la Cruz com Moncada, no capítulo IV, é o lugar em que o autor projetou com mais intensidade uma linguagem cuja urdidura revela um castelhano capturado pela sintaxe quéchua, torcendo palavras e mudando expressões, a ponto de aparecerem na mesma página palavras grafadas de modos diferentes – como *caray*, *carajo* e *caracho* (do original *carajo*), *usté* e *ostí* (original *usted*), *selencio*, *selincio* e *silencio* (do original *silencio*) – proferidas pelo mesmo personagem. A oscilação dos termos é compreensível em dom Esteban, personagem que em razão de seu trânsito pelas três regiões que definem a geografia peruana (serra, selva e costa), tornou-se referente símbolo de uma temporalidade simultânea para CORNEJO POLAR (1997: 275), que viu nele o portador máximo da sintaxe migrante, caracterizada pela justaposição de “línguas e socioletos diversos, sem operar nenhuma síntese que não seja aquela formalizada externamente e que aparece num único ato de enunciação.” Em sua inconsciente e desesperada tentativa de formalizar um registro com os recursos dos quais dispõe, dom Esteban recria uma linguagem única, como uma espécie de rascunho inacabado de uma futura gramática de fronteira.

Além de dom Esteban, um grupo de personagens especiais como Gregorio Bazalar, dom Cecilio Ramírez e dom Hilario Caullama apresentam acentuadas e deliberadas deformações que a narração aplica a seu castelhano andino. Arguedas gravou pessoalmente os depoimentos de alguns desses personagens e, em alguns casos, transcreveu diretamente, do gravador para o papel, a fala serrana de seus entrevistados. Algo em comum têm esses personagens: eles gozam de certo prestígio por parte da narração que, com exceção de Bazalar, a quem o autor se refere insistentemente como o “criador de porcos”, procura retratá-los dentro de um marco de referencialidade positiva, cuja marca maior será dada pelo pronome de tratamento “dom”, que concede aos serranos como uma distinção honorífica. Por isso, apesar do estranhamento que possa causar no português brasileiro o uso deste pronome de tratamento, mantive seu uso como uma marca textual diferenciadora. No entanto, ao final do relato, na leitura que faz o padre Cardozo do capítulo 13 do livro de Coríntios, da Bíblia, há no fragmento “*Si doy mensajes recibidos de Dios, y no conozco todas las cosas secretas, y tengo toda clase de conocimientos, y tengo toda la fe necesaria para quitar los cerros de su lugar, pero no tengo amor, no soy nada*” (p. 240) [Se sou mensageiro de Deus e **não** conheço todas as coisas secretas, e tenho toda classe de conhecimentos, e toda a fé necessária para remover as montanhas de seu lugar, mas não tenho amor, não sou nada] um “no” [não] equivocado (em negrito na tradução), que como não responde a nenhuma intenção comunicativa, pois é enunciado por um personagem do primeiro nível linguístico, foi erradicado do texto final.

Os extravios

Antes de entrar nos detalhes do que se perdeu, gostaria de fazer uma pequena digressão sobre o sentido da perda na tradução em Guimarães Rosa e, posteriormente, em Arguedas. A que riscos está sujeita uma obra ao ser vertida em outro idioma? Ao parecer, esta era a questão que tinha na cabeça Guimarães Rosa ao escrever uma carta, em 17 de junho de 1963, a seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason, que começava a trabalhar na tradução do *Grande sertão: veredas*. Nela, o escritor brasileiro se esmera em amenizar a crítica à versão americana de sua obra, após analisar os equívocos em três fragmentos escolhidos aleatoriamente na tradução realizada por James Taylor e Harriet de Onís. Mas afirmava cauteloso:

Naturalmente, eu mesmo reconheço que muitas das “ousadias” expressionais têm de ser perdidas, em qualquer tradução. O mais importante, no livro, o verdadeiramente essencial, é o conteúdo. A tentativa de reproduzir tudo, tudo, tom a tom, faísca a faísca, golpe a golpe, o monólogo sertanejo exacerbado, seria empreendimento gigantesco e chinesamente minuciosíssimo, obra de árdua recriação, custosa, temerária e aleatória. Sei que nem o editor, nem o tradutor, nem o autor, podemos correr tamanho risco. E pensando assim, reconheço também que temos de fazer sacrifícios. Mas, não tanto os que se verificaram na tradução americana (ROSA *apud* BUSSOLOTI 2003: 113).

Que riscos um editor, um autor e um tradutor correm na tradução? Guimarães Rosa não especifica, mas imaginar estes três diferentes sujeitos – o editor, o tradutor e o autor – como partícipes do processo em questão, evoca a presença de um coletivo reunido em torno da reescrita textual como um elemento crucial para a longevidade de um texto literário. O escritor brasileiro tinha plena consciência de que o caminho para a “repercussão mundial de suas obras”, expressão que usara na carta anterior, era necessariamente pavimentado pelas mãos de outras pessoas. Na correspondência com seu tradutor alemão é possível vislumbrar um autor obcecado com as correções da versão alemã, assim como também em menor escala das versões para o inglês e o francês, o que sugere desconfiar de um desejo não apenas de oferecer uma ficção revista a seus leitores, mas também de controlar a recepção e interpretação de seu texto em outras paragens. Guimarães Rosa pressente o que se tornaria realidade, mais de vinte anos depois, nas palavras de André LEFEVERE (1997: 17), quando este afirma que o leitor comum “lê cada vez menos literatura escrita por escritores, e cada vez mais reescrita por seus reescritores”, o que o levou a tentar controlar alguns elementos da tradução, a fim de diminuir os riscos a que fazia menção em sua missiva, especialmente os referentes às perdas e

omissões. No entanto, os variados elogios que dirigia tanto a seu tradutor alemão, como também ao italiano, reconhecendo os ganhos que sua obra havia alcançado com a tradução daqueles dois homens, inscreve o sentido dessas perdas dentro da ideia do jogo, em que tanto se perde como se ganha ao final da partida.

Em seu ensaio “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, publicado em 1950 e revisto para prefaciar a reedição de 1968 de *Yawar Fiesta*, José María discute sua opção pelo castelhano como a língua literária de sua escrita, em detrimento do quéchua, através de um exame do período que compreende a primeira edição daquela obra, 1941, e o ano em que publicava *Los ríos profundos*, 1958, obra na qual acreditava ter chegado ao final de sua procura. ARGUEDAS (1985: 197) finaliza assim sua argumentação:

Eu, agora, depois de dezoito anos de esforços, estou tentando uma tradução castelhana dos diálogos dos índios. A primeira solução foi a de criar para eles uma linguagem sobre o fundamento das palavras castelhanas incorporadas ao quéchua e sobre o elementar castelhano que conseguem dominar alguns índios, em suas próprias aldeias. [...] Distanciar-se das palavras quéchuas, mais que dos quechuismos, é outra façanha lenta e difícil. Trata-se de não perder a alma, de não se transformar por inteiro nesta longa e lenta empresa! Eu sei que alguma coisa se perde em troca do que se ganha. Mas o cuidado, a vigília, o trabalho, é para guardar a essência.

Estele TARICA (2006) nomeou estas mudanças como o trânsito promovido pelo escritor entre uma poética que ela chama de “mistura”, para uma poética da “tradução”, encarnada em *Los ríos profundos*, a partir de um olhar sobre sua condição de bilíngue, no texto intitulado “El decir limpio de Arguedas: la voz bilingüe, 1940-1958”. Neste trânsito, o texto arguediano deixa para trás o signo de incompreensão que o cercava em 1941, devido à mistura inarmônica do castelhano com o quéchua, e avança rumo à tradução do quéchua ao castelhano, mediante uma série de estratégias, presentes no interior de sua obra maior de 1958. Ao deixar atrás o que considerava um signo da ruptura histórica, seu texto abandona as marcas mais visíveis com que retratava a situação de diglossia experimentada pelas duas culturas em jogo, e avança na direção de uma situação de maior standardização linguística e cultural, sob a regência da gramática castelhana. Seu discurso perdeu a especificidade regional, mas ganhou em clareza e referencialidade, como também sugeri no ensaio “Arguedas y el problema del estilo en las reediciones de *Yawar Fiesta*”, publicado em 2011, no qual analisei as mudanças ocorridas entre a primeira edição de *Yawar Fiesta*, em 1941, e as outras duas, de 1958 e 1968, discutindo os sentidos daquelas mudanças. Arguedas entende a tradução não como queda ou

negatividade frente ao original, situação configurada pela conhecida expressão italiana *traduttore, traditore*, “tradutor, traidor”, ou sua correspondente alemã, *Werübersetzt, der untersetzt*, “quem traduz, reduz” (PRIETO 2008: 156). Já no prefácio da edição de seu primeiro livro de canções quéchuas, *Canto Kechwa*, em 1938, explicava que havia feito duas versões para uma mesma canção, a “canção do incêndio”, por acreditar que apenas as duas juntas davam conta de transmitir a força expressiva da canção em quéchua. Uma imagem perfeita da duplicação do original, que Walter Benjamin previa em seu conhecido ensaio “A tarefa do tradutor” (1923), afirmando que, na tradução, o original não apenas sobrevive, mas que poderia ascender a uma atmosfera mais elevada e mais alta da língua.

O jargão do mundo da pesca, centrado nas genitálias masculina e feminina, com seu repertório carregado de expressões rudes, é uma expressão viva da violência que recorta a vida daquele mundo retratado. É um dos extravios mais sentidos na tradução que fiz, que apesar de ter procurado reproduzir seus sentidos originais, acredito não ter conseguido recriar um código linguístico próprio que recuperasse a variedade das expressões. Uma razão para tanto se encontra no fato de a tradução não ter encontrado em português um conjunto de palavras para se referir à virilidade masculina que, derivando dos testículos ou do pênis, oferecessem a mesma percepção abjeta, como são as palavras *cojones* [colhões] (*cojas, cojudo, cojudice, encojonaron*) ou *huevos* [ovos] (*huevoón, huevera, huevear, huevadez*) e *carajo* [caralho] (*carajete, carajeando, carajeado*). Na pintura deste cenário regional lúgubre, Arguedas deriva novas palavras de velhas, como *putamadre* [filho da puta] (*putamadreaba, aputamadrado, aputamadrea*), do *gusano* [verme] (*gusanillo, gusanera*), da conhecida bebida andina chicha (*enchichaba, enchichado*), assim como de uma forma de preparo da batata, tipicamente peruana, com o verbo *sancochar* [cozinhar] (*asancocha*). Muitas destas expressões regionais ficaram para trás no traslado ao português. Além disso, dentre a variada gama de palavras que fazem referência à vagina a principal é *zorra*, palavra que, apesar de estar dicionarizada em português, perde sua acepção contrastiva com os *zorros*, no português “raposas”, consideradas os elementos puros do relato. É necessário lembrar que um dos cenários do romance é o bordel, e as vaginas mencionadas são as das prostitutas.

Uma das características da linguagem de corte popular que Arguedas intenta emular em seu livro será a presença de diminutivos (*dondecito, triguito, chacrita, chanchito*) e aumentativos (*lorazo, fuertazo, altazo, monazo*), expressões típicas dos serranos recém-chegados ao mundo da pesca, que, em alguns casos, não puderam ser recuperados na tradução, especialmente os diminutivos. Também alguns provérbios populares se mostraram resistentes ao traslado, como *poner las peras de a cuatro* [sic! O correto seria *cuarto*], *porangas y mangas* ou *yo me vivo, yo me hago*, na medida em que custava encontrar ditados com semelhante extensão e sentido em português. Muitos neologismos

também resistiram à tradução, como *maromeavam*, *abufandado*, *amamarracharlos* ou *procesionante*; outros como *saltimbanqueaban* e *pajareando* puderam ser recuperados, graças a suas raízes “saltimbanco” e “passarinho”, de conhecido histórico de familiaridade com o leitor do português brasileiro. Com relação a duas palavras derivadas especificamente daquele mundo andino, *achuchumecadas* e *acriollado*, decidi deixá-las como tal no texto final, em razão da perda enorme que acarretaria sua tradução. A primeira deriva de *chuchumeca*, que faz referência ao nível mais baixo das prostitutas nos bordéis de Chimbote, enquanto a segunda diz respeito ao processo de mestiçagem que afetou a classe *criolla* peruana, descendentes dos espanhóis nascidos na América, que não tem correspondência com o vocábulo que normalmente se utiliza para esta palavra em português, “crioulo”, pois esta diz respeito ao escravo brasileiro. Por fim, o texto arguediano se mostra também pródigo em advérbios, especialmente de natureza intensificadora, como *viejísimos*, *rojísimas*, *baixísimo*, *activísimo*, o que responde ao desejo da narração de enfatizar aquilo que narra, mas que, no entanto, nem sempre foi possível recuperar em português.

Estes são os principais extravios ocorridos durante a passagem dos *zorros* arguedianos, das margens da literatura peruana para as margens da literatura traduzida no Brasil. Certamente muita coisa mais se perdeu, enquanto alguma outra coisa se ganhou.

Mas antes de terminar este breve ensaio, queria comentar sobre o exemplar de *La volpe di sopra e la volpe di sotto*, título que recebeu *El zorro de arriba y el zorro de abajo* em italiano, enviado de Siena, Itália, por seu tradutor, Antonio Melis, no qual me colocou a gentil e emblemática dedicatória: “Para Rômulo, que também entrou nessa luta com as raposas, com a solidariedade de Antonio”. A sua tradução foi publicada no ano de 1990 pela editora Einaudi, o que revela a distância que media brasileiros e peruanos, pois 23 anos depois de sua publicação em italiano é que se prepara sua tradução ao português, língua do país vizinho. Efetivamente, se pensamos nos 43 anos de sua publicação no Peru como um marco dessa distância, as coisas não alcançam uma melhor perspectiva, o que, no entanto, com a ajuda de duas raposas milenárias, pode começar a mudar. Finalmente, passamos a uma pequena mostra da tradução realizada, composta de três fragmentos relativos aos níveis discursivos comentados: do primeiro diário, do quarto capítulo, em que dom Esteban conta a Moncada suas peripécias, e da última parte, de uma conversa entre o capitão de barco Chaucato com Mantequilla.

* * *

Primeiro diário

Santiago do Chile, 10 de maio de 1968

Em abril de 1966, há pouco mais de dois anos, tentei cometer suicídio. Em maio de 1944 entrei em crise por causa de uma doença psíquica contraída na infância, permanecendo quase três anos neutralizado, sem escrever. O encontro com uma zamba gorda, jovem, prostituta, me devolveu o que os médicos chamam de “vontade de viver”. O encontro com aquela alegre mulher deve ter representado o toque sutil, complexo, que meu corpo e alma precisavam, para recuperar o vínculo perdido com as coisas. Quando esse vínculo era intenso, eu conseguia transmitir à palavra a matéria das coisas. Desde aquele momento tenho vivido com interrupções, um pouco mutilado. O encontro com aquela zamba não conseguiu ressuscitar em mim a capacidade plena para a leitura. Nesses anos consegui ler somente alguns livros. E agora estou outra vez às portas do suicídio. Porque novamente me sinto incapaz de lutar bem, de trabalhar bem. E não penso, como em abril de 66, em me converter num enfermo inepto, numa testemunha lamentável dos acontecimentos.

Em abril de 66 passei vários dias à espera do momento mais oportuno para me matar. Meu irmão Arístides tem uma carta com as reflexões que explicam o porquê de não conseguir me liquidar naqueles dias. Hoje tenho medo, não exatamente da morte, mas da maneira de encontrá-la. O revólver é seguro e rápido, mas não é fácil conseguir um. Considero inaceitável e doloroso o veneno que usam os pobres em Lima quando se matam; não recordo o nome daquele inseticida neste momento. Sou covarde para a dor física e mais ainda para sentir a morte. As pílulas – que me garantiram serem mais eficientes para matar – produzem uma morte dolorosa, quando matam. E quando não, deixam o que eu tenho, em gente como eu, um sentimento pegajoso de morte num corpo ainda robusto. E esta é uma sensação indescritível, como se dentro da pessoa lutassem, sensualmente, o desejo de viver e o de morrer. Porque para quem está como eu, o melhor é morrer.

* * *

Capítulo IV

A tutano do cérebro mi'chupou noite tras noite, compadrim, em dois, três meses; sujo mi'obregava... O branco do olho de meu compadre, outra vez como porcelana brilhoseava, gira girando, mi'merando forte. Entonce contei

pra ele, caralho!, a verdadero diabo demônio. É, pois! Om sobrinho do senhora tamém querendo... On homem maldição, que so mãe pariu, dizque, rabo na frente! Meu compadre, entoncemi'falou. "Pra Cocalón compadre. Não precisa repetir o que por demais é sabido pa'todos nós, negros, zambos da costa cidade. Como saíram de Cocalón? Como juntou com a Jesusa?". O polonês capataz de mina tava decidido fazer imposição de força. Tarefa na pá, urgente mi'deu; eu mando, outro homem, grandaço, de Ticapampa, pião a meus ordens. Trabaiando duro, homem muito do grandaço, de Ticapampa, cansao, acho, enganando. "Limpo nada mais não, merdas!", dizendo, so corpo deitou longe do carvão poeira que nós tinha levantado; em lugar fresco sombra si'esticou. Levanta so vagabundo, viado, grandaço! Arreganhei. "Limpo nada mais, merdas!" Outra vez dizendo, sos olho fechou, tranquilo. Eu, caraio!, escuta, compadrim, tamém de um de repente bambeza cansaço tinha intrado meu perna. Caminhei pra um mais longim, como tristecido. Estiquei o corpo. Meu olho cerrou tranquilo. Meu peito num se fatigou nadinha. Tranquilo, fresquim, mina adentro... Botado ficou o carro pesador. Dispois, compadrim, acordei com a vozaria do ingenhero polonês. "Cochino, ocioso, mentiroso", gretou. O outro grandaço de Ticapampa em so detrás estava. "Ele disse que você si'dormiu como um porco castrado", dizendo, apontou com so mão o grandaço. Entonce, como do *chuncho* o flecha, o flecha do índio selvagem, selva Amazonas, Ocayali, Marañón, desse jeitim, lancei meu corpo no grandaço; em so peito com meu cabeça ataquei. Pro carvão do mina volteou so corpo grandaço. Aí embiquei forte. O gringo polonês mi'agarrado por trás meu costa. Meu braço envergava. "Num tem mais trabalho pro'cê, lacraia encrenquera", disse. Entonce, tranquilo, devagar, contei; jurando, jurando, fazendo cruz em meu boca, contei todo o ocorrido, verdade verdadero. "Pra mim se acabou, acho, ouviu, Cruz", mi'disse o gringo. "Joelha de ver pa'crer; joelha em so diante de Gracián, este de Ticapampa", mi'disse. "Joelha vosmicê, gringo de merda, frente meu que sou Esteban de la Cruz, homem de palavra consciência", falei, caraio!, com força. Polonês gringo se foi silêncio. O Gracián, de Ticapampa, deixei ele parao... em dois dias mi'fizeramendenização. Trezentos soles. "Te enganaram firme, compadre – falou meu compadre –. Trezentos soles por três anos... Despedida intempestiva...". Trezentos soles, dinherim bom!, disse. Sobi a um lugar pequenim, riba arriba de Cocalón, lugarejo com cabra farto, com fruta, limão, romã, banana, paca. Ali conheci a Jesusa.

* * *

Última parte

— Desliga essa porcaria — disse Chaucato, mostrando a televisão —. A “patroa” está com os gêmeos..... “Patroa” é como os Braschis chamam suas fêmea-senhoras, não é? Tá bem, “Mantequilla”; mas eu ti’fiz desligar esta merda pra mi escutar bem e nunca mais voltar na minha casa pra falar de uísque, de puta, nem do seu coraçãozinho. Você sabe... etcetra, etcetra.

Chaucato se sentou. A fumaça rosa da Siderúrgica continuava “mijando” prá cima. Assim, sentado, o pescador viu que se levantava mais lenta e reta do que a fumaça das fábricas de anchoveta, deixando sua marca em todo o sol da tarde, colorindo uma grande parte das pedras no monte Coishco. Chaucato olhou detidamente aquela coluna e a cor pesada que “mijava pra’riba”, não apenas para o céu, mas sobre todo o monte.

— Nós dois fomos parido aqui em Chimbote — disse —. Braschi e eu... Não me faça acompanhamento em quando eu falar, ouviu, nem cabeça, nem boca. Braschi sabe melhor que minha mãe quem sou eu na tripa e na cabeça, e ele, por mais alto que voa agora, sabe que eu também conheço ele melhor do que o mosquito conhece a bosta... Olha, “placa’e bronze”, vou te dizer isso pra você contar pro Vizcardo, ou pra qualquer filho d’uma quenga que de verdade, ou por querer, faz parte da nova máfia, porque você e Teódulo.... Tá bem? Quando Braschi já era o cabeça de águia dos que comeram nossas ovas dos pescadores e tinham enfiado a gente numa rede bem fechada, quando isso era já bem sabido pelos “placa’e bronze” como você e aqueles que têm pinto ou peito, dá no mesmo, sem vendimento pro diabo e nem pra puta, quando tudo isso... Você sabe melhor que ninguém, “Mantequilla”; eu era seu guarda-costas de Braschi. Eu dava grana pra foder com ele nos “mimeógrafos”, mas se alguém do fígado ruim quisesse, pra sua desgraça, fazer alguma coisa contra Braschi, teria topado primeiro com meu corpo na frente, que quando esquenta é pior que dinamite! Não é verdade? Não mi’faz acompanhamento no falar, sua buceta dí’galinha, nem com a boca nem com a cabeça. Escuta, se quiser ouvir, até o final, pra sua própria consciência ou pra ir contar pra máfia, ou vai embora agora mesmo. Mas não mi’faz acompanhamento. Minha cabeça, o pensamento que se diz tinha sido uma coisa, as ovas e o coração são outra coisa. Braschi e eu sempre fomos como irmãos. Quando puteamo juntos e pegamo anchoveta e bonito no mar, na baía e junto da Ilha Branca, como quem ordenha uma vaca mansa; eu pari ele. E depois ele pariu todo esse mundo de Chimbote, e é certo que agora sua boca de mono que tinha parece boca de vulcão candela que traga, traga, traga dinheiro merda do mundo pra foder apenas. Mas assim e tudo, e pela mesma maldição, ele sabe. Ele sabe que se quiser me tirar o barco eu meto dinamite no rabo dele e de todo mundo.... Eu já pesquei com dinamite. Sabia, merda? Num só dia matei a pau cem lobos quando tinha acabado de fugir de casa, quinze anos. Braschi sabe que eu meto...

* * *

Referências bibliográficas

- ARONA, Juan de. *Diccionario de Peruanismos* (1861). Presentación, notas y suplemento: Estuardo Nuñez. Lima: Ediciones Peisa, 1974.
- ARGUEDAS, José María. *Canto Kechwa*. Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo. Lima: Ediciones "Club del Libro Peruano", 1938.
- ARGUEDAS, José María. La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú. In: _____. *Yawar Fiesta. Obras completas*. Tomo II. Lima: Editorial Horizonte, 1985. p. 193-197.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor (1923). In: CASTELO BRANCO, Lúcia (Org.). A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. *Cadernos Viva Voz*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008. Disponível em <<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/atarefa-dotradutor-site.pdf>>. Acesso em: 30 set. 2013.
- BUSSOLOTI, Maria Aparecida Faria Marcondes (Edição, organização e notas). *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Classon*. Trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Editora UFMG; Academia Brasileira de Letras, 2003.
- CORNEJO POLAR, Antonio. Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, v. LXII, n. 176-177, p. 837-844, julio-diciembre 1996.
- _____. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte, 1997.
- LEFEVERE, André. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997.
- LIENHARD, Martin. *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte; Tarea, 1990.
- PRIETO, Julio. El margen de la traducción: orillas y cruces rioplatenses. In: BLAS, Amelia et al. *El reverso del tapiz*. La traducción literaria en el ámbito hispánico. VII Coloquio Internacional. Instituto Cervantes: Budapest, 2008. p. 154-168.
- MELIS, Antonio. El último desafío de Arguedas. In: _____. *José María Arguedas. Poética de un demonio feliz*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2011.
- MONTE ALTO, Rômulo. Arguedas y el problema del estilo en las reediciones de *Yawar Fiesta*. *INTIRevista de Literatura Hispánica*. Providence, EUA, n. 73-74, p. 37-49, primavera-otoño, 2011.
- MOREIRAS, Alberto. José María Arguedas y el fin de la transculturación. In: MORA, Mabel (Ed.). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana; Universidade de Pittsburgh, 1997.

NORIEGA, Julio. La poética quechua del migrante andino. In: MAZZOTI, José Antonio; AGUILAR, Ulises Juan Zevallos (Coord.). *Asedios a la heterogeneidad cultural*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

TARICA, Estele. El decir limpio de Arguedas: la voz bilingüe, 1940-1958 (2006). In: FRANCO, Sergio (Ed.). José María Arguedas: hacia una poética migrante. Pittsburgh: Pittsburgh University; Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006. p. 23-38.