



José Monegal por outro lado: desdobramentos da tradução

Carlos Garcia Rizzon

Universidade Federal do Pampa, Jaguarão, Rio Grande do Sul, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0950-3432>

E-mail: rizzoonn@gmail.com

RESUMO

A tradução de contos do escritor José Monegal — textos que apresentam uma linguagem rica em oralidades e coloquialismos que caracterizam um regionalismo pampiano e fronteiriço — exige investigações sobre aspectos linguísticos e culturais que, ao mesmo tempo que se situam como próximos ao português brasileiro e ao sotaque do sul do país, também possuem suas particularidades. Assim, fazem-se necessárias transcrições, conforme conceito de Haroldo de Campos (1991), baseadas em pesquisas a dicionários de termos regionais, a textos de autores sul-rio-grandenses e às falas cotidianas presentes na fronteira, oferecendo às narrativas do autor uruguaio uma abertura a possibilidades interpretativas.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução; Regionalismo; Oralidades; Coloquialismos; José Monegal

José Monegal on the other hand: developments in translation

ABSTRACT

The translation of short stories by the writer José Monegal — texts rich in oral expressions and colloquialisms that characterize a regionalism from the Pampas and the borderlands — require investigations into linguistic and cultural aspects that, while resembling Brazilian Portuguese and its Southern accent, also have their own singularities. Thus, transcriptions are necessary, according to the concept put forth by Haroldo de Campos (1991). Based on research into dictionaries of regional terms, texts by authors from Rio Grande do Sul and the everyday speech on the border, these transcriptions offer the narratives of the Uruguayan author an opening to interpretative possibilities.

KEYWORDS: Translation; Regionalism; Oralities; Colloquialisms; José Monegal



1. Introdução

As linhas que desenham os mapas do Brasil e do Uruguai têm um histórico de mobilidade e redefinições, haja vista que todo o território que hoje é o Rio Grande do Sul já foi parte da colônia espanhola, e todo o território que hoje é o Uruguai já esteve sob domínio brasileiro. Os tratados assinados por Espanha e Portugal e, depois, entre Brasil e Uruguai, no decorrer de cinco séculos, já definiram limites que expandiram ou retraíram geografias nacionais, conformando um palimpsesto da paisagem com aproximações e distanciamentos culturais no espaço fronteiro que abarca essas nações. Dessa forma, se é possível reconhecer elementos que permitem identificações, também é verdade que as diferenças — entre elas, o idioma — que existem entre o Brasil e seu vizinho, muitas vezes, impedem relacionamentos mais concretos e aprofundados, dificultando que se tenha acesso, por exemplo, a importantes referências literárias de um lado a outro das linhas divisórias.

A falta de um maior diálogo entre Brasil e Uruguai impossibilita para o público leitor o trânsito de consagradas obras da literatura uruguaia no Brasil, ainda que muitas delas tenham feito parte de uma tradição literária que contribuiu para o imaginário da gauchesca na produção de escritores sul-rio-grandenses. Não há dúvidas de que escritores como Eduardo Azevedo Díaz e Javier de Viana, por exemplo, foram lidos por Alcides Maya e João Simões Lopes Neto, autores que, nas primeiras décadas do século XX — após o alicerce político, cultural e literário da Sociedade Partenon Literário¹ a partir de 1868 —, deram impulso a uma literatura regional no sul do Brasil. Apesar disso, ainda hoje poucos são os escritores do Uruguai lidos em português, o que faz com que muitos relevantes textos ficcionais uruguaio sejam desconhecidos para o público brasileiro.

Para uma integração sólida entre as duas nações, publicações de traduções de autores de reconhecida importância poderiam trazer contribuições, possibilitando, assim, um enriquecimento cultural consistente. Entre os narradores uruguaio ainda inéditos no Brasil e que possuem acentuado valor artístico está o escritor José Monegal. Autor de mais de 300 contos publicados em revistas e jornais — como o *Suplemento Dominical* de *El Día*, periódico de Montevideu de circulação nacional e com uma tiragem expressiva —, José Monegal possui uma grande parte dos seus textos editada nas seguintes obras, algumas delas publicadas *post mortem*: *12 cuentos* (1963), *Cuentos* (1966), *Nuevos cuentos* (1967), *Cuentos escogidos* (1967), *Cuentos de bichos* (1973), *El tropero macabro y otros cuentos* (1978), *Cuentos de milicos y matreros* (1993), *Cerrazón y otros cuentos* (2007), *La receta del negro Antenor y otros cuentos* (2012) e *Varias historias* (2019). Ele também teve publicados os romances *Nichada* (1938), *Memorias de Juan Pedro Carmargo* (1958) e *La tragedia de los Medina* (2024); uma biografia do histórico caudilho do partido

¹ A Sociedade Partenon Literário, integrada por intelectuais interessados em promover a identidade e as artes em geral da cultura gaúcha, divulgou, através de sua *Revista Mensal* (que circulou de 1869 a 1879), ideias abolicionistas e republicanas. Entre suas atividades, promovia saraus e palestras, aulas noturnas de alfabetização e campanhas para a compra de alforrias de escravizados. Através da produção literária de Apolinário Porto Alegre e de Múcio Teixeira, entre outros, credita-se à Sociedade Partenon Literário a consagração da Revolução Farroupilha (1835-1845) como marco da elevação de valores regionais na afirmação do Rio Grande do Sul na nacionalidade literária brasileira.

Blanco, intitulada *Vida de Aparicio Saravia* (1942), e a história do partido político ao qual era filiado, cujo título é *Esquema de la historia del Partido Nacional* (1959).

2. Para traduzir os contos de José Monegal

Na obra de José Monegal, encontra-se uma gauchesca que se opõe ao mítico e heroico “centauro dos pampas” tão presente na tradição do Rio Grande do Sul, já que trabalha com o humor, o grotesco e o dramático para caracterizar o habitante dos pagos pampianos. Isso é o que se verifica no diálogo entre o autor, figurado como personagem, e o espectro de um tipo campeiro, que aparece no seu conto “Vento livre e carne gorda”:

- Me diz uma coisa: não é vancê quem escreve sobre o campo, a serra, o mato, o gaúcho?
- Sim, senhor. São esses o meio e o tipo que me agradam.
- Pa bem de fazer isso teve que andar o mesmo caminho que eu pisei, mas pa trás, não é?
- Por certo.
- Vancê, dom, tratou e trata de que o gaúcho não desapareça. De tanto em tanto nos ressuscita com letra e figura: uns buenos, outros malos; os daqui alegres, os de lá tristes; honrados, ladrões, guapos, maulas, legais, falsos, ladinos, abobados, cinchadores, araganos, velhos, moços, gurizotes, mulheres e varões, brancos e negros...
- É assim mesmo, senhor.
- E já tendo metido uns tantos nessa procissão inda le faltam mais uns quantos, não é?
- [...] E eu escutava absorto. Houve um desfile de picardias, de heroísmos, de sacrifícios, de disparates: desde a ingenuidade de um verso de trova até a tragédia de um desafio; desde a agonia dos caminhos sob o chiado dos eixos das carroças até a descontração de um jogo de argolas. E o contraponto de uma pajada, o desafio da penca, o amansamento de um potro, o arrebanhamento da tropa, a travessia dos rios embravecidos, o lombo debaixo do sol, ou da chuva, ou da geada, ou do vento. Lanças, facões, carteado... e uma soberba galhardia por cima de tudo isso; e tudo isso em um imenso drama de vida².

Diante de questões históricas e culturais como as apontadas pela personagem do conto, é propósito da pesquisa *José Monegal em tradução: teoria, prática e crítica* — projeto que se

² Tradução nossa do seguinte fragmento do conto “Aire libre y pulpa gorda”:

- Digamé: ¿no es usté el que escribe del campo, de la sierra, del monte, del gaucho?
- Sí señor; son esos, el medio y tipo de mi agrado.
- Pa bien de hacer eso ha tenido que cumplir el mismo camino que yo hice, pero pa atrás, ¿no es así?
- Seguramente.
- Usté, don, ha tratao, y trata, de que el gaucho no muera. Cada tanto nos resucita en letra y figura: unos buenos, otros malos, los de por aquí alegres, los de por allá tristes; honraos, ladrones, guapos, maulas, legales, falsos, ladinos, abombaos, cinchadores, haraganos, viejos, mozos, gurises, mujeres y varones, blancos y negros...
- Es así mismo, señor.
- Y habiendo metido tantos en esa procesión le faltan mucho más, ¿no?
- [...] Y yo lo oía absorto. Hubo un desfile de picardías, de heroísmos, de sacrificios, de disipaciones: desde la ingenuidad de un verso en el pericón, hasta la tragedia de un desafío; desde el agobio de los caminos bajo el chirriar de los ejes hasta el esparcimiento en el juego de sortijas. Y el contrapunto de la payada, el desafío de la penca, el amansamiento de un potro, el arreo de la tropa, el cruce de los ríos embravecidos, la carne bajo el sol, o la luna, o la helada, o el viento. Lanzas, tabas, facones, naipes... y una soberbia galhardía por sobre todo esto; y todo esto en un inmenso drama de vida (Monegal, 1967a, p. 54).

desenvolve na Universidade Federal do Pampa, na cidade de Jaguarão (RS), traduzir para a língua portuguesa contos de José Monegal, uma vez que são textos que caracterizam com vivacidade o ambiente regional e fronteiriço. Com esse intuito, os estudos do projeto de pesquisa buscam compreender de forma significativa diferentes abordagens da literatura produzida na comarca pampiana e, junto à tradução dos contos de José Monegal, as narrativas são analisadas sob os conceitos teóricos do regionalismo e da fronteira.

Como prática de trabalho no projeto, visando conhecer experiências de outros tradutores e, também, construir um glossário que traduza termos e expressões regionalistas utilizados em espanhol e em português, são comparados textos de escritores argentinos e uruguaios já traduzidos para o português e, em caminho inverso, narrativas de autores sul-rio-grandenses com publicação em língua espanhola. Isso possibilita identificar terminologias e registros escritos que representam oralidades típicas dos falantes rurais e fronteiriços e, assim, definir referenciais que darão suporte às decisões na solução de casos que, em uma primeira investida, podem parecer mais complexos para uma tradução acertada. Além da comparação de obras já traduzidas, também são necessárias consultas a dicionários de termos regionalistas, como o *Dicionário da cultura pampeana sul-rio-grandense*, de Aldyr Garcia Schlee; o *Dicionário de regionalismo do Rio Grande do Sul*, de Zeno Cardoso Nunes e Rui Cardoso Nunes; o *Diccionario del español de Uruguay*, da Academia Nacional de Letras uruguaia; o *Diccionario del lenguaje campesino rio-platense*, de Juan Carlos Guarnieri; o *Indiccionario*, de Miguel Tirado Zarco, entre outros. Outro importante aspecto para a realização das traduções é ter ouvidos atentos e sensíveis às oralidades presentes em Jaguarão (Brasil) e em Rio Branco (Uruguai), cidades da região fronteiriça que identifica nosso lugar de enunciação e que se pretende marcar nos textos traduzidos.

3. A gauchesca de José Monegal

Personagem constante na literatura uruguaia, a figura do gaúcho tem sido representada nas suas atividades rurais e nas heroicidades dos campos de batalha por muitos autores. Bartolomé Hidalgo, Eduardo Acevedo Díaz e Javier de Viana são exemplos de escritores que construíram essa tradição da gauchesca no lado oriental do Rio da Prata. Com o processo de industrialização e o desenvolvimento urbano nas primeiras décadas do século passado, outros modelos surgiram e, amparados por vanguardas artísticas que propiciaram novas estéticas, a produção literária se renovou através de um grupo de poetas e romancistas que, nas palavras de Carlos Martínez Moreno, combateu o “realismo melancólico [...] de una literatura pueblera y rural, rala, chata y amaneirada” (*apud* Rocca, 2007, p. 6). Desse grupo, denominado “Generación del 45”, fizeram parte, entre outros, Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti e Idea Vilariño, autores que deram luzes a uma urbanidade que se impunha como espaço poético e narrativo. Contemporâneo aos escritores dessa geração, José Monegal, porém, optou por trilhar um caminho oposto, desenvolvendo na sua obra temáticas ambientadas no interior do seu país, buscando representar nos seus textos um regionalismo pampiano e fronteiriço, referências do norte uruguaio e de Melo, cidade onde nasceu em 1892. Distanciando-se ainda mais da “Generación del 45”, José Monegal priorizou até

1968, ano de sua morte, a publicação de contos não em livros editados, mas sim em suplementos culturais de jornais.

Diferente de escritores que o antecederam, não foi seu propósito trazer nostalgias de um idealizado tempo que passou, tampouco recuperar heroicidades das guerras de outrora. Suas personagens, mais do que ilustrar costumes campeiros e valentias xucas, representam contrabandistas, curandeiras, milicos, peões, estancieiros, bolicheiros, entre outros, configurando tipos que vivem no campo e em pequenos povoados. Na construção desses arquétipos sociais, a narrativa de José Monegal apresenta uma linguagem marcada por coloquialismos regionais e oralidades fronteiriças de uma maneira muitas vezes cômica, o que faz acentuar dramas e tragédias de episódios das vivências populares. Para uma tradução dar conta dessas características, são exigidas investigações sobre uma cultura que, ao mesmo tempo que se faz similar no território pampiano brasileiro, também possui suas particularidades, especificidades muito próprias do contexto histórico e linguístico uruguaio. Desse modo, o resultado da tradução apontará para uma linguagem fronteiriça, uma vez que, como observa Ana Karla Canarinos a partir de colocações de Bárbara Cassin, “a tradução estaria localizada [...] entre um mundo e outro, entre uma cultura e outra, entre uma língua e outra” (Canarinos, 2004, p. 173), isto é, a tradução apontando para uma desnacionalização da língua materna para situar-se no intervalo entre as línguas.

4. A tradução da gauchesca de José Monegal

Traduzir contos de José Monegal para o português requer criar uma linguagem, oferecendo ao texto do autor uruguaio uma abertura a possibilidades interpretativas, entendendo-se que a tradução trabalha não somente com a diversidade de línguas, mas também com uma diversidade de culturas. Diante disso, as relações entre criação e tradução são percebidas, ensina Octavio Paz, como operações análogas, pois, para o poeta e tradutor mexicano, “la traducción implica una transformación del original” (Paz, 1981, p. 10). Isso porque as diferentes línguas mostram a pluralidade de visões de mundo de cada civilização, de cada sociedade. Portanto, se a tradução pode suprimir diferenças, tanto linguísticas quanto culturais, ela também as revela mais plenamente, permitindo um intercâmbio onde o texto de partida “jamás reaparece (sería imposible) en la otra lengua” (Paz, 1981, p. 10). No entanto, o diálogo com o texto de partida permanece, uma vez que ele “está presente siempre porque la traducción, sin decirlo, lo menciona constantemente o lo convierte en un objeto verbal que, aunque distinto, lo reproduce: metonímia y metáfora” (Paz, 1981, p. 10).

Houve tempos em que se definia que uma tradução bem realizada seria aquela que encontrasse uma equivalência entre as línguas de partida e de chegada, de modo a não dar margem a percepções de interferências do tradutor. Atualmente, conceitos advindos dos Estudos da Tradução rejeitam essa consideração, pois ela conferia uma concepção estável da língua, passível de ser transportada por meios lógicos, inclusive mecânicos. Pressupunha, também, que ocorressem paralelismos automáticos e normativos entre línguas diferentes, o que não se comprova na prática, já que existem muitas dificuldades para se manter uma denominada integridade textual.



Por essa questão da diferença dos textos, muitas vezes estabeleceram-se hierarquias entre originais e traduções, considerando estas como inferiores e em dívida, já que estariam deformando a elaboração textual do autor. Se assim fosse, teríamos então o entendimento de uma intraduzibilidade literária. Não há dúvidas de que, ao realizar uma tradução, é possível haver perdas. Mas, para o bom tradutor, cabe o esforço em buscar compensações para eventuais prejuízos. Isso exige que o tradutor seja também um criador ao lado do autor do texto a ser traduzido.

Na introdução do seu livro *Serafim Ponte Grande*, Oswald de Andrade escreveu a seguinte advertência: “[...] direito a ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas” (Andrade, 1992, p. 6). Nesse gracejo do seu espírito antropofágico, há um forte conceito do que realmente seja uma tradução literária, pois reconhece-se que não existe uma única e perfeita tradução de uma obra literária. A partir dessa reflexão, abrem-se possibilidades da existência de diferentes traduções de um texto. A capacidade criadora da tradução é explicada por Rosemary Arrojo:

[...] toda tradução, por mais simples e breve que seja, revela ser produto de uma perspectiva, de um sujeito interpretante e, não meramente, uma compreensão “neutra” e desinteressada ou um resgate comprovadamente “correto” ou “incorreto” dos significados supostamente estáveis do texto de partida (Arrojo, 1992, p. 68).

Portanto, é possível conferir ao tradutor, antes de mais nada, o exercício de uma leitura aprofundada do texto de partida, pois, como enfatizou Ítalo Calvino, “Traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto” (Calvino, 2015, p. 81). Isso possibilitará que o tradutor realize uma análise interpretativa para, depois, proceder a suas escolhas de imagens, vocabulário e estruturas gramaticais na tarefa da tradução. Entende-se, portanto, que a produtividade dos textos se realiza através dos leitores, uma vez que uma obra não possui uma significação acabada, mas sim uma reserva de formas que aguardam sentidos por meio da leitura. Diante disso, é possível compreender que a tradução não é um espelho do texto de partida, mas a revelação de possibilidades desse texto, abrindo espaço para a criatividade e revelando a riqueza da multiplicidade de leituras oferecidas por esse texto fonte. A professora e crítica literária Tania Franco Carvalhal enfatiza essa consideração:

[...] a questão fundamental proposta pela tradução literária é a alteridade e não a semelhança. Não cabe ao texto traduzido ser idêntico, como reprodução fiel do texto primeiro, mas deve ser a concretização de uma das possibilidades que aquele determinado texto tinha de ser. Poderíamos dizer, então, que cada texto traz em si as suas possíveis traduções (Carvalhal, 2003, p. 227).

5. Transcrições da gauchesca de José Monegal

O ato de traduzir contos de José Monegal requer consultas e investigações árduas, pois encontrar palavras em português que representem o sentido de termos e expressões do espanhol uruguaio é uma tarefa que pode gerar estranhamentos e exigir inevitáveis interferências por parte de quem traduz. Possivelmente, o próprio autor também inventou registros escritos para

dar conta de oralidades de suas personagens, já que a literatura idealiza uma representação da fala do gaúcho. Para Pablo Rocca, “[...] la gauchesca y sus derivaciones — llámense ‘criollismo’, ‘nativismo’ o más globalmente ‘posgauchesca’ — edifican un ‘lenguaje técnico’, cuya artificiosidad es homóloga a la estandarización y homogeneización de la lengua oficial que adopta el Estado” (Rocca, 2009, p. 14). O professor e crítico uruguaio, referindo-se aos autores da literatura gauchesca, não nega

[...] la dependencia o la pretendida mimetización de este discurso con las formas de habla propiamente camperas. Ciertas evidencias fonéticas en el habla de la zona pampeana demuestran que Bartolomé Hidalgo y sus seguidores inventan mucho, sobre todo a nivel de la estructuración formal e ideológica del mensaje, pero buscando acercarse al máximo posible a la oralidad de aquellos criollos con los que convivían (Rocca, 2009, p. 14).

Sendo assim, se as falas coloquiais nas narrativas são produto da invenção de uma linguagem por parte do escritor, pode-se crer que o tradutor também possa ter sua liberdade para “transcriar”, já que, conforme conceito de Haroldo de Campos,

[...] o tradutor constrói paralelamente (paramorficamente) ao original o texto de sua *transcrição*, depois de “desconstruir” esse original num primeiro momento metalinguístico. A tradução opera, portanto, graças a uma deslocação reconfigurada, a projetada reconvergência das divergências [...] (Campos, 1991, p. 18).

Contribuindo para essa ideia, Esteban Pujals Gesalí faz notar que o tradutor é o autor do texto traduzido, pois a tradução não está presa a normas linguísticas e ao estilo do texto de origem, já que, diz o crítico espanhol, “toda traducción utiliza lo que llamamos el ‘texto original’ como ocasión, como punto de partida, como inspiración o pretexto de un texto diferente con respecto al cual es en teoría heteróclito” (Pujals Gesalí, 2000, p. 52-53).

Um exemplo do esforço criativo necessário para a tradução da obra de José Monegal está no conto “O milico”, pois ali aparece uma personagem fronteira com uma oralidade impregnada de lusitanismos. O problema que surge nessas marcas linguísticas é saber como reproduzir na língua dos brasileiros o contraste dos idiomas, característica da fala da personagem Chico Português. Não basta inserir espanholismos na tradução, uma vez que o castelhano não é a língua materna da personagem. Há aí, no conto de José Monegal, um sentido histórico, pois a ocupação de brasileiros no território uruguaio no decorrer do século XIX tem implicações políticas, econômicas e sociais. Levando-se isso em conta, na tradução para o português pode-se optar por manter o aspecto do passado, mas dar outro enfoque ao forâneo e representar não os invasores do norte, mas sim a imigração espanhola daquele mesmo século, questão que também caracteriza historicamente o Uruguai. Assim, trocando a origem e a nacionalidade da personagem, deslocando-a à região da Galícia, na Espanha, o Chico Português torna-se Xico Galego, e falas como “No se puede jugar en la rua ni en la calzada” e “usté no es macaco de circo, ¡Marche!” (Monegal, 1993, p. 17) convertem-se em “Non se pode xogar nin na rua nin na calçada” e “tu non és macaco de circo. Vai-te!”. Então, da mesma forma utilizada pelo escritor uruguaio, que força o leitor a buscar o entendimento das palavras da língua portuguesa, na

tradução os leitores do texto em português serão exigidos a dar significado e a compreender os termos do idioma galego.

José Monegal marca com contundência a oralidade em seus contos, utilizando-a como um recurso para ambientar, por meio da fala de suas personagens, o espaço narrado e situações cotidianas. Para isso, o autor inventa um código escrito que evidencia marcas linguísticas de falas não escolarizadas, apontando aspectos culturais da comarca pampiana. No processo de tradução dos seus contos, portanto, deve-se identificar as oralidades presentes no texto em espanhol, experimentar possibilidades desse registro em português e, sempre que possível, utilizar repertório perceptível na região sul brasileira. Para coletar esse conjunto de formas da escrita de oralidades, como já apontado anteriormente, é preciso atentar a leituras de obras de autores do Rio Grande do Sul que trabalham com a literatura gauchesca — como Alcides Maya, João Simões Lopes Neto, Cyro Martins, Aldyr Garcia Schlee e outros — e que já criaram em português um léxico específico para dar conta da linguagem oral dos gaúchos do campo. Desse modo, o “usté” usado por José Monegal pode ser traduzido por um “vancê”, preservando formalidade do tratamento, mesmo que de maneira coloquial; e o “ande” pode ser convertido no espanholismo “donde”, por exemplo, já que essas são marcas constantes nas obras de muitos escritores sul-rio-grandenses. Sob o mesmo critério, “güeno”, em texto em português pode ser “bueno”, pois mantém uma oralidade cotidiana da cultura fronteira.

Portanto, para priorizar a significação interpretada na leitura dos contos de José Monegal, uma vez que uma tradução literal não expressa o sentido empregado pelo autor uruguaio, é possível valer-se da língua espanhola para enfatizar modos de fala de tipos fronteiricos. Em “[...] era algo fijo intenso, como para arrollarse y llorar por lo largo” (Monegal, 1967b, p. 19) do conto “Arquétipo”, a palavra “comprido” do português, presente nas denotações dos dicionários, por exemplo, não corresponde ao termo “largo”, uma vez que a ideia vem a ser de que o sujeito chora muito. Uma opção poderia ser a construção “chorar a varrer”, forma de utilização reconhecida na língua portuguesa e que mantém o sentido coloquial do texto de José Monegal. No entanto, a intenção de marcar uma linguagem fronteira na tradução pode ser intensificada nesse caso, o que possibilita a opção pelo emprego de uma expressão utilizada por Cyro Martins em *O príncipe da vila*, romance em que faz uso de uma linguagem que entrevera o português com expressões castelhanas, servindo para enfatizar modos de fala típicos da fronteira, pois o “[...] de putarias, sim, charlavam a lo grande” (Martins, 1987, p. 45) do autor sul-rio-grandense possui a forma adequada para o texto de José Monegal em português, de maneira que o resultado é “[...] era algo agudo, intenso, como para se dobrar e chorar a lo grande”. De igual maneira, no mesmo conto uruguaio, a oração “[...] caminando sobre un calamotal de la pulpería del negro Polonio [...]” (Monegal, 1967b, p. 19) se converte em “[...] caminhando sobre o lamaçal da pulperia do negro Polônio [...]”, já que “pulperia” é um termo já sacramentado no vocabulário da campanha do Rio Grande do Sul, presente em narrativas de muitos escritores, como em “Contrabandista”, de Darcy Azambuja, em que se encontra: “A chuva ilhara-os do outro lado da fronteira, na pulperia do Aguirre, a comer carne assada e jogar o truco” (Azambuja, 2005, p. 125). Tanto é assim que, no *Dicionário da cultura pampeana sul-rio-grandense*, Aldyr Garcia Schlee registra o verbete “pulperia” com o seguinte significado: “comércio limitado de secos e molhados, com livre

fornecimento de bebidas, instalado geralmente no campo, ao longo do caminho e em lugares estratégicos da campanha” (Schlee, 2019, p. 748).

Também explorando estruturas que refletem oralidades, quando o protagonista de “Arqué-tipo” fala “No hay duda, es mi moro tapao de helada” (Monegal, 1967b, p. 20), a supressão da letra “d” do verbo no particípio impõe ao tradutor soluções criativas. Assim, buscando manter o coloquial, a opção pelo diminutivo “-ito” pode dar conta em uma solução a partir da cor do lombo do cavalo depois de uma noite fria, que deixou o animal coberto de gelo provocado pela umidade da madrugada. Então, temos: “Não há dúvida, é meu mouro branquito de geada”.

Já em “¡Gran siete — murmuró — toy hecho vidrio, de ésta no salgo!” (Monegal, 1967b, p. 20), a interjeição não possui uma tradução literal para a língua portuguesa. Uma solução poderia ser “Grande coisa!”, porém essa expressão revela muito mais um tom de desprezo do que de espanto, como parece ser o sentimento da personagem. Desse modo, uma melhor escolha pode ser “Que locura!”, entendendo ser essa a forma que dá um resultado mais satisfatório, mantendo o significado do texto de partida, além de enfatizar uma marca de oralidade com presença do espanhol e muito jaguareense, o que enfatiza a fronteira como lugar de realização da tradução. Na continuação da fala da personagem, o “toy hecho” pode se converter em “tô virado”, forma habitual da conversação, mantendo a corruptela da oralidade e o sentido registrado no texto em espanhol. Como resultado da sentença, temos: “Que locura! — murmurou. — Tô virado em vidro, desta não saio!”.

Por outro lado, na construção “él se iba durmiendo beatíficamente” (Monegal, 1967b, p. 21), é possível aproximar a tradução à estrutura gramatical da língua espanhola, mantendo o pronome com sua função reflexiva: “ela ia se dormindo beaticamente”. Essa situação específica de próclise não é comum em português. No entanto, é uma forma de uso corrente na fronteira, o que aponta para um caráter próprio desta região, marcando uma identidade local. Exemplo disso encontramos em narrativas de Aldyr Garcia Schlee, como no conto “Domingos”: “Os vizinhos vieram logo, correram, ajudaram, ela se morrendo. Quando o médico chegou, já era tarde” (Schlee, 2011, p. 48).

A intertextualidade com obras clássicas é uma constante em contos de José Monegal. Em alguns deles, existem menções meramente comparativas, como no conto “A brasa nas cinzas”, em que se encontra a seguinte descrição de uma das personagens:

José Perdigón era o dono do negócio. Crioulo, homem gigantesco, de hercúlea força, barbudo e melenudo. Quem o visse a cavalo e não o conhecesse, ao trote pelo caminho do passo — quando fazia alguma escapada ao país vizinho para adquirir o rancho — pensaria que era El Cid revivido e não o manso bolicheiro do Alto de Ayala³.

Nesse texto, o herói da literatura espanhola funciona apenas como alegoria para descrever o físico imponente de José Perdigón montado a cavalo, mostrando também uma certa coragem,

³ Tradução nossa do seguinte fragmento do conto “La brasa de la ceniza”: “José Perdigón era dueño del negocio. Criollo, hombre gigantesco, de hercúlea fuerza, barbudo y melenudo. Quien lo viera a caballo y no lo conociera, al trote por el camino del paso — cuando hacía alguna escapada al país vecino para adquirir surtido — pensaría que era el Cid revivido y no el manso pulpero del Alto de Ayala” (Monegal, 1967c, p. 15-16).

pois, assim como Rodríguez Díaz de Vivar — o valente El Cid Campeador — esse bolicheiro demonstra ousadia nas suas arriscadas travessias da fronteira.

Em outros contos, a caracterização da personagem através de um referente da literatura clássica se explicita apenas na denominação do conto. Em um dos textos do livro *Cuentos de milicos y matreros*, por exemplo, um peão faz uma averiguação sobre roubos que aconteciam em uma estância, o que propicia a que a narrativa se intitule “Sherlock Holmes crioulo”. No conto, a personagem do escritor Arthur Conan Doyle aparece tão somente no título, provocando o leitor a associar as ações do mulato Cirilo Pinheiro ao instinto investigativo do famoso detetive inglês.

Já no conto “O relatório do sargento Zacarías Crespo”, a leitura que o policial protagonista faz da *Ilíada* serve de inspiração para que ele escreva o relatório da sua perseguição a um bandido, apontando suas peripécias e desmedidos esforços na intenção de realizar a captura.

Por sua vez, existem alguns outros contos da produção literária de José Monegal em que as referências a obras clássicas aparecem costuradas ao enredo, já que as narrativas se desenvolvem em função de textos da literatura universal que aparecem lidos na voz de personagens dos contos e, com isso, entrelaçam-se na própria trama criada pelo escritor uruguaio. É o caso, por exemplo, do conto “A *Ilíada* e o negro Proserpino da Luz”, texto em que o escritor uruguaio, mais uma vez, volta à clássica epopeia de Homero para acentuar, sempre com humor, a coragem e a bravura dos gaúchos, tanto nas lidas do campo quanto nas lutas revolucionárias. Nesse conto, através da voz do professor Teodoro, José Monegal apresenta algumas passagens da *Ilíada*, mas, para isso, utiliza uma estética regionalista, fazendo uso de vocabulário e expressões gauchescas. Comparando um trecho do texto do escritor uruguaio com os versos do poeta grego — na tradução de Frederico Lourenço —, encontramos no conto:

Metieron una flecha a Diomedes que retrocedió hasta el carro y gritó a Esténelo: — Corre, Esténelo, baja del carro y arráncame esta maldita flecha. Esténelo saltó a tierra y arrancó el dardo. Con él salió la sangre que chocaba, a borbotones, contra las mallas de la loriga. Entonces el valiente Diomedes invocó a Minerva de este modo: — Oyeme gloriosa hija de Júpiter que llevas la égida... (Monegal, 2012, p. 86).

Por outro lado, essa cena aparece na *Ilíada* assim:

Foi atingido o melhor dos Aqueus; e não julgo que ele agüente por muito tempo a flecha poderosa, se na verdade me incitou o soberano filho de Zeus, quando partiu da Lícia.

Assim falou, ufanoso; mas ao outro não subjugou a seta veloz, mas recuou e posicionou-se junto dos cavalos e do carro, e dirigiu a palavra a Esténelo, filho de Capaneu: “Levanta-te, valoroso filho de Capaneu, e desce do carro, para me arrancares do ombro a seta amarga.”

Assim falou; e Esténelo saltou do carro para o chão. Em pé, a seu lado, arrancou do ombro a seta veloz. Mas através da túnica flexível jaculou o sangue.

Então fez uma prece Diomedes, excelente em auxílio:

“Escuta, ó Atritona, filha de Zeus detentor da égide!” (Homero, 2013, p. 162).

Nesses trechos, é de se destacar que, além do motejo amaneirado e terrunho de José Monegal, como “Estênelo pulou na terra” e “saiu o sangue, aos borbotões”, o escritor uruguaio fez uso de denominações mitológicas latinas, tais como Minerva e Júpiter, ao passo que, em Homero, encontramos respectivamente Atritona (filha adotiva de Tritão, ou seja, a deusa Atena) e Zeus, que são referências gregas. As nomenclaturas latinas foram denominações que, durante muito tempo, estiveram canonizadas na cultura ocidental, formas que devem ter sido assimiladas pelo escritor uruguaio. Porém, na tradução para o português, parece-nos mais adequado registrar:

[...] meteram uma flecha em Diomedes, que retrocedeu até o carro e gritou a Estênelo: — Corre, Estênelo, desce do carro e me desgrava esta maldita flecha. Estênelo pulou na terra e arrancou o dardo. Com ele saiu o sangue, aos borbotões, pulsando contra a malha e a armadura. Então o valente Diomedes invocou Atena deste modo: — Escutai-me gloriosa filha de Zeus que leva a égide...

Embora divirja das formas empregadas por José Monegal, a alteração dos nomes dos deuses, na tradução, visa preservar a cultura da antiga Grécia, valorizando o caráter clássico da presença do poema de Homero no conto. Conforme Tania Franco Carvalhal adverte, o ato criativo da tradução

[...] abre caminho para novas posições, que têm em conta a natureza criadora do ato de comunicação e de intermediação entre culturas. Isto porque se trata de transferir para uma determinada (e contemporânea) tradição literária uma obra escrita em outra língua e, muitas vezes, em outro tempo (Carvalhal, 2003, p. 219).

Para um melhor resultado na tradução, é preciso definir algumas formas para representar a complexidade dos coloquialismos que apontam corruptelas das falas das personagens de José Monegal. Como os casos do conto “Mano a mano”, quando, por exemplo, o protagonista descreve suas sensações e a figura que representa a morte: “Ya no sentía las espinas, sólo veía aquel contrario de boca sumida, de ojos borraos, de nariz pegada y manos güesudas” (Monegal, 2007, p. 108). As oralidades presentes nesse fragmento, em português, terão que ser mostradas por outros caminhos para a descrição da esquelética personagem: “Já não sentia os espinho, só via minha adversária, de boca que era puro dente, de olho vazado, de nariz sumido e com as mão ossuda”. Assim, opta-se por manter o plural somente no artigo, marcando o substantivo no singular, construção que fere a concordância nominal e que é muito própria nas falas que não respeitam a norma culta, além de algumas expressões que, dando conta da imagem, oferecem outros sentidos ao texto. Dessa maneira, as perdas dos efeitos do texto em espanhol são compensadas com criações promovidas pela interferência do tradutor.

5. Considerações finais

O processo da tradução de textos literários é, antes de tudo, um processo de leitura, de criação e de eleições, ou seja, não cabe ao tradutor realizar em outra língua o mesmo texto de partida,

o que seria impossível. Na tarefa da tradução, é exigida a busca dos efeitos de representação presentes no texto de partida, sabendo-se de antemão que o produto será — não há como ser diferente — uma “traição”, pois, no diálogo com o texto de partida, inventam-se outras possibilidades de leitura, desdobrando e ampliando as significações do texto de partida.

A tradução torna-se, desse modo, um lugar privilegiado para a desconstrução dos muros imaginários que buscam separar idiomas, culturas e povos. Destacando a permeabilidade da fronteira, a tradução coloca-se em um entrelugar em que equivalências não encontram espaço, pois são justamente as divergências que se impõem, tal como um “bueno” substituindo a um “güeno”, mostrando-se muito adequado a uma tradução em português. Dessa forma, conforme os Estudos da Tradução reconhecem, ficam evidenciadas porosidades, trânsitos e contrabandos culturais, literários e linguísticos disseminados na fronteira, território do encontro das diferenças, lugar que traz outro lado para a leitura da obra de José Monegal.

CONFLITO DE INTERESSES

Não há conflitos de interesse a declarar.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. Prólogo. In: ANDRADE, Oswald de. **Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: Globo, 1992. p. 6.

ARROJO, Rosemary. As questões teóricas da tradução e a desconstrução do logocentrismo: algumas reflexões. In: ARROJO, Rosemary (Org.). **O signo desconstruído**: implicações para a tradução, a leitura e o ensino. Campinas: Pontes, 1992. p. 67-69.

AZAMBUJA, Darcy. Contrabandista. In: AZAMBUJA, Darcy. **Contos escolhidos**. Porto Alegre: Já, 2005. p. 125-129.

CALVINO, Ítalo. Traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto. In: CALVINO, Ítalo. **Mundo escrito e mundo não escrito**: artigos, conferências e entrevistas. Tradução por Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 79-85.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfigidor. In: COUTHARD, Malcolm (org.). **Tradução**: teoria e prática. Florianópolis: UFSC, 1991. p. 17-31.

CANARINOS, Ana Karla. Um debate sobre a intraduzibilidade do regionalismo brasileiro. **Tradução em Revista**. Rio de Janeiro, n. 37, p. 159-179, 2024.

CARVALHAL, Tania Franco. Tradução e recepção na prática comparatista. In: CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003. p. 217-259.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MARTINS, Cyro. **O príncipe da vila**. Porto Alegre: Movimento, 1987.



- MONEGAL, José. Aire libre y pulpa gorda. In: MONEGAL, José. **Cuentos**. Montevideu: Librería Blundi, 1967a. p. 24-27.
- MONEGAL, José. Arquetipo. In: MONEGAL, José. **Cuentos escogidos**. Montevideu: Banda Oriental, 1967b. p. 19-23.
- MONEGAL, José. La brasa en la ceniza. In: MONEGAL, José. **Nuevos cuentos**. Montevideu: Alfa, 1967c. p. 15-20.
- MONEGAL, José. El milico. In: MONEGAL, José. **Cuentos de milicos y matreros**. Montevideu: Banda Oriental, 1993. p. 15-17.
- MONEGAL, José. Mano a mano. In: MONEGAL, José. **Cerrazón y otros cuentos**. Montevideu: Banda Oriental, 2007. p. 106-109.
- MONEGAL, José. La Ilíada y el negro Proserpino da Luz. In: MONEGAL, José. **La receta del negro Antenor y otros cuentos**. Montevideu: Banda Oriental, 2012. p. 112-116.
- PAZ, Octavio. **Traducción: literatura y literalidade**. 2. ed. Barcelona: Tusquest, 1981.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Nação e região: diálogos do “mesmo” e do “outro” (Brasil e Rio Grande do Sul, século XIX). In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). **História cultural: experiências de pesquisa**. Porto Alegre: UFRGS, 2001. p. 209-244.
- PUJALS GESALÍ, Esteban. El traductor, el otro, el autor y el capitalismo lingüístico. In: CARBONELL CORTÉS, Ovidi. **Traducir al otro/Traducir a Grecia**. Málaga: Miguel Gómez Ed., 2000. p. 51-55.
- ROCCA, Pablo. Prólogo. In: MONEGAL, José. **Cerrazón y otros cuentos**. Montevideu: Banda Oriental, 2007. p. 3-10.
- ROCCA, Pablo. Acerca de las representaciones de los rural. **Revista Tradiciones Rurales**. Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación. Montevideu, n. 34, p. 14-22, set. 2009.
- SCHLEE, Aldyr Garcia. Domingos. In: SCHLEE, Aldyr Garcia. **Uma terra só**. 2. ed. Porto Alegre: ardotempo, 2011. p. 41-49.
- SCHLEE, Aldyr Gracia. **Dicionário da cultura pampeana sul-rio-grandense II**. Pelotas: Frutos del Paiz, 2019. 2v.

