
Arregui, Mario de. *Cavalos do amanhecer*. Tradução de Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2003, 148 pp.

O gaúcho Sergio Faraco tem se revelado um dos grandes promotores da literatura uruguaia no Brasil. Através de suas traduções, tivemos a oportunidade de ler escritores como o autor do volume de contos aqui apresentado, mas também Juan José Morosoli, Carlos Maggi, Julián Murguía, Jesús Moraes, Tomás de Mattos, Horacio Quiroga, Idea Vilariño, Eduardo Galeano, entre outros reunidos na antologia de contos *Para sempre Uruguai*¹, realizada

em parceria com Aldyr Schlee. O volume de traduções realizadas parece revelar uma paixão por esta literatura minoritária, o que também pode ser observado na intenção que transparece nas mesmas de preservar e apresentar traços característicos da cultura e da sociedade uruguaia.

De Mario Arregui, Faraco também traduziu *A cidade silenciosa* (Porto Alegre: Movimento, 1985, edição já esgotada), e publicou-se no Uruguai, em 1990, um livro que reúne as cartas trocadas entre ambos: *Mario Arregui & Sergio Faraco: Correspondencia* (Montevideo: Monte Sexto, 1990). A tradução de *Cavalos do amanhecer* foi primeiramente publicada em 1982, em uma edição esgotada da Francisco Alves (RJ), e

disponibiliza-se ao grande público mais recentemente na coleção de livros de bolso da L&PM, que já dedicara edições aos uruguaios Quiroga e Galeano. Neste volume, reúnem-se 9 contos de Mario Arregui e uma breve nota biográfica escrita pelo tradutor. Não se oferece nenhuma informação adicional sobre os contos traduzidos, como o ano em que foram escritos ou onde foram publicados, nem tampouco sobre o projeto de tradução, como a exposição dos critérios de seleção dos contos ou considerações sobre as intenções, decisões ou dificuldades do processo tradutório; informações que Faraco fornece em *Para sempre Uruguai*.

Alguns dos contos selecionados foram retirados dos livros: *Noche de San Juan y otros cuentos* (1956), primeiro livro editado por Mario Arregui; *Hombres y caballos* (1960); *La sed y el agua* (1964) y *La escoba de la bruja* (1979). Estes últimos livros citados marcam o período de maturidade do escritor, revelando grande familiaridade com a arte do conto, gênero ao qual Arregui foi especialmente fiel; segundo Angel Rama², Arregui “nunca ha intentado otras formas narrativas (el relato, la novela) y otras formas de la prosa de ficción”. O próprio

Arregui³ explica, no prólogo a seu primeiro livro, sua dedicação ao conto: “Estimo al cuento un género importante, hermoso, difícil... Rigores excelentes lo condicionan y lo comandan y posee mayor temperatura artística, digámoslo así, que el relato o la novela”.

Segundo Rama⁴, o gênero se constitui para o escritor como a melhor forma de traduzir suas intenções literárias: partindo de um único personagem central, em situações concretas e cotidianas da vida, tratar alguns traços consubstanciais da natureza humana, aspectos fundamentais do humano, que podem ser exemplares para a conscientização de uma comunidade humana sobre seu próprio ser. Segundo Arregui⁵: “el buen cuento a mi entender, es el que en alguna medida impresiona como ejemplo (en el antiguo sentido de *enxemplo*) y apunta menos a la peripecia que a la condición del hombre y a las máscaras de su destino”.

A temática profunda dos contos revela a preocupação com a solidão, em “Noche de San Juan”, com o substrato das almas simples e os princípios morais, em “Diego Alonso”, com a perversão da espécie humana em “Los ladrones”, com a simplicidade do homem do

campo, a resignação com os caminhos da vida e a moral da família em “El regreso de Ranulfo Alves”; a maldade humana em “Caballos del amanecer” e a luxúria em “Luna de octubre”; contos cujos acontecimentos nos surpreendem e para os quais Arregui não procura uma explicação, apenas relata aquilo que tantas vezes simplesmente acontece na vida e nas relações humanas.

A seleção de contos feita por Faraco não segue a ordem cronológica das obras de Arregui, mas revela sua preferência pela temática do homem do campo uruguaio, o *criollo*, sua simplicidade, seus costumes, disputas, relações pessoais e familiares, moral; a natureza humana retratada no cotidiano da vida rural dos *gauchos*.

A tradução de Faraco revela a intenção de divulgar a literatura uruguaia e de preservar nela seus traços característicos, destacando os aspectos culturais peculiares. Isto está de acordo com os comentários que faz na antologia *Para sempre Uruguai*, aonde apresenta seu duplo objetivo: revelar o conto uruguaio aos leitores de língua portuguesa, divulgando esta literatura quase desconhecida no Brasil; e revelar as preferências dos

organizadores e tradutores, que através desta antologia puderam trabalhar e cotejar o que conheciam de literatura uruguaia no gênero (Cf. Schlee e Faraco, *Op. Cit.*, p. 13).

Isto pode ser exemplificado pelo uso de alguns termos *criollos* ou regionalismos do Rio Grande do Sul, região que mantém intensa relação com o Uruguai, denotando o idioma estrangeiro na tradução e revelando ao leitor algo novo, desconhecido em alguns casos:

Na noite anterior tinham dormido num rancherio, e Maciel, que sempre encontrava alguém disposto a cooperar, recolhera o informe, confiado em voz baixa e a sós, de que o bandoleiro Velasco montava um tordilho tirando a magro e mui cabeceador.

O zaino do finado é mui guapo de pata.

Há também alguns momentos em que mostra costumes do povo uruguaio, como “matear”, atividade que os gaúchos também apreciam e expressão reconhecida na região sul do Brasil, mas há uma denominação equivalente que seria mais facilmente compreendida em outras regiões do país: “tomar chimarrão”; mas Faraco opta pela

primeira, acrescentando “lavar o mate”, ou seja, tomar o chamarão sem renovar a erva:

...Era um gaúcho habituado a esperar o dia lavando morosamente o mate comprido...
(itálicos do tradutor)

Martiniano, abancado num cepo, mateava e fumava com gestos lentos, precisos.

Note-se que o tradutor opta por itálicos em alguns momentos, para destacar os termos que decidiu deixar em espanhol; poder-se-ia explicar esta opção com a citação da apresentação da antologia *Para sempre Uruguai*, onde os tradutores afirmam que mantiveram “palavras ou expressões em espanhol, cuja tradução prejudicaria o contexto, empobrecendo-o, por esconder ou contrariar os modelos caracterizadores da peculiaridade cultural uruguaia expressos em sua linguagem”:

Quando sentiu-se apto, propôs ao vasco que o contratasse como peão até poder ressarcir-lhe os gastos e juntar a quantia necessária para comprar arreios e um bagual: “*Bueno*, sim, sim”, aceitou prontamente o vasco. Fixou-lhe um ordenado rabão, de negro chico, recomendando

que começasse com trabalhos leves e não se preocupasse, pois lhe daria de presente um bagual, a faca que lhe emprestara e dois couros grandes para que fizesse as guascas.⁶

Em alguns casos, como nos exemplos a seguir, Faraco opta por manter o termo utilizado em espanhol, pois este existe em português, mas seu uso nesta situação indica uma conotação pouco conhecida e que é aqui resgatada.

Segundo o dicionário eletrônico Houaiss, “picada” como “ata-lho aberto na mata a golpes de facão ou de foice para a passagem de pessoas, pequenos veículos etc.” remonta ao século XVIII:

Encontrou uma picada (ou algo que parecia uma picada) e enveredou por ela, mas sem demora ramos de espinhos cortaram-lhe o caminho.

No caso de “cola” como “cauda dos animais” trata-se de um diacronismo antigo:

Não traziam buçais e suas colas, aparadas com certa uniformidade, mal roçavam na água.

No exemplo seguinte, “arratada” sequer consta nos dicionários eletrônicos Houaiss e Auré-

lio; segundo o DRAE significa: “Comido o roído de ratones.” “Pelechar” é mais um regionalismo do Sul do Brasil:

Parda, arratonada, jamais pelechava por completo, talvez por velha, talvez pelo fato de que as mulas guardam como soterrada ou dissimulada sua assombrosa vitalidade.

Faraco opta por notas explicativas nos casos em que a compreensão não depende apenas do conhecimento do espanhol, mas também da familiaridade com uma atividade específica: “basto portenho”, “tordilho de cabos-negros” ou “lombilho entrerriano”, ou ainda “graxa quente de rim”; vocabulário típico do meio rural. Há momentos em que deixa a expressão em espanhol e coloca uma nota explicativa, como em “falta-envido” (aposta preliminar do jogo de truco) ou nos versos de Martín Fierro: “No hay matrero que no caiga” e “la tardanza de lo que está por venir”, para os quais o tradutor poderia ter buscado um equivalente, mas preferiu manter a referência ao idioma e à cultura de partida.

Entretanto, há alguns elementos estilísticos na obra de Arregui que ficam empobrecidos nas tra-

duções de Faraco. Como afirma Rama⁷: “Arregui es de los que elaboraban pacientemente la frase guiado por los principios de concisión y esmero que distinguieron a Borges [...]”. Alguns exemplos são bastante esclarecedores:

Poco antes de llegar a la esquina de insomne puerta luminosa donde el Bajo comienza, encontró una gran fogata crepitante, encabritada al pie de un muro que coronaban – con crueledad vana y torpe – refulgentes vidrios rotos. (“Noche de San Juan”)

Pouco antes de chegar topou com uma grande fogueira crepitante, encabritada ao pé de um muro a que haviam coroado – inútil crueldade – com refulgentes vidros partidos. (“Noite de São João”)

Cuando salió – ya sobre la colmada plenitud de la medianoche [...]. (“Noche de San Juan”)

Quando saiu, por volta da meia-noite. (“Noite de São João”)

Encendió otro fósforo y la siguió por un pasillo de desparejo piso enladrillado y paredes con manchas de

humedad antigua; y entraron, al fondo, en una pequeña pieza encerrada y honda como un calabozo, apenas alumbrada por una lámpara que humeaba colgada del techo. Había una fatigada cama de hierro, un ropero con mortecino espejo hostil y sin dueño, una mesa y dos sillas, un dominador crucifijo y grabados indistinguibles en las paredes. A pesar del aire húmedo y frío que la llenaba, del torvo espejo y de los fragmentos de muertes ajenas que parecían poblarla – y en cierto modo entorpecerla –, tenía la penumbrosa pieza – en su pobre desnudez sucia de vida, historiada y gastada – una intimidad agridulce que acogía como acoge un lugar donde se ha conocido la dicha. (“Noche de San Juan”)

Acendeu mais um fósforo e a seguiu por um corredor de lajotas desparelhas e paredes com manchas antigas de umidade. Ao fundo, entraram numa peça pequenina, apertada como um calabouço, iluminada por uma lamparina pendurada no teto. Havia ali uma velha cama de ferro, um roupeiro com espelho descascado, uma mesa e duas cadei-

ras, um dominador crucifixo, rabiscos indecifráveis nas paredes... Apesar do ar úmido e frio, do descascado espelho e dos fragmentos de mortes alheias que pareciam povoá-la, aquela pecinha penumbrosa, na sua pobre nudez suja de vida, possuía uma intimidade agridoce que aconchegava tanto quanto aconhega um lugar onde se foi feliz. (“Noite de São João”)

Miró sin ver esa alta pared, las casas sumisas, los ciegos ranchos; fumando y silbando, marchó hacia arriba por la calle orillera tumultuosa de niños y de perros – la liviana calle sin árboles que parecía prepararse para recibir, como un sacramento, la noche próxima. (“Diego Alonso”)

Ele olhou se ver essa parede, e as casas humildes, e os ranchos sem janelas. Fumando e assobiando, subiu a rua sem árvores, mas cheia de crianças e cães, rua inocente que parecia preparar-se para receber, como um sacramento, a noite que se aproximava. (“Diego Alonso”)

El letrero de letras torpes, de torcidos palotes: [...]. (“Diego Alonso”)

O leteiro onde se lia: [...].
("Diego Alonso")

[...] interrogó el reloj despertador que colgaba de un clavo de la pared, estrechó la mano del herrero y se sentó en una silla retacona, junto a la percha. ("Diego Alonso")

[...] olhou o relógio de parede, apertou a mão do ferreiro e foi sentar-se num banco perto do cabide. ("Diego Alonso")

As passagens sublinhadas indicam exercícios de estilo cuidadosamente elaborados por Mario Arregui e que foram simplificados ou ignorados na tradução ao português. Note-se que Arregui atribui dois ou mais adjetivos a cada substantivo, suas descrições são detalhadas e ao mesmo tempo plenas de subjetividade, carregadas de significados, abertas a interpretações, e isto se minimiza nas traduções, os objetos e os locais perdem grande parte de sua vida; a descrição simplificada apenas informa o óbvio, mas carece dos significados ocultos, das divagações que transportam o leitor ao mundo revelado pelo escritor.

Em que pesem estas observações, ainda há passagens felizes na tradução de Faraco e é possível re-

conhecer nela algo de Mario Arregui e do universo que descreve:

En su alma nacían ansiedades sin destino y despertaban apetencias ya condenadas a frustrarse, y se rompían equilibrios, se iniciaban resquebrajamientos... Sintió que necesitaba el alcohol para defenderse, para emerger de la angustia que ya comenzaba a ceñirle la garganta... Caminó unos metros y entró en un bar y pidió caña. ("Noche de San Juan")

Em sua alma nasciam ansiedades sem destino e despertavam apetites já condenados à frustração. E se rompiam equilibrios, inauguravam-se estraçalhamentos. Sentiu que precisava do álcool para defender-se, para emergir da angústia que já lhe dava um nó na garganta. Entrou num bar e pediu canha. ("Noite de São João")

Largos minutos permanecieron así, como dos naufragos arrojados por el azar en la concavidad de una misma ola. Pero el hambre impar seguía insaciable y el turbio río continuaba acrecentándose sin remanerse ni desembocar. ("Noche de San Juan")

Longos minutos ficaram assim, como dois náufragos arrojados pelo destino na concavidade de uma mesma onda. Mas a fome ímpar continuava insaciável e o rio espesso crescia sem remansar ou desembocar (“Noite de São João”)

La sonrisa, aunque fugaz y tan sólo muscular, trazó y dejó en su cara la forma real de un acercamiento ilusorio. (“Noche de San Juan”)

O sorriso, embora fugaz e apenas muscular, traçou e deixou em seu rosto a forma real de um aconchego ilusório. (“Noite de São João”)

Miró el triángulo oscuro del sexo, que avidinaba hondo, nocturnal, infinito...y tibio y tierno y estremecido como un pájaro. Y puso su mano allí. (“Noche de San Juan”)

Olhou o triângulo escuro do sexo, que adivinhava fundo, noturnal, infinito...e túbio e terno e estremecido como um pássaro. E pôs a mão ali. (“Noite de São João”)

A editora L&PM e o tradutor, Sergio Faraco, trazem ao alcance do público leitor brasileiro este grande expoente da literatura uru-

guaia, em uma edição acessível e de fácil manuseio, e com uma tradução que, embora peque por não preservar alguns traços estilísticos fundamentais do escritor, empobrecendo sua literatura, aproxima o leitor do universo revelado por Arregui: as pequenas cidades do interior uruguaio, a vida no campo, o *criollo*, seus hábitos e costumes, sua moral e sua ética. Contudo, os contos de Mario Arregui não tratam apenas disto, mas também da essência humana oculta nas atividades cotidianas da vida e revelada pela subjetividade literária; como afirma o escritor: “Creo con Pope que el estudio que verdaderamente corresponde al hombre es el hombre; creo asimismo que la literatura – a cuyo servicio me esfuerzo en ponerme, con humildad – es la disciplina más enredada al alma y, por tanto, la que mejor acomete tal estudio” (Arregui, *op. cit.*, p. 21).

Notas

1. Schlee, Aldy G. e Faraco, Sergio (org.). Para sempre Uruguai. Porto Alegre: IEL, 1991.
2. Rama, Angel. “Mario Arregui: interrogación ética del hombre”. In: Arregui, Mario. Cuentos completos. Montevideo: Arca, 1992. Tomo I. Prólogo, p. 9.

3. Arregui, Mario. Cuentos completos. Montevideo: Arca, 1992. Tomo I, p. 22.

4. Op. Cit, p. 7 e 9.

5. Idem Ibidem.

6. Neste trecho, poder-se-ia dizer que a passagem sublinhada é problemática, pois além de não deixar

claro o que quer dizer, dá margem a interpretações complicadas, fundamentalmente pela opção do termo “negro” que pode carregar uma conotação racista.

7. Op. Cit, p. 16.

Eleonora Frenkel
UFSC