

LA CIUDAD Y LOS PERROS: A ESCRITA E A TRADUÇÃO*

LAURO BELCHIOR MENDES**

RESUMO

Este artigo apresenta algumas reflexões sobre a obra ficcional de Mario Vargas Llosa, a partir do romance La ciudad y los perros. Aborda igualmente alguns problemas da tradução brasileira desse texto feita por Milton Persson e intitulada Batismo de fogo.

RÉSUMÉ

Dans cet article, j'essaie d'étudier l'écriture de Mario Vargas Llosa, prenant comme point de départ le roman La ciudad y los perros. J'essaie également de discuter ici quelques problèmes de la traduction brésilienne de ce texte.

* Parte deste trabalho foi apresentada em uma Mesa-redonda sobre "Tradução" no I Simpósio de Literatura Comparada, realizado em Belo Horizonte, de 18 a 22 de nov. de 1985.

** Professor de Literatura Brasileira da FALE/UFMG.

1. A crítica sobre La ciudad y los perros¹

Confesso minha insatisfação com o que irei escrever. Digo isso, primeiramente, pelo fascínio que sempre exerceu sobre mim a palavra de Mario Vargas Llosa, o que me provoca um sentimento de incompletude pelo que me falta como informação para penetrar nos labirintos de sua escrita. Em segundo lugar, o sentimento de incompletude aumenta quando sou forçado a reconhecer minha ignorância do Peru, sua história, sua geografia, que participam da escrita llosiana com a mesma força de presença da técnica narrativa, da ideologia e dos fatos criados pela ficção. Minha leitura de Llosa é portanto uma leitura de iniciante, ainda provisória e aventureira.

Apesar desses sentimentos negativos, gostaria também de afirmar todo o prazer que essa aventura tem-me proporcionado: a descoberta do Peru, da peruanidade, da vida peruana dos anos 50; o encontro com a firme determinação de Llosa em tornar-se um escritor profissional; e sobretudo a fina lição que cada romance me proporciona no que concerne às possibilidades de enunciação e de montagem do texto.

É pois barrocamente emaranhado na insatisfação da incompletude e no prazer da aventura que tentarei compor meu texto sobre Batismo de fogo, provisório, mas prazeroso.

Batismo de fogo é o primeiro romance de um jovem escritor: Llosa publica-o em 1962, aos 26 anos. Antes do romance, o autor publicara, em 1959, Os chefes, uma coletânea de seis contos. Há uma profunda ligação entre os dois livros: os contos são retomados e ampliados no romance. Alguns autores não concordam que o último conto, "O avô", tenha alguma ligação com o romance. De fato, nos cinco primeiros, as ligações são mais evidentes: três deles ("Os chefes", "O desafio", "Domingo") tratam de rivalidades entre grupos de jovens, enquanto dois ("O irmão menor" e "Um visitante") relatam histórias de vinganças no Peru interiorano. O tema de "O avô" é a perversidade da velhice, não se afastando, porém, absolutamente do universo de Batismo de fogo, ao focalizar a violência social, familiar e o machismo.

Antes de apresentar a análise de alguns aspectos do romance e de sua tradução brasileira, quero lembrar alguns trabalhos críticos a que tive acesso e reitero a reclamação relacionada com meu sentimento de incompletude: são pouquíssimos

os trabalhos críticos publicados em Português, e leituras estrangeiras da maior importância sobre Llosa são impossíveis de serem encontradas no Brasil. Refiro-me a algumas:

1. Mario Vargas Llosa y la literatura en el Perú de hoy, de Rosa Baldori, 1969.
2. Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad, de José Miguel Oviedo, 1970.
3. Homenaje a Mario Vargas Llosa: variaciones interpretativas en torno de su obra, de Helmy Giacomani e José Miguel Oviedo, 1972.
4. El buitre y el ave fénix: conversaciones con Mario Vargas Llosa, de Ricardo Cano Gaviria, 1972.
5. La narrativa de Vargas Llosa, acercamiento estilístico, de José Luis Martín, 1974.
6. Vargas Llosa: un narrador y sus demonios, de Rosa Baldori, 1974.
7. Aproximación formal a la novelística de Vargas Llosa, de Castro M. Fernández, 1977.

Dentre os poucos trabalhos críticos de que disponho, gostaria de referir-me a alguns que refletem de um modo geral alguns pontos fundamentais do romance e de que citarei algumas passagens, nas quais o leitor poderá encontrar algumas pistas para iniciar sua leitura crítica:

1. "Mario Vargas Llosa e a redefinição da realidade" de Bella Josef: "A obra La ciudad y los perros brota de vivências pessoais, como a oposição entre o mundo do adolescente e a realidade circundante. O elemento principal deste mundo é a violência bruta, que faz sucumbir os mais fracos. No centro educacional retratado se encontram jovens de todo o Peru, de todas as camadas sociais e, assim, o autor reflete a realidade peruana. O tema importa pouco. O aspecto principal que quer destacar é o mundo e o problema humano visto pelos jovens, a vida, em suma. Há dois mundos que existem em mútua dependência: o dos 'cães' e a cidade, o mundo interno, o microcosmo, que é a amostra de um país, e o externo, que dita suas leis."²
2. "Sobre alguns aspectos de la obra de Mario Vargas Llosa", de Alfredo Matilla Rivas: "En su primera novela, Vargas Llosa intenta el dato escondido como parte integrante del rendimiento elíptico. Hay dos datos ignorados por el lector: la identidad

del narrador sin nombre de algunos fragmentos (...) y la entidad del responsable por la muerte del Esclavo. (...) Es cierto que uno de los fines de Vargas Llosa en esta novela era plasmar la universalidad de la violencia como causa-efecto de las sociedades clasistas y que para esto no decide responsabilizar a nadie en particular y a todos en general."³

3. "Machismo: Folklore y creación en Mario Vargas Llosa", de Luis de Arrigotia: "Pero a la distancia y cumpliendo con intenciones que se originan en sus años del Leoncio Prado, Mario Vargas Llosa logra una de las visiones más trágicas y dolorosas de la violencia social en una sociedad hispanoamericana y la denuncia de un urbanismo que no representa el progreso, sino que alcanza el más crudo primitivismo. (...) Su estilo es luminoso, cortante, metálico, como corresponde a una arma de agresión o a un instrumento quirúrgico: pretende desde un estilo-hombre erradicar los tejidos gangosos de un organismo social sometido, no solo al machismo castrense de padres y militares, sino también a su opositor, el feminismo castrante de madres y esposas. Aspira en gran medida a un hombre nuevo, redimido de esos males colectivos, que pueda aspirar sin opresión y en posesión de su libertad a la labor individual, heroica y virtuosa."⁴
4. "Vargas Llosa em jogo", de Lídia do Valle Santos: "O prêmio Biblioteca Breve de 1962, atribuído ao primeiro romance de Vargas Llosa (...) incorpora nosso autor ao grupo de escritores que afirmam suas carreiras posteriormente à Revolução Cubana e vão ganhando por sua proximidade histórica com ela, o epíteto sartreano de escritores 'engajados', tão em moda na época, empenhados em 'denunciar' a realidade do continente, sua contribuição, como intelectuais, à revolução dessa realidade."⁵
5. Literature and Ideology: Vargas Llosa's novelistic evaluation of Militarism, de Joseph Sommers: "That La ciudad y los perros touched political nerves in Peru was evident in the public reception it received. In response to the fact the novel had been awarded a major literary prize in Spain, the military leaders commanding the Colegio Leoncio Prado in Lima (the military school which Vargas Llosa had attended and which is the novel's setting) held a special convocation. At this function, to which school alumni were invited, copies of the novel were ceremonially burned."⁶

Todos esses trabalhos que citei constituem, com pequenas discordâncias não essenciais e juntamente com minhas pri

meiras leituras do texto em questão, o ponto de partida para a discussão dos aspectos que abordarei. Antes porém, guero recorrer a escritos de Vargas Llosa, onde o autor define a sua concepção de literatura.

2. Llosa e a literatura

Tendo que definir uma constante nos textos de Mario Vargas Llosa, diria que essa constante seria a extrema preocupação com o ato da escrita. Ao longo dos romances, há sempre personagens que escrevem: Alberto, Jaguar e Tripé, da Batismo de fogo, o Jovem Alexandre, de A casa verde, o narrador/narradores de Os filhotes, Santiago Zavala, de Conversa na catadral, Pantaleão, de Pantalaão e as visitadoras, e principalmente Pedro Camacho, de Tia Júlia e o escrevinhador. Conforme afirmam os críticos de Llosa, o autor se coloca sem pudor em seus textos, fazendo do dado autobiográfico uma outra constante nos mesmos. Essas personagens - escritores ou escrevinhadores - vão refletir as angústias e os demônios do escritor. Em meu artigo "As armadilhas da escrita: Mario Vargas Llosa em Tia Júlia e o escrevinhador" procurei mostrar com o escritor - tornado personagem - sa confunde no escrevinhador de novelas radiofônicas, Pedro Camacho, transformando-se ambos em uma só entidade criadora⁷. Não se esgueça o gosto confessado por Vargas Llosa pelas novelas de cavalaria, pelos livros de aventuras de Dumaa Filho, pelos dramalhões da Pelmex, pelas novelas cubanaa, etc. Enquanto influência, essa chamada sub-literatura desempenha um papel não desprezível na escrita llosiana, submetida porém às exigências de criação e elaboração astéticas.

Quando estava no Brasil, Vargas Llosa declarou ao Jornal do Brasil, na edição de 19 de agosto da 1982:

"O escritor não é aó um criador de temas, mas de for mas para cristalizar eaaes temas. Sua obrigação criã tiva não é meramenta temática, mas estilística, estrutural. Esaa â a grande revolução da literatura la tino-americana."

Por assas palavras o leitor perceberá que, para Llosa, oa temas aó têm sua razão de ser, se foram aubmetidos ao que

chama de "obrigação estilística e estrutural", o que pode ser traduzido como um intrincado e elaboradíssimo processo de enunciação e de montagem do texto. Nas primeiras obras, Os chefes e La ciudad y los perros essa técnica já se fez anunciar, através do que os críticos têm chamado de "caixas chinesas", "vasos comunicantes", "dado escondido", fluxos de consciência superpostos. Mas é sobretudo a partir de A casa verde que ela se torna o "noyau" da escrita, atingindo o seu grau máximo em Conversa na catedral.

A escrita de Llosa não se restringe à literatura. Publicou inúmeros artigos em jornais e revistas, agora reunidos no volume Contra vento e maré. Ao lado dessa atividade jornalística, Llosa tem publicado conferências e trabalhos de crítica sobre Flaubert, García Márquez e outros autores. Nas conferências e estudos críticos é que se podem encontrar as suas reflexões teóricas sobre o fenômeno da escrita literária. No momento, gostaria de comentar algumas dessas reflexões.

Primeiramente lembraria o que Llosa chama de os "quatro grandes rios" no estudo sobre Madams Bovary e que configuram, na sua opinião e no seu gosto, os elementos que tornam uma obra lésível. Esses rios são:

- a) a rebeldia: "Mas, todavia, como nos tempos de Ema Bovary, os mesmos tabus são mantidos - e nisto a esquerda e a direita se dão a mão - para universalmente negar aos homens o direito ao prazer, à realização de seus desejos. A história de Ema é uma cega, teimosa, desesperada rebelião contra a violência social que sufoca esse direito."
- b) a violência: "Contra esse pano de fundo destacam-se como neve na treva, a fantasia de Ema, seu desejo de um mundo diferente daquels que faz seu sono em pedaços. É precisamente essa cena, a mais violenta do livro, aquela onde se consuma, por sua própria mão, a derrota de Madame Bovary, a que mais me comove."
- c) o melodrama: "Mas Ema não é apenas uma rebelde imersa em um mundo violento: é também uma moça sentimental e algo ridícula, e em sua história há, do mesmo modo, certo mau gosto, uma moderada dose de truculência. Aprecio profundamente essas aberrações, elas exercem sobre mim uma irreprimível atração, e, embora não suporte o melodrama literário em estado puro - o do cinema sim, e é possível que essa fraqueza minha tenha sido forjada pelo melodrama mexicano dos anos quarenta e cinquenta, que freqüentei viciosamente e do qual ainda

tenho saudade -, em troca, quando um romance é capaz de usar materiais melodramáticos dentro do contexto mais rico e com mais talento artístico, como em Madame Bovary, minha felicidade não tem limitea."

- d) o sexo: "Em nenhum outro tema é tão patente a maestria de Flaubert como na dosificação e distribuição do erótico em Madame Bovary. O sexo está na base do que acontece, é, junto com o dinheiro, a chave dos conflitos, e a vida sexual e a econômica confundem-se em uma trama tão íntima que não se pode entender uma sem a outra. (...) O sexo ocupa um lugar central no romance, porque o ocupa na vida, e Flaubert queria simular a realidade."⁸

A última citação, sobre a importância do sexo no romance, fornece outro elemento essencial da criação literária segundo a concepção de Llosa: a simulação da realidade. Todo o trabalho sobre Madame Bovary e a conferência A história secreta de um romance são pontilhados de reflexões sobre o realismo, a realidade, a ficção. Nos romances, muitas personagens, principalmente as que representam o poder, são reais, históricas e recebem os nomes próprios da vida, digamos, real. A propósito de Batismo de fogo, há um fato bastante curioso: como a geografia de Lima desempenha no texto um papel de primordial significação, a primeira edição trazia um mapa da cidade, para que o leitor pudesse identificar os lugares da ação (lembre-se por exemplo, que em Tia Júlia e o escrevinhador, Pedro Camacho escreve sobre Lima, tendo diante dos olhos um mapa da cidade). (Outro parênteses: infelizmente as edições que possuo, a da Aguilar, em espanhol, e a brasileira, da Nova Fronteira, não tiveram essa atenção com o leitor...).

A admiração de Llosa por Flaubert nasce justamente da obsessão pela realidade. Em A história secreta de um romance, entretanto, afirma que, ao escrever A casa verde, teve a preocupação de não fazer "um documentário sociológico, um ensaio disfarçado de romance"⁹. É no estudo sobre Madame Bovary que Vargas Llosa faz uma oposição entre o que ele chama "realidade real" e "realidade fictícia", definindo o papel da realidade na escrita:

"Um romance não resulta de um tema subtraído à vida, mas, sempre de um conglomerado de experiências, importantes, secundárias e ínfimas, que, acontecidas em diversas épocas e circunstâncias, empoçadas no fundo do subconsciente ou freçadas na memória, algu-

mas pessoalmente vividas, outras simplesmente ouvi - das, outras talvez lidas, vão de maneira paulatina confluindo até a imaginação do escritor e esta, como uma poderosa misturadora, as desmanchará e restabelecerá numa substância nova, à qual as palavras e a ordem dão outra existência. Das ruínas da realidade real surgirá então algo muito diferente, uma resposta e não uma cópia: a realidade fictícia."¹⁰

São inúmeras as reflexões sobre a realidade fictícia, que, como se observa, obriga a realidade real a passar por um verdadeiro processo de tradução antropofágica: das ruínas da experiência nasce a ampliação da realidade na ficção. Ela será mágica. E definindo a magia dessa realidade, afirma:

"Transformando-se em escrita a realidade se faz mentira. (...) Escrever na realidade fictícia é sempre enganar; a escrita é o reino da fantasia."¹¹

A essa fantasia da escrita aliam-se as mágicas do Inconsciente. Declarando uma espécie de possessão pelo texto, Llosa diz a propósito de Batismo de fogo não saber se Ricardo Arana foi assassinado pelo Jaguar ou se sua morte foi acidental. Em A história secreta de um romance, ao falar de Anselmo na escrita de A casa verde, afirma:

"Foi por essa época que descobri que os romances eram escritos principalmente com obsessões e não com convicções, que a contribuição do irracional era, pelo menos, tão importante quanto a do racional na realização de uma ficção."¹²

Ampliando a participação do Inconsciente na elaboração da escrita, Llosa se compara aos urubus que se alimentam de carniça humana, ou seja, da infelicidade dos homens, matéria-prima da literatura. Em A orgia perpétua, escreve:

"Não apenas as boas recordações que a saudade converte em feridas abonam uma ficção; são sobretudo as chagas que ainda supuram no espírito, os demônios que esporeiam e vivificam a imaginação de um escritor."¹³

3. A disseminação das vozes e os signos da morte

Da mesma forma que as novelas de Pedro Camacho em Tia Júlia e o escrevinhador denunciavam fantasmas, recriados/deformados pela escrita e jamais poderiam ser apresentadas nas estações radiofônicas, é evidente que o universo de La ciudad y los perros não se restringe absolutamente ao relato da vivência de Llosa quando ali estudou. É verdade que num primeiro contato com o texto, o leitor é levado a reconhecer no Colégio Leôncio Prado a reprodução icônica da ditadura militar pela qual passava o Peru. Acrescente-se a isso, a grande esperança que, na época da escrita do romance, Llosa depositava na Revolução Cubana, então no seu início. Uma prova dessa esperança é a sua entrevista ao Jornal do Brasil a que já me referi e onde afirma:

"Cuba me iludiu muito nos primeiros anos, como a muitos intelectuais latino-americanos, porque parecia ser a exceção com que tanto sonhávamos. Um socialismo com liberdade, onde haveria a conciliação das reformas radicais com a liberdade."

A admiração pela Revolução Cubana, a influência de Faulkner e de Sartre, o fato de ainda ser um escritor jovem na época da escrita de La ciudad y los perros, não se pode negá-lo, dão ao romance um caráter explicitamente engajado, que poderia confundir-lo com o meramente panfletário. Acontece, entretanto, que o texto não se reduz a apenas isso e exhibe outros componentes que anunciam o escritor convicto de seu fazer estético e crítico das obras posteriores.

Um desses componentes é o que chamo de disseminação das vozes narrativas. Aparentemente são três os narradores de Batismo de fogo: um narrador anônimo, Jaguar e Tripé. Na verdade, o narrador anônimo se converte em vários outros: o narrador que fala de Alberto não é o mesmo que fala de Ricardo Arsenau, de Gamboa, de Paulino, de Lima, do Colégio Leôncio Prado. Todas essas vozes se juntam às de Jaguar e Tripé para exprimir o esfacelamento da enunciação, que, em última instância, procura recuperar a voz coletiva dos estudantes marcados pelo Colégio Militar. Essa população adolescente do Colégio, ao contrário de significar uma promessa de vida e melhoria da sociedade, está em íntima relação com a decadência, como o demonstra a

morte de Ricardo Arana e o fim pessimista do romance. Há, entretanto, outros signos da morte disseminados sutilmente nas várias vozes e que exprimem a tradução da desesperança de uma geração destruída. O primeiro desses signos é a estátua do herói nacional Leôncio Prado, cuja recorrência constitui praticamente um refrão do texto. Destaco uma fala do Coronel que espelha a disposição hierárquica dos alojamentos dos alunos em relação ao herói:

"O privilégio de dormir perto do nosso grande herói terá de ser merecido. De agora em diante, os alunos de terceira série ocuparão o alojamento dos fundos. E depois, com o correr do tempo, irão se aproximando do monumento a Leôncio Prado. E espero que ao sair do colégio se pareçam um pouco com ele, que lutou pela liberdade de um país que nem sequer era o Peru. No exército, meus rapazes, é preciso respeitar os símbolos, que diabo." (p. 17).

As contínuas referências à estátua do herói Leôncio Prado apontam para a retórica vazia de um Peru hispânico e dos grandes mitos patrióticos. Mais ainda: elas estão em íntima ligação com os preconceitos de raça e machismo que atravessam a narrativa. Ora, a estátua é um símbolo morto de "pupilas cegas" (p. 53). Nela, a morte se faz presente em três níveis:

- a) enquanto representação icônica do herói morto na guerra contra os chilenos,
- b) enquanto símbolo de pedra
- c) e enquanto metonímia/reflexo da retórica militar castradora.

A propósito de entidades míticas, lembro que uma única referência é feita a Manco Cápac, o fundador do império inca, no caso, através de uma fala do personagem Alberto:

"Ao cruzar a Praça de La Victoria, enorme e movimentadíssima, a estátua do Inca de dedo em riste contra o horizonte lembrou-lhe o monumento do herói e Valls no que costumava dizer: Manco Cápac é um cefetão que mostra o caminho de Huatica." (p. 98).

A oposição entre as duas estátuas ilustra um dos aspectos mais negativos do racismo no Peru. O autor da frase lembrada por Alberto é Vllano, negro que assimilou toda a negação do passado

pré-colombiano presente na retórica da classe dominante. O preconceito contra os serranos e os índios (que lembram esse passado) insere-se também como uma espécie de refrão no texto.

O segundo signo da morte é a vicunha, aliás, intimamente ligada ao que acabo de afirmar a respeito dos preconceitos sociais. Animal andino, ninguém sabe como e porquê a vicunha também habita o Colégio Leôncio Prado. Deslocada, deslocada, a vicunha é a testemunha impotente não apenas dos acontecimentos no Colégio, mas de toda a história do Peru. Em virtude da sua condição de testemunha histórica, o autor sempre faz referência aos seus olhos:

"... brilhando feito vaga-lumes, doces, tímidos, os olhos da vicunha o contemplavam." (p. 9).

"A vicunha, parada no meio da grama, está de orelhas imóveis, com os grandes olhos úmidos perdidos no vâcuo." (p. 40).

"... o olhar lânguido da vicunha." (p. 53-4).

"Ficou olhando a vicunha: esbelta, imóvel, farejando o ar." (p. 128).

Além de testemunha dos acontecimentos, a vicunha funciona também como portadora da história da derrota e está em íntima correlação com a estrutura do romance. As duas últimas referências a ela fazem contraponto à ação de Gamboa. Quando este vai se encontrar com o Capitão, que se encontra desesperado com a obstinação do tenente em descobrir a morte de Ricardo Arana, "a vicunha corria rápido, em círculos" (p. 280). Igualmente, no final do romance, quando novamente conversam Gamboa e o Capitão, que lhe oferece o castigo - a deportação para Juliaca, nos Andes -, o autor observa: "A vicunha passou várias vezes: corria muito agitada, olhando para todos os lados com aquele seu olhar vivo (p. 350). Assim a vicunha prevê e sofre com o castigo aplicado a Gamboa, que ingenuamente quis estabelecer a verdade, tentando descobrir o assassino de Ricardo Arana e colocando em risco a reputação do Colégio Militar. Apedrejada pelos alunos, quase enlouquecendo com o calor de Lima, ela própria exilada em outra cultura, a vicunha talvez seja a memória de um passado em vias de total extinção.

O terceiro signo da morte é a palavra de Tripé. Apesar de sua ternura pela cadela Mal-Paga, essa personagem simbo-

liza a desproporção sexual, tanto física quanto ideológica: é a personificação do machismo alienante, compensador de todas as misérias sociais.

A permanência dessa morte simbólica e mais ampla, que percorre o romance através da estátua do herói, da vicunha e da palavra do Tripé transparece nas seguintes palavras de Vargas Llosa sobre García Márquez, podendo igualmente serem aplicadas ao processo criativo de Batismo de fogo:

"Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su institución por la realidad ficticia que el novelista crea. Este es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada novela es un delirio secreto, un asesinato simbólico de la realidad."¹⁴

4. *Alguns problemas da tradução brasileira de* *La ciudad y los perros*

Em Kafka: pour une littérature mineure¹⁵, Gilles Deleuze e Félix Guattari apresentam a oposição das imagens da "tête penchée" e "tête relevée": a "tête penchée" significa um desejo bloqueado, submisso, neutralizado, relaciona-se com as lembranças da infância e cria sua raiz na territorialidade ou na reterritorialização; a "tête relevée" indica o desejo que se impõe e que se abre a novos horizontes, desembocando na desterritorialização. A imagem da desterritorialização da língua encontra sua nítida classificação na recorrência ao rizoma:

"Un rhizome ne cesserait de connecter des chaînons sémiotiques, des organisations de pouvoir, des occurrences renvoyant aux arts, aux sciences, aux luttes sociales. Un chaînon sémiotique est comme un tubercule agglomérant des actes très divers, linguistiques, mais aussi perceptifs, mimiques, gestuels, cogitatifs: il n'y a pas de langue en soi, ni d'universalité du langage, mais un concours de dialectes, de patois, d'argots, de langues spéciales."¹⁶

Os elos semióticos travessam a obra de Llosa e se

configuram, em vários níveis: a valorização da cultura peruana pré-colombiana, a história hispânica do Peru, a pintura crítica da realidade peruana contemporânea, a extrema preocupação com a estética do romance. Tudo isso é realizado com a cabeça erguida (a imagem da "tête relevée"), que, se por um lado, traça o retrato cruel da realidade peruana, por outro, constrói uma escrita que busca incansavelmente a sua própria maneira peruana de ser.

No artigo "Traducción: literatura y literalidad", Octavio Paz afirma:

"Cada texto es único y, simultaneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, despues, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertir-se sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto unico."¹⁷

As palavras de Deleuze e Guattari, bem como as de Octavio Paz servirão de base para algumas reflexões e observações que pretendo fazer sobre Batismo de fogo, enquanto tradução de La ciudad y los perros. Considerando a tradução brasileira como "invenção" e "texto único", vejo nela, de uma certa forma, um distanciamento do texto original que não sacralizo nem pretendo transformar numa espécie de fetiche. Na minha opinião, a tradução brasileira de La ciudad y los perros apresenta vários problemas, dentre os quais apresento a seguir os que considero mais relevantes.

1. O abasileiramento da linguagem ou territorialização brasileira:

Vários autores que têm estudado a produção romanesca de Llosa salientam a presença de inúmeros peruanismos de sua linguagem e a sua procura de recriar a linguagem coloquial típica do Peru dos anos 50. Como se pode perceber, a tarefa do tradutor era bastante difícil, tendo ele optado por uma adaptação à linguagem coloquial brasileira mais ou menos típica dos anos 70, o que dá à tradução, além de uma certa vulgaridade, uma impressão falsa de correspondência lingüística entre os

dois países. Vejamos estes exemplos:

La ciudad y los perros

"Y qué pasa si el Rulos se tira al muchacho?" (p. 31).

Idem (p. 32).

"el mui maldito" (p.32).

"Yo soy muy macho" (p.32).

"... mejor sería el Boa que hace carpas marchando" (p. 33).

"Salvo que esta pãfila sea virgen" (p. 33).

"¿No ven, ha visto esta mano de serrano. La estás manoseando, bandolero" (p. 33).

"... no se rían que se adormece el elefante" (p. 33).

"¿Ustedes creen que los bichos sienten? ¿Sienten qué, huevas, acaso tienen alma?" (p. 34)

"Zafemos que se están levantando todos los enanos no te digo, caracho se están levantando todos los enanos y aquí va correr sangre a torrentes" (p. 35)

"Ahora nos vamos, pero eso sí, oiganlo bien y no se olviden: si uno solo abre el pico, nos tiramos a toda la cuadra de verdad" (p. 35).

"Y tu madre?" (p. 79).

"Debe hacerse respetar usted mismo, profesor, a éstos no le gustan las buenas maneras sino los carajos" (p. 186)

"El pipi, donde Vallano tiene la mano, parece un nani" (p. 286).

Batismo de fogo

"E se o Crespo enbarar o Gordi-nho?" (p. 29).

"E se o Crespo passa o Gordinho na cara?" (p. 29).

"o safado" (p. 29)

"Sou macho paca" (p.29).

"Por que não o Tripê, que até marchando está sempre de pau duro?" (p. 30).

"A não ser que essa vadia seja cabaço" (p. 30).

"Olha ali o serrano tocando punheta. Tá gostando, hem, sacana?" (p. 30).

"não comecem a rir, senão eu perco a tesão" (p. 30).

"Vocês acham que bico sente alguma coisa? Sente porra nenhuma" (p. 31).

"Vamos dar o fora daqui que os nanicos estão levantando, eu não disse, puta merda, tá todo mundo levantando, vai haver o diabo" (p. 31).

"Muito bem, agora nós vamos embora, mas prestem atenção e não se esqueçam do seguinte: se algum de vocês abrir o bico, o alojamento inteiro vai levar na bundinha, ouviram?" (p. 32).

"Vai tomar no cu" (p. 69).

"Não adianta usar de delicadezas com esta cambada, a coisa tem que ser na marra mesmo" (p. 159).

"Vocês pensam que é pau O que o negrão tem na mão? Nunca na vida, pois sim, Por mais que faça cara de mau O que ele tem é amendoim" (p. 244).

Outro caso complicado na tradução brasileira diz respeito ao personagem Tripé, Boa no original. Embora Tripé mantenha a sugestão fálica presente em Boa, a tradução destrói totalmente a conotação mítica sugerida pelo nome no original e seu papel estruturador na narrativa. Há dois personagens que participam da enunciação coletiva que possuem, como apelidos, nomes de animais: Jaguar e Boa. Como se sabe, o jaguar e a cobra estão presentes em toda a mitologia hispano-americana. Como, porém, traduzir o termo Boa, do original, em português? A questão é extremamente complicada, mas a solução encontrada em Tripé, parece-me de extremo mau gosto e insuficiente.

2. A tradução das epígrafes

Em La ciudad y los perros há três epígrafes: duas em francês - uma de Sartre, outra de Paul Nizan - e uma em espanhol, de Carlos Germán Belli. No texto em português, todas elas são traduzidas. Ora, essa tradução das duas epígrafes em francês destrói também algo que é fundamental em Llosa: a sua ligação com a cultura francesa e, sobretudo, sua admiração por Sartre e pelo existencialismo, que são também componentes semióticos do texto. Igualmente não se pode descartar a trágica identidade com Belli, produzida pela utilização do mesmo código, que reitera a amargura da decadência.

3. O título da tradução brasileira

O título Batismo de fogo descaracteriza muito o romance. É certo que a expressão batismo de fogo aparece no texto, quando se relata o trote aplicado aos perros, os recém-chegados ao Colégio Leôncio Prado. É certo também que a experiência dos adolescentes ao longo de sua vida de três anos no Colégio funciona como um batismo de fogo, no sentido "positivo" do mito, ou seja, na preparação sádica para o exercício da vida adulta. Essa idéia, porém, é totalmente contrária ao pessimismo que domina o livro. Na verdade, o título em espanhol é de uma riqueza tal que o título em português nem consegue tocar.

No estudo sobre Madame Bovary Llosa afirma:

"A realidade fictícia tem também, como sinal distintivo, um misterioso ordenamento cujo princípio é o número dois. Organiza-se por pares: o existente dá a impressão de ser um e seu duplo, a vida e as coisas uma inquietante repetição."¹⁸

A preocupação com o mundo binário aparece sobretudo nos títulos ou sub-títulos: *ciudades/cães, conversa/catedrsl, tia Júlia/escrivinhador, Flaubert/Madame Bovary, Pantaleão/Visitadoras*. Os críticos, no caso de *La ciudad y los perros*, têm visto, de um modo geral, no título do romance, a oposição binária entre o mundo de Lima (la ciudad = liberdade) e o do Colégio (perros = juventude, opressão sofrida). Isso me parece correto, mas creio que a intenção de Llosa era mais abrangente. Ao utilizar o termo *ciudad* no título, creio que se refere mais ao corpo moral da cidade, suas instituições, suas regras, suas leis do que ao corpo físico de Lima; utiliza-o de uma forma que lembra a palavra francesa *cité* quando oposta a *ville*. Quanto ao termo *perros*, parece-me que Llosa colocou nele todo um componente autobiográfico, lembrando não só sua passagem pelo Colégio, como o seu próprio mundo de adolescente. No par *ciudad/perros* está presente toda a vida de uma geração - a do próprio escritor.

Essas observações que acabo de fazer não querem absolutamente dizer que considero negativa a tradução brasileira. Lembro apenas que territorializando excessivamente a linguagem, as epígrafes e o título da obra de Llosa, isto é, ao adaptá-la, talvez por razões de mercado, aos padrões culturais e urbanos brasileiros, Milton Persson coloca em risco o ponto nodal da escrita llosiana: a "cabeça erguida" da personalidade que se faz discurso através de uma notável crítica à História.

NOTAS

- 1 Utilizo as seguintes edições, às quais remetem as citações:
LLOSA, Mario Vargas. La ciudad y los perros. Madrid, Aguilar, 1975.

. Batismo de fogo. Trad. de Milton Persson. Rio, Nova Fronteira, s/d.
- 2 JOSEF, 1973. p. 82-3.
- 3 RIVAS, 1975. p. XXVI-XXVII.
- 4 ARRIGOTIA, 1983. p. 19-20.
- 5 SANTOS, 1985. p. 160.
- 6 SOMMER, 1975. p. 4.
- 7 MENDES, 1984. p. 8-9.
- 8 LOSA, 1979. p. 18-23.
- 9 Idem, 1977. p. 390.
- 10 Idem, 1979. p. 72-3.
- 11 Idem, ibidem. p. 116.
- 12 Idem, 1977. p. 385.
- 13 Idem, 1979. p. 86.
- 14 Idem, 1971. p. 85.
- 15 DELEUZE & GUATTARI, 1975. p. 7-11.
- 16 Idem, 1980. p. 14.
- 17 PAZ, 1980. p. 9.
- 18 LLOSA, 1979. p. 113.

BIBLIOGRAFIA

- ARRIGOTIA, Luis de. Machismo: folclore y creación em Mario Vargas Llosa. In: Sin nombre. San Juan/Puerto Rico, v. 13, 1983.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Pour une littérature mineure. Paris, Seuil, 1975.
- _____. Mille Plateaux. Paris, Seuil, 1980.
- JOSEF, Bella. O espaço reconquistado. Petrópolis, Vozes, 1974.
- LLOSA, Mario Vargas. A orgia psrpétua. Trad.de Remy Gorga Filho. Rio, Francisco Alves, 1979.
- _____. Batismo de fogo. Trad.de Milton Persson.Rio, Nova Fronteira, s/d.
- _____. García Márquez: historia de un deicidio. Barcelona, Barral Editorss, 1971.
- _____. História secreta de um romance. In: A casa verde. Rio, Nova Fronteira, 1977.
- _____. La ciudad y los perros. Madrid, Aguilar, 1975.
- MENDES, Lauro Belchior. As armadilhas da escrita: Mario Vargas Llosa em Tia Júlia e o escrevinhador. Suplemento Literário do Minas Gerais, nº 926. Belo Horizonte, 1984.
- PAZ, Octavio. Traducción: literatura y literalidad. Barcelona, Tusquets, 1980.
- RIVAS, Alfredo Matilla. Sobre algunos aspectos de la obra de Mario Vargas Llosa. In: Mario Vargas Llosa. Obras escogidas. Madrid, Aguilar, 1985.
- SANTOS, Lídia do Valle. Vargas Llosa em jogo. In: A unidade diversa. Rio, Ânima/INL, 1985.
- SOMMERS, Josph. Litsrature and ideology: Vargas Llosa's novelistic evaluation of militarism. New York University, Occasional Papers nº 15, 1975 (mimeo.).