

Mario Vargas Llosa
& Rubén Gallo

Conversas em Princeton

Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra

1. Teorias do romance



O que é um romance e qual é a sua função? A nossa conversa em Princeton arrancou com uma revisão das teorias mais importantes sobre o romance, do realismo socialista ao *nouveau roman*, antes de aprofundarmos a experiência do *boom* e o impacto dos grandes acontecimentos políticos do século XX na literatura.

RUBÉN GALLO: Gostava de começar este diálogo com uma reflexão sobre o romance, esse género literário que nasce durante o Renascimento, floresce no século XVIII e chega ao seu apogeu no século XIX com figuras como Dostoiévski, Tolstói, Balzac, Dickens e Pérez Galdós. Ian Watt e outros historiadores argumentaram que o romance é um género burguês, uma forma literária que não só nasce com a burguesia, como também narra as aventuras de personagens burguesas. Estás de acordo com esta caracterização?

MARIO VARGAS LLOSA: É uma afirmação demasiado esquemática perante um género tão complexo e que tem muitas derivações. Parece-me mais exato dizer que o romance

nasce quando o eixo da vida passa a ser mais urbano do que rural. Mais do que a burguesia, o surgimento do romance está ligado à cidade. O mundo rural produz poesia, mas a cidade fomenta o desenvolvimento da narrativa. Isto acontece praticamente em todo o mundo. O romance descreve fundamentalmente uma experiência urbana, e até no género pastoril se trata de uma perspectiva urbana. Quando a vida se centra na cidade, o género romanescos alcança um grande desenvolvimento. Não nasce precisamente com a cidade, mas é nesse momento que a narrativa se populariza e chega a ter uma aceitação muito grande.

O romance foi considerado menor dentro dos diferentes géneros literários. O que sobressaía era, é claro, a poesia, que foi o género criativo por excelência. Depois, até ao final do século XIX, dominou o teatro: as peças cénicas davam prestígio intelectual ao autor. Pensemos no caso de Balzac, que se torna romancista porque fracassa como autor de teatro. Agora consideramo-lo um dos grandes narradores da História; no entanto, ele sentiu-se profundamente frustrado, porque fracassara como dramaturgo. O que dava grande prestígio era o teatro — pensemos em Shakespeare durante o Renascimento —, e esse género era considerado uma categoria intelectual superior.

Os romances, em contrapartida, eram dirigidos a um público muito mais amplo que a poesia ou que o teatro clássico e eram considerados um género popular, para as pessoas menos sofisticadas e até incultas. Com efeito, na Idade Média, os primeiros romances são escritos para serem lidos nas ruas, nas esquinas, e assim chegam a um público analfabeto. Eram lidos pelos jograis e pelos saltimbancos que divertiam o seu público com contos de cavalarias. Foi um género menor até

ao século XIX, quando começa a ganhar relevo e importância. Um dos autores-chave para que o gênero romanesco tenha grande prestígio foi Victor Hugo, que já era um grande poeta, um grande autor de teatro, quando, de repente, decide escrever romances. *Os Miseráveis* deu um prestígio extraordinário ao gênero.

Eu associaria o romance à cultura urbana, mais do que à burguesia. O conceito de burguesia é um conceito muito cingido, muito reduzido, e as origens do romance são muito mais populares. Quando a burguesia está a começar, escrevem-se romances que chegam ao grande público, a um público que em muitos casos não lê, mas que escuta os relatos contados por atores ambulantes.

Sartre e o *nouveau roman*

RG: Quando tu comesças a escrever, nos anos cinquenta, existem vários modelos do que pode ser um romance: por um lado, temos Robbe-Grillet com a sua ideia do novo romance, o *nouveau roman*, que pretende romper com o modelo realista e experimentar novas maneiras de narrar. Por outro lado, temos o existencialismo de Sartre, que propõe uma visão politizada da narrativa. Desde muito novo, identificaste-te com ele, e não com os autores experimentais que seguiam Robbe-Grillet. Como é que chegou ao Peru este debate sobre o romance e porque é que escolheste o modelo sartriano?

MVL: O período entre as guerras mundiais gera uma literatura muito comprometida com a política: há uma politização enorme em toda a Europa. E a literatura que resulta dessa

politização tão generalizada está muito ligada à problemática social. E antes de surgir o *nouveau roman* de Robbe-Grillet já existem duas tendências: por um lado, o realismo socialista, que considera a literatura uma arma na luta social contra a velha ordem, um instrumento de mudança e um veículo para a revolução. Os marxistas e os comunistas defendem esta concepção da literatura, um realismo que deve educar politicamente as massas e empurrá-las para o socialismo e para a ação revolucionária. E perante esta escola surge outra tendência, defendida por Sartre e por outros grandes escritores, como Camus, que dizem: «Sim, mas a literatura não pode ser pedagógica, a literatura não pode ser um instrumento de propaganda política, porque isso mata a criatividade, a literatura tem de extravasar o puramente político e abranger outras experiências humanas.» E surge assim a tese de Sartre, que tem uma enorme influência no mundo inteiro, da Europa à América Latina. A minha geração, em especial, ficou muito marcada pelas ideias de Sartre sobre o romance.

Quando li o segundo volume de *Situações*, de Sartre, que se intitula *O Que É a Literatura?*, fiquei deslumbrado com as suas ideias. Para um jovem com vocação literária num país subdesenvolvido como era o Peru naqueles anos, as ideias de Sartre eram muito estimulantes. Muitos escritores do Peru, da América Latina, do Terceiro Mundo, se interrogavam se nos seus países — assolados por problemas terríveis, como as altíssimas percentagens de analfabetismo e as enormes desigualdades económicas — tinha sentido fazer literatura. No seu ensaio, Sartre respondia: «É evidente que tem sentido fazer literatura, porque a literatura pode ser, além de uma coisa que produz prazer, que estimula a imaginação, que enriquece a sensibilidade, uma maneira de fazer

com que o público leitor e o grande público em geral tomem consciência da problemática social.»

A problemática social pode ter muito mais impacto quando chega aos leitores através de uma história que comove e que apela não só à razão, mas também aos sentimentos, às emoções, aos instintos, às paixões, mostrando de uma maneira muito mais viva do que o ensaio o que significam a pobreza, a exploração, a marginalização, as desigualdades sociais. Num romance, um problema social — ponhamos o exemplo de alguém que, por pertencer a determinado setor social, tem as portas da educação e do progresso económico fechadas — pode ter impacto no leitor sem necessidade de fazer da literatura pura propaganda, pura pedagogia política. E as teses de Sartre eram estimulantes: pensávamos que sim, sim fazia sentido escrever romances num país subdesenvolvido, porque o romance não era só uma maneira de materializar uma vocação, mas também uma forma de contribuir para a luta social, para a luta do bem contra o mal do ponto de vista ético.

As teses de Sartre foram muito populares no mundo inteiro. Pareciam muito mais subtis, muito mais bem fundamentadas do que o realismo socialista e abriam a possibilidade de incorporar na literatura não só os escritores abertamente políticos, mas também aqueles que por instinto, por sensibilidade, tinham expressado nos seus romances, através da criatividade, a problemática social.

Depois vem, a partir do final dos anos cinquenta, o *nouveau roman*, uma reação muito forte à noção de arte comprometida socialmente. Robbe-Grillet diz: «Não, o romance não tem de educar politicamente ninguém; o romance é fundamentalmente uma arte.» Este escritor opinou que na «literatura

social» havia cada vez menos literatura e mais política, como ele propõe nesses manifestos tão agradáveis que, de facto, são muito mais interessantes do que os seus romances, que tendem a ser aborrecidos. Em contrapartida, *Pour un nouveau roman* é um livro muito divertido que troça dos escritores que escrevem romances sociais. Robbe-Grillet propõe uma arte experimental que joga com a estrutura narrativa e com o ponto de vista, que cuida muito a linguagem e explora as suas possibilidades para criar situações de grande incerteza. Neste sentido, o romance mais bem conseguido de Robbe-Grillet é *La Jalousie (O Ciúme)*; alguém narra, mas não sabemos exatamente o que acontece. Alguém olha para uma mulher que deambula, e a única coisa que o leitor sabe com toda a certeza é que há um elemento de ciúme por detrás dessa constante observação maníaca. Nunca descobrimos quem é esse narrador, que não é mais do que uma visão obsessiva, maníaca, de uma personagem que nunca fala, que só se move e segue a mulher. É uma experiência fascinante, que rompe com a melhor tradição do romance. Os grandes romances tentaram sempre abranger múltiplos setores da realidade e múltiplas experiências: são grandes romances pela sua qualidade literária, mas também porque contam muitas coisas e narram muitas experiências para retratarem um indivíduo composto por essa massa que é a sociedade.

Nathalie Sarraute, que pertenceu, juntamente com Robbe-Grillet, ao movimento do novo romance, publicou um livrinho intitulado *Tropismos* que descreve as suas personagens como se fossem flores, movendo-se em função do sol, procurando a luz ou a humidade. Em vez de humanos, aparecem esses seres absolutamente elementares, primários, que se movem por pulsões e vegetam como plantas. Neles aboliu-se tudo o que é raciocínio: são só movimento, cheiros

e sabores. Estes romances experimentais afastam-se totalmente da preocupação sociopolítica para afirmarem que a literatura é antes de mais uma arte, uma construção textual que gera prazer estético e que não se pode subordinar a preocupações alheias ao literário. Esta escola teve muito eco no seu momento, mas depois envelheceu muito mal. Eu julgo que hoje a maior parte dos membros do *nouveau roman* quase não têm leitores. Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute ou Claude Simon são muito pouco lidos, embora do ponto de vista experimental tenham impulsionado o romance. Discutiu-se muito a este respeito em todo o mundo e tornou-se um tema politizado.

Os efeitos do tempo sobre o romance

RG: Na tua opinião, nem os romances de Sarte, nem os do *nouveau roman*, sobreviveram à prova do tempo: hoje em dia seria difícil encontrarem leitores. Podes falar dos efeitos do tempo sobre os romances? O que é que faz com que um romance de Sartre tenha tido tanto êxito nos anos sessenta e hoje tenha caído no esquecimento?

MVL: Os livros mudam com o tempo. Com a evolução da vida quotidiana, os livros são vistos noutra perspetiva e podem chegar a mudar profundamente. Há livros que, na sua altura, pareciam cómicos e com o tempo deixam de o ser: o *Dom Quixote*, por exemplo, no seu tempo, foi lido como um livro de humor, mas hoje lemo-lo como um clássico, como uma obra muito séria. Embora haja humor, hoje vemos no *Dom Quixote* um testemunho muito importante — histórico,

sociológico e antropológico — da cultura da sua época. Isso prevalece sobre o humor que os leitores seus contemporâneos apreciaram no *Dom Quixote*.

Ora, a pergunta é: quando um livro se torna universal, perde a sua especificidade? Quer dizer, perde as características locais, a cor que lhe é dada pelo facto de ser um livro muito representativo de um lugar, de certos costumes, de certa paisagem, de certa idiossincrasia? Eu penso que os grandes livros podem perder um pouco desta especificidade com o passar do tempo, mas também ganham alguma coisa: por isso conseguem manter os seus leitores ao longo dos séculos. Esses livros são capazes de mostrar, para lá da cor local — do pitoresco, típico ou folclórico —, certas características do humano com que se podem identificar pessoas de culturas muito diferentes. É o que nos acontece ao lermos romances de Faulkner, de Victor Hugo, de Dostoiévski ou de Tolstói. São obras de culturas muito diversas, escritas em épocas diferentes, e, no entanto, os leitores de hoje identificam-se facilmente com essas personagens, porque, apesar da diferença nos seus costumes ou no seu vestuário, vivem experiências que são perfeitamente compreensíveis para nós. Com efeito, as experiências que encontramos nesses romances fazem-nos compreender melhor a nossa própria realidade.

Por isso, o que é que o romance perde com o passar do tempo? Perde a especificidade do testemunho, a cor local, o folclórico. Mas caso se trate de um grande romance, narra experiências humanas partilhadas por pessoas de condições e culturas muito diferentes, e é isso que lhe dá universalidade.

O difícil é saber desde o primeiro momento se essa obra passará a prova do tempo. Há autores que escrevem para os leitores da sua época e acreditam que o seu trabalho não vai

sobreviver. Mas é muito difícil, tratando-se de obras de uma certa qualidade, determinar quais delas vão perdurarão. Depende também do tipo de sociedade que existir no futuro. Um autor que na sua altura passou quase despercebido, como Kafka, pode adquirir enorme atualidade com o passar dos anos, porque a sua problemática — que no seu tempo parecia tão pouco realista, tão inusitada — de repente reflete a experiência dos leitores. Kafka imaginou um mundo de medo, de insegurança, de pânico, de terror. Vinte ou trinta anos depois da sua morte, foi esse o mundo em que a Europa viveu, sobretudo a Europa Central e de Leste.

A literatura é como um corpo vivo que se vai transformando segundo o contexto em que habita. Livros que passaram despercebidos no seu tempo de repente adquirem enorme vigência, porque se adiantaram e descreveram experiências que os leitores só identificaram depois, com a evolução da História, da economia e da cultura em geral. Mas se uma obra literária não for universal, se não puder ser lida por leitores de outras culturas e de outros tempos, essa obra passa a ser um documento antropológico ou sociológico da época em que foi escrita.

O boom

RG: Encontramos um exemplo de literatura que passou a prova de fogo do tempo nos romances do *boom*. *Conversa n'A Catedral*, *Cem Anos de Solidão*, *O Jogo do Mundo* continuam a encontrar leitores mais de meio século depois da sua publicação. Porque é que estas obras do *boom* mantiveram a sua vigência?

MVL: Talvez porque os escritores latino-americanos da minha geração tenham uma visão menos provinciana e mais cosmopolita. Praticamente toda a geração do *boom* viveu fora. Carpentier passou uma boa parte da sua vida em França e depois na Venezuela, longe de Cuba. Carlos Fuentes vivia no México, mas também tinha casa em Londres, falava línguas e viajava constantemente. Cortázar saiu da Argentina em 1951 e, a partir de então, viveu em França. Borges poderá ser a exceção: em jovem vivera muitos anos na Suíça, mas depois passou quase toda a sua vida em Buenos Aires, embora fosse acusado de ser um cosmopolita evadido da realidade nacional. Onetti viveu fora do Uruguai, em Buenos Aires. Roa Bastos, o paraguaio, exilou-se na Argentina e na Europa. Donoso estudou nos Estados Unidos, aqui em Princeton, e depois esteve na Europa. Outra das poucas exceções é Rulfo, que nunca saiu do México.

Os escritores dessa geração eram muito diferentes entre si, mas a experiência de terem vivido no estrangeiro fez com que todos fossem cosmopolitas. Leram escritores de línguas diferentes, de correntes diferentes, e isso deu-lhes uma visão universal da literatura. A partir dessa geração, a literatura latino-americana torna-se menos provinciana, menos localista.

O *boom* e a Revolução Cubana

RG: A Revolução Cubana foi uma injeção de adrenalina para os escritores do *boom*, tanto para os incondicionais, como para os críticos do regime. Nunca antes se vira na América Latina uma aproximação tão intensa entre a literatura e a política. Que impacto teve a Revolução Cubana no teu pensamento e na tua obra?

MVL: A minha primeira experiência direta com o comunismo aconteceu em 1953, quando fiz parte do Partido Comunista do Peru, que era uma organização muito pequenina, que já nem sequer existia como partido, porque o Governo o tinha esmagado com tantas repressões, expulsões e prisões. A maioria dos comunistas estavam no exílio. Quando eu entrei na universidade, militei no partido durante um ano, no grupo Cahuide, que era a reconstrução do Partido Comunista. Éramos poucos, mas bem sectários, muito dogmáticos, completamente estalinistas.

Passei esse ano a discutir na minha célula sobre a relação entre literatura e política. Eu era um grande leitor de Sartre e identificava-me com todas as suas posições, políticas e estéticas. Sartre estava perto dos comunistas, embora tivesse divergências em relação a eles: por exemplo, ele aceitava o materialismo histórico, mas não o materialismo dialético, e também não aceitava o realismo socialista. Tive muitas discussões com os outros membros do partido, o que era ridículo, porque éramos muito poucos, e havia debates ferozes sobre a doutrina. Eu era muito crítico do dogmatismo tão cerrado que reinava no partido, por isso um ano depois afastei-me, embora tivesse continuado a ser de esquerda.

Depois dessa primeira desilusão, uns anos depois, o triunfo da Revolução Cubana renovou o meu entusiasmo pela militância. No Peru, conheci alguns exilados cubanos que tinham estado com Fidel no Movimento 26 de Julho e que tiveram de fugir da ditadura de Batista. Um deles trabalhava na rádio comigo, e lembro-me de que me deu muito material sobre as coisas que estavam a acontecer no seu país na década de cinquenta. Quando a Revolução Cubana triunfa, eu já vivia na Europa, mas chegou lá essa vaga de esperança

nova para a América Latina. Pensávamos que se tratava de uma revolução que não seria dogmática nem intolerante, que seria aberta, que permitiria a dissidência e a liberdade.

O impacto da Revolução Cubana no mundo foi uma coisa extraordinária. Parecia uma coisa diferente, que não seguia os moldes tradicionais, porque não tinha nascido do Partido Comunista, e sim do Movimento 26 de Julho. Foi uma grande novidade o facto de aquele grupo de jovens não comunistas e anti-imperialistas conseguir derrotar uma ditadura militar, e praticamente à porta dos Estados Unidos. Além disso, havia um heroísmo romântico na figura de Fidel Castro, na luta dos barbudos da Sierra Maestra, e tudo isso seduziu as pessoas. Esse modelo de revolução tentou reproduzir-se em muitos países da América Latina, mas fracassou em todo o lado, exceto, talvez, na Nicarágua.

Nos primeiros anos, praticamente todos os intelectuais latino-americanos estavam unidos na defesa da Revolução Cubana. Havia muito poucas exceções; na Argentina, por exemplo, um grupo de escritores liderado por Victoria Ocampo, a fundadora e editora da revista *Sur*, nunca quis assinar manifestos de apoio a Cuba. Héctor Murena, um ensaísta que nessa época foi muito influente, foi outro argentino que manteve uma posição crítica face à Revolução Cubana. E Borges, é claro, que nunca se interessou por Cuba. Mas, fora estes, havia quase unanimidade entre os escritores latino-americanos de esquerda, de centro ou democráticos, que viam a Revolução Cubana com muita simpatia e, embora não se identificassem totalmente com ela, estavam de acordo em que devia ser defendida. Ela representava uma nova opção para a América Latina, porque não se tratava de uma revolução comunista, e sim de um movimento lançado

pelos jovens do 26 de Julho, que pareciam democratas, com ânimos reformistas muito radicais, mas democratas no fim de contas.

Além disso, a Revolução Cubana despertou enorme interesse na América Latina, inclusivamente em escritores que nunca se tinham interessado. Um deles era Cortázar, que saía da Argentina muito desgostoso, cortara com o seu país para organizar toda a sua vida em França. Isso coincidiu com o grande êxito da literatura latino-americana a partir dos anos sessenta, que começou a gerar uma série de relações entre escritores dessa região que antes não se procuravam e às vezes nem sequer se conheciam. De repente cria-se uma espécie de aproximação, de companheirismo, de amizade entre os que vivíamos exilados — voluntariamente, como no meu caso e no de Cortázar — dos nossos países.

O caso de Cortázar é o mais evidente: há como que uma redescoberta da América Latina. Cortázar não queria voltar à Argentina: tinha vivido em Itália e em França e estava muito integrado nesse mundo europeu, onde estavam a literatura e a música — o jazz — de que ele gostava. Quando eu o conheci, ele tinha desinteresse, quase desprezo, pela política: não lhe interessava e não aceitava sequer falar de política. Lembro-me de eu ter querido apresentar-lhe Juan Goytisolo, que vivia em França, e ele me ter dito: «Não quero conhecê-lo, porque ele é demasiado político para mim.» Cortázar tinha a sua vida organizada em função das coisas de que gostava, que eram: a literatura, a música e a pintura. E, de repente, aceita uma viagem a Cuba e, a partir desse momento, muda completamente a sua maneira de ser. Produz-se a mais extraordinária transformação que eu já vi numa pessoa. Apaixona-se pela região e pela política. Torna-se militante e revolucionário.

A América Latina passa a ser uma preocupação central da sua vida, começa a viajar por todos os países. Descobre a política aos sessenta anos, isto é, a uma idade em que a maioria das pessoas fica desencantada com a militância. Até então ele tinha criado para si um mundo completamente privado, pessoal, que além disso resguardava imenso, porque muito poucas pessoas tinham acesso a ele. E muda de personalidade, começa a viver para fora, quase na rua. Quer rejuvenescer e adota todos os interesses, atitudes e gestos dos jovens. Descobre o erotismo ao mesmo tempo que a revolução.

Nos primeiros anos da década de sessenta, faço várias viagens a Cuba. A primeira foi em 1962 e fiquei deslumbrado com a mobilização de todos os cubanos contra a ameaça de uma invasão norte-americana: parecia a luta de David contra Golias. Eu mantenho essa posição de entusiasmo até que vou descobrindo pouco a pouco uma realidade mais obscura. O meu primeiro momento de desacordo aconteceu quando soube da existência dos campos das UMAP, as Unidades Militares de Ajuda à Produção, que eram campos de concentração para homossexuais, delinquentes comuns e contrarrevolucionários, estabelecidos nas províncias. Pareceu-me terrível, mas pensei que, posta numa balança, era uma coisa relativamente menor, se comparada com todos os benefícios que a revolução trouxera: os quartéis militares transformados em escolas; as brigadas de alfabetizadores que avançaram para a serra a fim de ensinarem os camponeses a ler e a escrever. Parecia que a revolução tinha sido tão generosa e tão positiva, tinha produzido mudanças tão importantes, que podia perdoar-se aquele excesso.

O meu entusiasmo atenua-se consideravelmente e torno-me mais crítico. E nessa altura já tinham acontecido muitas

coisas em Cuba que não tínhamos querido ver. Um exemplo é o que aconteceu ao *Lunes de Revolución*, o suplemento cultural do jornal *Revolución*, dirigido por Guillermo Cabrera Infante a partir de 1959. Era uma publicação literária de nível muito elevado que apoiava a experimentação, com a ideia de lançar uma revolução cultural que fosse o contraponto da revolução política, algo que não foi permitido na União Soviética nem nos países socialistas europeus.

Quando eu fui a Cuba pela primeira vez, em 62, *Lunes de Revolución* já tinha fechado. Era um caso claríssimo: tinha sido encerrado, porque era demasiado livre, porque tinha demasiadas liberdades no campo cultural. Pouco a pouco, fomos nos apercebendo de que todos os jornais e revistas pertenciam ao Estado, e quando um governo exerce o monopólio sobre a informação, a imprensa não pode ter outra função senão gerar propaganda. Mas era muito difícil ver isso quando estávamos a viver a exaltação daqueles primeiros tempos, e o que queríamos era apoiar a revolução e apostar na sua sobrevivência.

Todo aquele entusiasmo generalizado se desmoronou com o caso Padilla, que dividiu os intelectuais da minha geração, e que provocou a minha rutura total com a revolução. Por um lado, havia um grupo muito maioritário, plenamente identificado com Cuba. Por outro, um punhado de escritores que quisemos ter uma atitude crítica. Fomos enxovalhados: publicaram-se manifestos contra nós e houve até momentos de perigo. Lembro-me de um festival de teatro em Manizales, Colômbia, que se realizou pouco depois do caso Padilla. Houve uma sessão na universidade, e, quando subi à tribuna, além de receber ferozes insultos, aproximou-se de mim um senhor que me disse: «O senhor não sai daqui vivo; se o senhor me

autorizar, eu tiro a sua mulher do auditório, porque a si, aqui, matam-no.» Foi uma coisa horrorosa. Todos os que estávamos na tribuna fomos acusados de imperialistas e de traidores, embora houvesse convidados que não o eram. Por exemplo, estava conosco um crítico de teatro espanhol, um comunista militante, totalmente identificado com a Revolução Cubana, que só por estar naquela tribuna foi também vilipendiado.

Era um ambiente perigoso pela exacerbação que havia. Foi um período muito difícil, porque a grande maioria dos escritores, intelectuais e artistas estavam tão identificados com Cuba que não podiam ver-nos senão como agentes da CIA.

Teorias da tradução

RG: Agora gostava que conversássemos sobre outro aspeto dos teus romances: as traduções. Tu trabalhaste com alguns dos tradutores mais famosos do mundo anglo-americano — como Gregory Rabassa ou Edith Grossman — e na tua correspondência com eles há debates sobre as soluções que se podem dar a um problema de tradução. Aqui, em Princeton, Jennifer Shyue está a investigar a correspondência que mantiveste com Rabassa sobre a tradução da palavra *cholo*. Jennifer, podes dizer-nos mais alguma coisa?

JENNIFER SHYUE: Numa carta datada de 28 de fevereiro de 1972, que está nos arquivos de Princeton, Gregory Rabassa explica como decidiu traduzir *cholo*, quando preparava a versão em inglês de *Conversa n'A Catedral*: «A palavra *cholo*», escreve Rabassa, «é difícil e opto por variar, umas vezes sublinhando o seu sentido racial, com *half-breed*, e outras vezes

o sentido social, com *peasant*. Às vezes pode-se combinar as duas com *peasant half-breed* ou *half-breed peasant*, se a situação exigir mais força».

Interessa-me este exemplo, porque, em inglês, *half-breed* e *peasant* mudam completamente o registo que tem a palavra *cholo* para um leitor hispano-falante.

MVL: *Peasant* não me parece uma boa solução, porque *cholo* não quer dizer «camponês». O significado dessa palavra depende muito de quem a disser, a quem se disser e da entoação com que for dita. *Cholo* pode ser uma palavra carinhosa. A minha mãe, por exemplo, chamava-me *mi cholito*. Os apaixonados também se chamam um ao outro *cholita* e *cholito*. Agora, dito por um branco, *cholo* pode ser um insulto, uma maneira de recordar a alguém que não é branco. O significado original de *cholo* é «mestiço». Mas há muitas *nuances*. Um insulto muito frequente e muito racista é *cholo de mierda*, que seria uma forma de dizer «tu não és branco, tu és um índio, ou quase um índio». No entanto, ao dizer-se *cholito*, *mi cholito lindo* ou *mi cholita linda*, a palavra transforma-se no seu oposto e exprime afeto, carinho.

Além disso, pode sempre ser-se o *cholo* de alguém. No Peru da minha infância, o dinheiro branqueava as pessoas, e a pobreza «acholava-as». Um branco que vivia muito pobremente «acholava-se», porque o *cholo* era associado a setores humildes da sociedade. Um senhor rico dificilmente podia ser *cholo*, exceto se estivesse entre outros ricos. O racismo está cheio de subtilezas, de complexidades. É preciso ver de que forma e em que contexto se utiliza a palavra *cholo*. É, efetivamente, muito difícil de traduzir. Não tem uma tradução única em inglês, mas sim várias.

JS: Também descobri que a tradução do título de *História de Mayta* para inglês gerou um debate.

MVL: Sim. Tive muitas discussões com o editor e com Alfred MacAdam, o tradutor, sobre o título em inglês. Não gostavam da tradução mais literal — *The Story of Mayta* —, pelo que puseram *The Real Life of Alejandro Mayta*. Nunca fiquei muito contente com essa solução. Pareceu-me que não era exato e que além disso criava uma confusão em relação ao original.

Esse título não é verdadeiro, porque o romance não pretende contar a «verdadeira história». O protagonista é um escritor que tenta escrever a vida de Mayta, mas no fim descobre que a história real lhe escapa e acaba a redigir uma crónica muito irreal. Tem de inventar muito e põe a imaginação a preencher todos os vazios, a suprir todos os dados que encontra na realidade. E o resultado é uma vida de Mayta que tem mais de ficção do que de realidade histórica. Ou seja, não é *The Real Life*, antes pelo contrário. Seria mais exato chamar-lhe *The Invented Life of Alejandro Mayta*. Mas eles não acreditaram em mim e acabaram por usar esse título que nunca me agradou.

JS: MacAdam escreveu sobre essa escolha: diz que é um título irónico, porque o próprio romance desmonta a noção de verdade.

MVL: É uma interpretação *a posteriori*, mas quando o leitor vê o título do livro, imagina que o que vai encontrar é a verdadeira vida de Alejandro Mayta. Quando lê o romance, sim, provavelmente descobre que há ironia, mas ao princípio é uma ironia que não se nota de todo.

RG: Há outro problema de tradução muito interessante que aparece em *Quem Matou Palomino Molero?* A primeira palavra do romance é *jijunagrandísimas*, que MacAdam traduz como *sons of bitches*. Além de mudar de registo, perde-se o jogo todo com o eufemismo e a apócope.

MVL: Sim: perde-se a cor local. Além disso, essa palavra também se usa para exprimir uma emoção muito forte. Nesse caso, não se refere a ninguém em especial: dizer *jijunagrandísima* equivale a exclamar «Meu Deus! Que horror!» e exprime simplesmente surpresa, desgosto, estupefação perante o horror que se está a ver.

RG: Envolve-te muito na tradução dos teus romances?

MVL: Depende do tradutor. Se o tradutor quiser que eu me envolva, faço-o com muito gosto. Mas eu sempre quis que o tradutor tenha total liberdade. Nunca acreditei na possibilidade de uma tradução literal ou absolutamente fiel. Parece-me muito mais importante que o tradutor seja capaz de reescrever a obra na sua própria língua, tomando certas liberdades, e que o resultado seja lido não como uma tradução, mas sim como uma criação original. É mais importante que o tradutor saiba escrever bem na sua língua, porque se ele entender perfeitamente a obra estrangeira, mas escrever mal, estraga a tradução. Em contrapartida, o escritor pode não conhecer muito bem a obra e até cometer erros, mas se escrever muito bem na sua língua, o livro que daí resulta é melhor. Cada idioma tem o seu próprio génio, e o importante é a tradução conseguir recriá-lo de tal maneira que não pareça tradução. Não há coisa pior do que ler um livro e apercebermo-nos de que é uma

tradução: sentir que qualquer coisa soa mal na linguagem, que é uma língua postiça, que as personagens nunca falariam como as fazem falar no livro. Por isso, às vezes os grandes tradutores tomam as suas liberdades.

Um caso muito interessante é o de Borges, que fez traduções maravilhosas do alemão e do inglês com enormes liberdades. Efraín Kristal estudou este caso no seu livro *Invisible Work: Borges and Translation*. Ao traduzir, Borges fazia coisas que os autores jamais lhe teriam permitido: se não gostava do final de um conto, mudava-o. Noutros casos alterava completamente a natureza de uma frase: se a frase original lhe soava mal, melhorava-a. O seu trabalho é muito criativo, mas não se lhe pode chamar tradução no sentido estrito do termo. São versões escritas num espanhol impecável, como é o de Borges, mas que às vezes se leem como textos borgesianos, e não como textos do autor que ele traduz.

É também o caso da tradução de *Palmeiras Bravas*. Faulkner escreve numa linguagem muito particular, que tem uma certa música, além de usar frases longas, complexas e enredadas. Quando Borges traduz este romance, o resultado é um livro precioso, mas que soa mais a Borges do que a Faulkner. Cortou as frases para as tornar breves, como ele gostava. Toda a obscuridade que caracteriza a prosa de Faulkner desaparece, e a linguagem torna-se transparente, clara, diáfana, como é sempre a de Borges. Ele toma umas liberdades que vão muito além do tolerável, o que não impede que as suas traduções sejam às vezes melhores que o original. É um caso extremo.

Mas também os tradutores fiéis, os que não querem ser criativos, produzem versões muito diferentes do original. É o caso de *Guerra e Paz*, de Tolstói. Há pelo menos três traduções para espanhol, muito diferentes entre si. Por mais que se

esforce para ser fiel, o tradutor acaba por colocar um pouco de si e pode chegar a recompor inteiramente a obra. O que é fundamental é que o tradutor trabalhe com alguma originalidade, que tome certas liberdades para encontrar equivalentes na sua própria língua.

Por tudo isto, se houver um tradutor que não quer que eu o incomode, não incomodo. Quase todos os tradutores me mandam listas de palavras ou de expressões que não entendem totalmente, sobretudo localismos e peruanismos. Eu respondo-lhes e dou-lhes as explicações. Mas se não mas pedem, procuro não me intrometer. Há autores que gostam de acompanhar, mas eu acho que, para isso, eu teria de ter um conhecimento quase perfeito, não só da outra língua, mas também da idiosincrasia por detrás dessa língua, que é o que uma obra literária exprime.