

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Graduação em Letras Tradução Espanhol

A AMORTALHADA:
uma tradução possível

Roberto Carlos Ribeiro Araújo

Brasília

2014

Roberto Carlos Ribeiro Araújo

A AMORTALHADA:

uma tradução possível

Monografia apresentada ao Programa de Graduação em Letras Tradução Espanhol da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Graduado em Letras Tradução Espanhol.

Orientadora: Magali de Lourdes Pedro

Brasília

2014

Roberto Carlos Ribeiro Araújo

A amortalhada: uma tradução possível

Trabalho apresentado à
disciplina Projeto Final de
Curso do Departamento de
Línguas Estrangeiras e
Tradução da Universidade de
Brasília.

Magali de Lourdes Pedro (Orientadora) – UnB

Lucie Josephe de Lannoy – UnB

Luís Carlos Ramos Nogueira – UnB

Brasília, 01 de junho de 2014.

AGRADECIMENTOS

À minha professora-orientadora Magali de Lourdes Pedro, que muito acreditou em mim, propiciando-me alçar voos em momentos únicos, carregados de significativo sentimento de realização e de um sentido de potência ao atuar como sujeito-leitor-estudante de tradução. Que desde o primeiro momento respeitou minhas escolhas e me incentivou a persistir nelas, consciente de que só é possível realizar bem algo quando sobra estímulo.

Aos meus professores Lucie Josephe de Lannoy e Luís Carlos Ramos Nogueira, que aceitaram o convite de compor a Banca, destinando um precioso tempo de suas vidas à leitura crítica desta monografia. Que me estimularam (cada um do seu jeito) para a tradução e para a vida ao atuarem como sujeitos de um pensar, de um sentir e de um fazer.

Aos meus queridos professores de uma intensa jornada (intensa de apredizado, de labor, de vida), que teceram tantas histórias com a agulha e a linha da tradução; que me enredaram num manto tão acolhedor durante as noites em que, ao falar de tradução, falavam de mim, de você, de nós, do que há de mais humano. Que me levaram a conhecer outras culturas-línguas e a ser alguém melhor. Meus inesquecíveis professores: Alba Elena Escalante Alvarez, Alicia Silvestre Miralles, Gleiton Malta Magalhães, Júlio César Neves Monteiro, María del Mar Paramos Cebey, Sandra María Pérez López.

RESUMO

Este trabalho objetiva propor uma tradução comentada ao português de um fragmento do romance chileno de María Luisa Bombal *La amortajada*. A justificativa deste trabalho se apoia no desejo maior de oferecer ao público-leitor brasileiro mais uma oportunidade de deparar-se com a obra genial e com a figura ímpar de Bombal. A revisão da teoria da tradução literária se destina especialmente a enfocar de forma breve a questão da tradutibilidade do texto literário e a questão da fidelidade em tradução literária, admitindo, em linhas gerais, que todo texto-cultura é passível de maior ou menor grau de tradução, e que aproximar-se do texto-cultura de partida é uma atitude ética adotada neste trabalho. Parece ser uma condição irrefutável que as decisões tomadas na tradução dos elementos microtextuais são diretamente influenciadas pelas condições e decisões macrotextuais que antecedem o processo tradutório. Assim, fez-se uma análise descritiva mais detida dos elementos microtextuais, com o intuito de dar visibilidade ao processo tradutor que, de alguma forma, já começou desde o momento da escolha da obra a ser traduzida; e também com o intuito de revelar o sujeito tradutor na obra traduzida, a qual é, acredita-se, independente da obra de partida. Se, no final das contas, o que toda tradução deseja fazer é homenagear um texto-cultura, o presente trabalho atingiu seu objetivo, rendendo tributo a uma narrativa poética exemplar e a uma escritora genial.

Palavras-chave: tradução comentada, o processo tradutório, romance chileno, o sujeito tradutor

ABSTRACT

This paper aims to propose an annotated translation to the Portuguese language of a fragment of the Chilean novel, *La amortajada*, written by María Luisa Bombal. The justification of this work relies on the greater desire to offer the Brazilian readership another opportunity to come across the incredible work of the genial and unique figure of Bombal. A review of the theory of literary translation is intended especially to focus briefly the question of translatability of the literary text and the issue of fidelity in literary translation, assuming, in general, that every text-culture is subject to greater or lesser degree of translation, and approaching the original text-culture is an ethical attitude adopted in this work. Seems irrefutable condition that decisions taken in the translation of microtextual elements are directly influenced by conditions and macrotextual decisions preceding the translation process. So, was made a descriptive analysis more detailed of the microtextual elements, in order to give visibility to the translator process that, somehow, has begun from the moment of choosing the work to be translated; and also in order to reveal the translator subject on the translated work, which is, one believe, independent of the original work. If, in the end, what every translation wants to do is to honor a text-culture, this study achieved its goal, rendering tribute to an exemplary poetic narrative and a brilliant writer.

Keywords: annotated translation, the translation process, the Chilean novel, the translator subject

RESUMEN

Este trabajo tiene por objeto la proposición de una traducción comentada al portugués de un fragmento de la novela chilena de María Luisa Bombal *La Amortajada*. La justificación de este trabajo se basa en el deseo mayor de ofrecer ao público lector brasileño más una oportunidad de conocer la obra genial y la figura magistral de Bombal. La revisión de la teoría de la traducción literaria se dedica especialmente a enfocar de forma breve la cuestión de la traductibilidad del texto literario y la cuestión de la fidelidad en traducción literaria, admitiendo, en líneas generales, que todo el texto-cultura es susceptible de mayor o menor grado de traducción, y que acercarse al texto-cultura de origen es una actitud ética adoptada en este trabajo. Parece ser una condición irrefutable la de que las decisiones tomadas en la traducción de los elementos microtextuales son directamente influidas por las condiciones y decisiones macrotextuales que preceden al proceso traductor. Así que se hizo un análisis descriptivo más detenido de los elementos microtextuales, con el intento de darle visibilidad al proceso traductor que, de alguna forma, ya empezó desde el momento de la elección de la obra a traducirse; y también con el propósito de revelar el sujeto traductor en la obra traducida, la cual es, se cree, independiente de la obra de origen. Si, a fin de cuentas, lo que toda traducción desea hacer es homenajear a un texto-cultura, el presente trabajo alcanzó su objetivo, al celebrar una narrativa poética ejemplar y a una escritora genial.

Palabras clave: traducción comentada, el proceso traductor, novela chilena, el sujeto traductor

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 A antroponímia e a toponímia no romance.....	11
QUADRO 2 A escolha do pronome “você”	12
QUADRO 3 Fauna, flora, formações geológicas: a natureza como elemento de um cenário.....	14
QUADRO 4 Os objetos (tecnologias) e suas marcas temporais, espaciais e socioeconômicas.....	17
QUADRO 5 Locução verbo-pronominal.....	21
QUADRO 6 O abismo e o verbo abismar.....	22
QUADRO 7 Os sons e os vocábulos.....	23
QUADRO 8 As onomatopeias e as interjeições.....	26
QUADRO 9 Emprego de “não...nunca” e “não... senão”.....	28
QUADRO 10 Intercalações, inversões e repetições sintáticas: questão de estilo?..	30
QUADRO 11 Comparações metafóricas: imagens de valor estético.....	33

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	01
2 BREVES DISCUSSÕES TEÓRICAS PARA UMA REFLEXÃO-PRÁTICA DA TRADUÇÃO.....	02
2.1 Tradução.....	03
2.2 Literatura.....	04
2.3 Fidelidade.....	05
2.4 Tradutibilidade.....	07
3 OS CONDICIONANTES MACROTEXTUAIS NA TRADUÇÃO DE <i>LA AMORTAJADA</i>.....	09
4 ANÁLISE DOS ELEMENTOS MICROTEXTUAIS NA TRADUÇÃO DE <i>LA AMORTAJADA</i>.....	11
4.1 A antroponímia e a toponímia no romance.....	11
4.2 A escolha do pronome “você”.....	12
4.3 Fauna, flora, formações geológicas: a natureza como elemento de um cenário.....	14
4.4 Os objetos (tecnologias) e suas marcas temporais, espaciais e econômico-sociais.....	17
4.5 Locução verbo-pronominal.....	21
4.6 O abismo e o verbo abismar.....	22
4.7 Os sons e os vocábulos.....	23
4.8 As onomatopeias e as interjeições.....	26
4.9 Emprego de “não... nunca” e “não... senão”.....	28
4.10 Intercalações, inversões e repetições sintáticas: questão de estilo?.....	30
4.11 Comparações metafóricas: imagens de valor estético.....	33
5 PROPOSTA DE TRADUÇÃO A <i>AMORTALHADA</i>.....	40
6 CONCLUSÃO.....	40
7 REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	41
8 TEXTO DE PARTIDA <i>LA AMORTAJADA</i> – apresentação em caderno separado	

1 INTRODUÇÃO

A justificativa deste trabalho se apoia no desejo maior de oferecer ao público-leitor brasileiro, especialmente ao leitor mais afeito à literatura, mais uma oportunidade de deparar-se com a obra genial e com a figura ímpar de Bombal. Em verdade, não foram muitas as oportunidades oferecidas até o momento. Constam até agora, aparentemente, apenas duas traduções de *La amortajada* para o português do Brasil, uma de 1986 e outra de 2013. Esse trabalho também se justifica pelo momento de reflexão propiciado pelo fazer do processo tradutório e pelas aproximações aos pensamentos de grandes estudiosos da área da Tradução, como é o caso de Antoine Berman, Henri Meschonnic e Mário Laranjeira.

Este trabalho objetiva propor uma tradução comentada ao português de um fragmento do romance chileno de María Luisa Bombal *La amortajada*. A tradução e o comentário do processo tradutório não são processos concomitantes, apesar da estreita relação entre eles. E, por isso, podem ser vistos como dois produtos independentes, mas que devem ser analisados de forma inter-relacionada, pois o comentário se deriva do processo em si de tradução. Por isso, se é possível falar de dois produtos, também é possível mencionar a existência de dois objetivos neste trabalho: o de tradução e o de comentário da tradução.

A metodologia empregada neste trabalho tem um caráter fenomenológico, pois se empenha basicamente na descrição imediata do processo de tradução; mas se trata de descrição num contexto determinado e real em que o sujeito-tradutor e a tradução – produto de seu esforço intelectual e de suas crenças – estão inseridos e relacionados (estão praticamente de mãos dadas). O que se quer dizer com isso, em outras palavras, é que – assim como a tradução enquanto produto de criação – essa descrição está nutrida das indiossincrasias histórico-sócio-culturais do indivíduo que traduz a partir de um horizonte de expectativas que revela claramente quem é esse indivíduo (seu tempo e espaço) e o que esperar de seu trabalho de tradução. E o fato de ser uma descrição “comentada” aumenta ainda mais o espaço de aparição da individualidade desse sujeito-criador que, ao sair do transe do esforço da tarefa tradutória, logo em seguida se lança a racionalizar de alguma forma essa tarefa. Poder-se-ia dizer que é uma metodologia de paradigma subjetivista, em oposição ao positivista.

Todos os dados empregados na descrição comentada foram extraídos do texto de partida *La amortajada* e da sua proposta de tradução. Como estratégia do método descritivo, os dados do texto de partida e de chegada foram comparados e contrastados, com a finalidade de dar substância e conteúdo às reflexões expressadas em forma de comentários. O método da revisão bibliográfica também colaborou para a estruturação deste trabalho, na medida em que participou da formação do horizonte de expectativa do sujeito-tradutor e de parte de suas idiossincrasias, e revelou ser uma leitura subjacente à leitura (interpretativa) do texto de partida e subjacente ao ato de reescritura (a criação do texto de chegada) por parte desse indivíduo-tradutor-criador. A revisão bibliográfica

colaborou bastante para o alcance dos objetivos deste trabalho: a reescrita do texto de partida e a descrição comentada do processo tradutório.

A fim de organizar a estrutura do texto e facilitar a leitura, aproveita-se a ocasião para esclarecer que este trabalho apresenta uma proposta de tradução de um fragmento do romance de María Luisa Bombal *La amortajada*, uma revisão teórica (bibliográfica) da área dos Estudos da Tradução pertinente à proposta de tradução e uma descrição do processo tradutório nos aspectos macro e microtextuais. Também se destaca neste trabalho a tônica do respeito ao texto de partida, que se pautou em preservar as especificidades de uma obra fortemente influenciada pelo movimento literário surrealista. Por isso, a fim de manter o ritmo do texto original (no sentido de MESCHONNIC, 2010), buscou-se preservar sua pontuação, sua sintaxe – prolífica em adjetivos e marcada por inversões, intercalações e repetições – e seu vocabulário configurador de um cenário espaço-temporal e socioeconômico.

É importante que o leitor esteja atento para o fato de que o texto de Bombal se situa na zona limítrofe da prosa e da poesia (prosa poética) e colabora para a discussão da ruptura das fronteiras entre os gêneros literários. Além de uma narrativa sinuosa e rica em recursos estilísticos, o romance *La Amortajada* apresenta um narrador volátil a movimentar-se entre a primeira e a terceira pessoa. São características textuais que localizam essa obra no movimento da literatura fantástica do surrealismo e que demandam uma atenção redobrada por parte do tradutor e do leitor, ao se observar que certos convencionalismos da prosa estão sendo tensionados.

Os dados que conformam a descrição do processo tradutório são apresentados em quadros, nos quais é possível contrastar fragmentos do texto original e texto traduzido e acompanhar outras informações. Os quadros se encontram numerados de 1 a 11 e apresentam título, que identifica a natureza dos dados estudados.

Por fim, apresentam-se uma conclusão e as referências bibliográficas utilizadas na feitura do trabalho. O texto de partida integra um caderno separado.

2 BREVES DISCUSSÕES TEÓRICAS PARA UMA REFLEXÃO-PRÁTICA DA TRADUÇÃO

A revisão da teoria da tradução literária que aqui se faz se destina especialmente a enfocar de forma breve a questão da tradutibilidade do texto literário e a questão da fidelidade em tradução literária; entretanto, previamente a essas questões, são trabalhados de forma concisa os conceitos de tradução (visão sincrônica) e de literatura (com algumas observações sobre o apagamento das barreiras entre prosa e poesia). Devido à exiguidade do tempo destinado à pesquisa bibliográfica das questões abordadas, somente alguns autores foram lidos – normalmente os mais citados nos estudos de acadêmicos da área de tradução – e vários outros deixados de fora da pesquisa.

É importante mencionar que faz parte deste trabalho o entendimento moderno de que em tradução, teoria e prática andam juntas e se ajudam de forma concomitante. Diferentemente do que se pensou durante parte da história da tradução ocidental, somente depois da linguística contemporânea se passou a pensar em termos de autonomia do teórico. Sobre essas ideias preconcebidas que opõem a teoria à prática da tradução – ideias que vieram originalmente dos práticos da tradução –, Meschonnic (2010) diz que, de uma maneira tão difusa quanto impensada, “a própria condição de muitos tradutores faz tudo para separar o lazer de refletir, e a tarefa do tradutor” (MESCHONNIC, 2010, p. XXVIII), além da velha oposição escolar entre o concreto e o abstrato. Para quem traduzir não tem somente uma função prática, mas também uma importância teórica.

2.1 Tradução

Antes de conceituar a tradução, é importante mencionar que a tradução é uma área que permeia domínios do conhecimento diversos e que, por isso mesmo, não apresenta convergência absoluta de opiniões sobre sua natureza e função. Assim, é comum ouvir opiniões que vão desde a impossibilidade teórica da tradução, até a convicção de que tudo é perfeitamente traduzível. Abordando esse aspecto, parece ser coerente a percepção de Mário Laranjeira (2003), para quem não há de se falar de tradutibilidade ou intradutibilidade absoluta, mas de graus maiores ou menores de tradutibilidade.

Tradução é uma palavra de etimologia latina (*trans* + *ducere*) e significa de forma resumida *levar através de*. E ao se questionar esse significado – levar de onde? Para onde? Mediante o quê? –, tem-se uma expansão do lugar da tradução, lugar que acaba ultrapassando o linguístico e se situando na área da comunicação em geral, e das artes em particular (LARANJEIRA, 2003).

A fim de mostrar essa expansão do lugar de atuação da tradução, far-se-á uso aqui do seguinte Quadro Ilustrativo de que Laranjeira (2003) se utiliza, depois de apresentado o esquema de Jakobson dos fatores intervenientes na comunicação verbal (destinador, contexto-mensagem-contato-código, destinatário), para comprovar que quanto maior o número de fatores interferentes na comunicação, maior o número de fatores interferentes na tradução.

Destinador I (autor do original)	Contexto I Mensagem I Contato I Código I	Destinatário I Tradutor/Destinador II	Contexto II Mensagem II Contato II Código II	Destinatário II
-------------------------------------	---	--	---	-----------------

Quadro Ilustrativo

Fonte: Adaptado de Laranjeira, Mário. *Poética da tradução*. São Paulo, Editora Universidade de São Paulo, 2003. p. 16.

Assim, poder-se-á falar finalmente de tradução intersemiótica – os signos podem ser total ou parcialmente substituídos por signos de outros códigos; por exemplo, quando um mudo tenta se utilizar do código gestual para transmitir o que viu –; de

tradução intralingual – quando a substituição dos signos linguísticos se faz por outros signos do mesmo código linguístico, o que ocorre, por exemplo, com as versões modernas de textos arcaicos –; e interlingual – quando a substituição se dá entre os signos linguísticos de uma língua e os de outra língua.

Todo o percurso feito nos dois parágrafos anteriores é para esclarecer que esta proposta de estudo teórico focará exatamente no processo de tradução interlingual, o qual se passará a chamar aqui de “tradução” simplesmente.

2.2 Literatura

Assim como não há consenso na definição do que é a tradução, também não o há na de literatura ou texto literário. Os argumentos variam conforme a época. Há quem considere o poético como uma estratégia de leitura, uma maneira de ler, e não um conjunto de propriedades estáveis objetivamente encontrados em certos textos. Assim, há textos que, devido a circunstâncias exteriores e não às suas características inerentes, a tradição cultural decide ler de forma literária ou poética. A literatura seria, portanto, uma categoria convencional criada por uma decisão comunitária. Para Stanley Fish (1980 *apud* ARROJO, 1986), o que será, em qualquer época, considerado como literatura é resultado de uma decisão, consciente ou não, da comunidade cultural sobre o que será considerado literário. Arrojo (1986) demonstra que o que poderia tornar extremamente difícil, e até mesmo impossível a tradução de um poema, por exemplo, não seriam as suas características inerentes, mas, sim, a interpretação que se constrói a partir dele.

Para caracterizar o texto literário, Laranjeira (2003) se referirá aos fatores textuais que se prendem à natureza do texto, ao seu modo de significar, à relação que se estabelece entre significado e significante no processo de significação. Ele deixa claro que há textos em que o significado é o que realmente importa, servindo o significante de mero suporte para veicular as ideias. Nessa categoria se incluem os textos chamados objetivos, científicos, argumentativos e demonstrativos. São textos de intraduzibilidade quase zero. Geralmente, os problemas que se apresentam são terminológicos.

Noutros textos, entretanto, a língua, o código, deixa de ser apenas um suporte, um veículo, para fazer parte integrante da própria mensagem. O significante ganha terreno sobre o significado, prepondera sobre ele, gera-o. O signo deixa de ser arbitrário e, com frequência, o significante sofre profundas perturbações em sua linearidade. Está-se, então, diante de um texto tradicionalmente dito literário, em que, modernamente, há uma tendência para o apagamento das fronteiras entre prosa e poesia (KRISTEVA, 1972 *apud* LARAJEIRA, 2003). Para esses textos, cabe realmente a discussão sobre a tradutibilidade.

Quanto à afirmação feita anteriormente sobre o apagamento das fronteiras entre prosa e poesia, cabe aqui alguns pouquíssimos comentários, que poderão se mostrar pertinentes para esclarecer o fenômeno da fusão entre prosa e poesia, e para servir de alerta às possíveis dificuldades que poderão surgir no processo tradutório de *La amortajada*, pelo fato de considerar essa obra uma narrativa poética, em que se observa

um forte trabalho de linguagem poética, tanto pelo fluxo de consciência e de fala quanto pelo emprego acentuado de figuras de linguagem.

Na Modernidade pode-se observar uma maior liberdade tanto na forma quanto na estrutura da linguagem. É quando se dará o surgimento de obras literárias que não se enquadram na concepção tradicional dos gêneros. Elas revelam uma mistura, podendo ser inseridas em um gênero, embora possuam simultaneamente as características dos demais. Num certo momento, os elementos da poesia, como o ritmo e as aproximações pelo som e sentido, são incorporados à linguagem da prosa, fundindo-se numa linguagem poética (PINHO, 2011).

Vários teóricos se ocuparam desse fenômeno literário. Haroldo de Campos, por exemplo, no ensaio “Rupturas dos gêneros na Literatura Latino-Americana”, abordou, entre outras questões, a crise da normatividade, o processo de destruição dos gêneros em si e o apagamento do limite entre prosa e poesia. A fusão entre prosa e poesia também foi problematizada por Otávio Paz (2006 *apud* PINHO, 2011), que considerava o ritmo como elemento permanente e natural da linguagem, anterior à fala. Ponderava que as expressões verbais são ritmo, incluindo as da prosa ensaística e didática (discursiva). Para ele, a linguagem tendia a ser ritmo de forma natural, e as palavras se tornavam poesia espontaneamente. Assim, as linguagens da prosa e do poema interpenetram-se, fundindo-se numa linguagem poética.

2.3 Fidelidade

Para Berman (2007), o objetivo mais profundo da tradução é triplo: é ético, poético e, de certa forma, filosófico. A propósito da tradução, fala-se desde sempre de fidelidade e de exatidão. São duas palavras fundamentais que designam a experiência da tradução, repletas de sentido e de história. Em verdade, fidelidade e exatidão se referem a certa postura do homem em relação a si mesmo, aos outros, ao mundo e à existência; e, do mesmo modo, em relação aos textos.

Então, o ato ético consiste em reconhecer e receber o outro enquanto outro; acolher o outro, o estrangeiro, em vez de rejeitá-lo ou de tentar dominá-lo. Essa escolha ética é provavelmente a mais difícil que há. Mas uma cultura (no sentido antropológico) só se torna realmente uma cultura (no sentido do humanismo de Goethe) se for regida – pelo menos em parte – por essa escolha (BERMAN, 2007). Uma cultura – é o caso de Roma – pode perfeitamente se apropriar de obras estrangeiras sem jamais desenvolver com elas relações dialógicas, relação ética.

Dessa forma, a tradução é animada pelo desejo de abrir – que é mais que comunicar: é revelar, manifestar – o estrangeiro enquanto estrangeiro ao seu próprio espaço de língua. Isso não significa que historicamente tenha sido sempre assim. No Ocidente, a vocação ética da tradução sempre foi sufocada pelo desejo apropriador e anexionista ocidental. Mas nada impede que o ato de traduzir obedeça a uma outra lógica: a da ética (BERMAN, 2007).

Não poderia deixar de mencionar aqui a reflexão crítica de Berman (2007) sobre a comunicação como objetivo último da tradução. Para o estudioso, há na comunicação um desequilíbrio que faz com que ela seja regida *a priori* pelo receptor ou pela imagem que dele se faz. Por isso, a comunicação que visa facilitar o acesso a uma obra seja vista necessariamente como uma manipulação, sendo tal processo desastroso para a tradução. De forma que o tradutor que traduz para o público é levado a trair o original, preferindo seu público, a quem também trai, já que apresenta uma obra arrumada. Afinal, o que tem para comunicar uma obra de arte é muito pouco para quem a compreende. Então, a tradução que deseja comunicar, só comunicará o inessencial; será a transmissão inexata de um conteúdo inessencial. Esse será sempre o caso de uma tradução que se propõe servir ao leitor (BENJAMIN, 1971 *apud* BERMAN, 2007).

É importante que se diga que a reflexão de Berman, além de outros estudiosos como Benjamin (1971 *apud* BERMAN, 2007) e Meschonnic (2010), foi decisiva com relação ao direcionamento dado a este trabalho de tradução de *La amortajada*, no que se refere à preocupação ética com o texto de partida e à atenção dada o público-leitor – o qual não foi esquecido durante o processo tradutório. Entretanto, o centro das preocupações focou na aproximação respeitosa ao texto original, e na busca por “manifestá-lo” com seus estranhamentos; acreditando ser muito mais honesto que o tradutor se revele como sujeito no processo e que o texto seja logo na capa (na porta de entrada da obra) visto como tradução – com suas limitações de ordem temporal e espacial.

Laranjeira (2003) vê a tradução poética como a reescritura da leitura de um poema por um sujeito que tem a sua própria história social e individual, com tudo aquilo que aí se implica de ideologia e de pulsões corporais que agem como forças determinantes do seu fazer; por isso, o conceito de fidelidade não pode reduzir-se à simples superposição coincidente de duas estruturas enquanto objeto. A fidelidade é a resultante harmônica da contradição entre o mesmo e o outro enfim reunidos, fundidos, sem que com isso cada um venha a perder as suas características próprias. Assim, a tradução só tem vida e valor próprio se for o fruto de um trabalho de produção do sujeito, em toda a sua complexidade, e não uma simples translação de estruturas semântico-sintáticas. Quando o escrito é texto, o sujeito que o escreve nele se inscreve e se escreve, compulsivamente. Ou seja, a tradução leva as marcas do sujeito tradutor, tal como qualquer poema leva, carrega e exhibe as marcas do poeta que o gerou.

O mencionado estudioso é da opinião de que a fidelidade deve marcar-se mais pela presença do sujeito a gerar a tradução-texto como “relação entre duas línguas-culturas: não o desaparecimento fictício da alteridade, mas a relação em que se está aqui e hoje, situado, com referência ao traduzido” (MESCHONNIC, 1973 *apud* LARANJEIRA, 2003). Apesar de haver quem julgue, como é o caso de Manuel Bandeira, que a fidelidade de um tradutor deve ser medida pela sua ausência da tradução. Assim como a obra de arte é resultado de um “saber trabalhar”, a fidelidade na tradução poética é resultante de um trabalho nos níveis semântico, linguístico-estrutural e retórico-formal, integrados todos no nível semiótico-textual onde se dá a significância.

Para finalizar a discussão sobre fidelidade, é importante considerar as reflexões de Lawrence Venuti sobre a tradução e a tarefa do tradutor. Venuti (2002 *apud* BATALHA, 2007) reivindica de forma contundente a visibilidade do tradutor, pois vê no trabalho desse uma produção textual ativa, assemelhando-se ao trabalho do original. Ele observa que ao tradutor cabe arbitrar entre escolhas e correspondências linguísticas entre o texto-fonte e o texto-alvo, e que as decisões tomadas têm a ver necessariamente com sua inserção social e histórica, destinando a ele um papel de agente fundamental na conciliação de dois universos diferentes de determinações sociais.

O mencionado estudioso entende que quando o tradutor busca se esconder atrás de seu produto, ele contribui para sua posição marginal; entretanto, ao assumir sua presença, ele reivindica para si um trabalho de interpretação crítica que incide diretamente no texto traduzido. Ao postular a visibilidade do tradutor, Venuti (2002 *apud* BATALHA, 2007) admite a hibridiz, uma mal disfarçada falta de fluência e a dimensão estratégica no texto-alvo, deixando evidente a marca de seu trabalho. Ele afirma que, desse modo, o tradutor, assim como o leitor de obras traduzidas, são obrigados a repensar seus critérios de julgamento de uma boa tradução, e a considerar as implicações transculturais e as questões éticas envolvidas no processo tradutório.

2.4 Tradutibilidade

Para Laranjeira (2003), equivalência é o que se busca em todos os processos de tradução: intersemiótica, intralingual e interlingual. Procura-se conseguir a equivalência entre mensagem I e mensagem II, já que é ponto pacífico a impossibilidade da identidade total entre essas mensagens. É com base nessa impossibilidade que alguns defendem a tese da “intradutibilidade” em geral e, particularmente, da intradutibilidade interlingual. Os que defendem a intradutibilidade se baseiam numa ideologia de base dualista que costuma opor conteúdo e forma, autor e tradutor, além de proclamar a superioridade do texto original em face da tradução, atribuindo ao primeiro singularidade, imperfectibilidade e perenidade, enquanto ao segundo reservam a pluralidade, a perfectibilidade e a caducidade. Ou seja, a tradução poderia destruir o texto original (LARANJEIRA, 2003).

Mesmo diante do reconhecimento da tradutibilidade no campo da literatura, há de se contentar com a equivalência e reconhecer a impossibilidade de identidade total. É importante que se considere a seguir os fatores que irão condicionar o maior ou menor grau de tradutibilidade, como são os fatores socioculturais, os linguísticos-estruturais e os textuais.

Já se tornou ponto de concordância entre os estudiosos da tradução, como é o caso de Henri Meschonnic (1973 *apud* LARANJEIRA, 2003), que cada língua mantém as especificidades da cultura da qual é produto e à qual serve de veículo. Significa que grandes diferenças de cultura-língua impõem barreiras à tradução, pois serão muitos os obstáculos de natureza sociocultural. Entretanto, são barreiras transponíveis se a equivalência é aceita como possibilidade. Apesar das especificidades socioculturais, universais antropológicos, biológicos, sociológicos, culturais e linguísticos servirão de

ponte para que o tradutor vença o fosso da intradutibilidade. É bom repetir que os casos de intradutibilidade são praticamente nulos, restringem-se a casos pontuais que, em geral, podem ser resolvidos pela metalinguagem, glosa, explicação, comentário (tradução intralingual) ou pelos usuais processos de adaptação, decalque ou de criação léxica (LARANJEIRA, 2003). Entretanto, é importante frisar que se a tradução almeja a identidade absoluta, a intradutibilidade poderá tornar-se uma realidade.

Os fatores linguístico-estruturais também têm grande peso na determinação do grau de tradutibilidade interlingual. No caso da tradução de poemas, é preciso debruçar-se detidamente no estudo da distribuição e organização da massa sonora (matéria fônica) das línguas envolvidas na tradução, por interferir no modo de significação e na produção de sentido; também é preciso estar atento à tendência sintética ou analítica das línguas, entre outros inúmeros fatores que poderiam ser mencionados aqui.

Já no caso da tradução da prosa, Berman (2007) tece considerações reveladoras. Para ele, a proliferação babélica das línguas na prosa coloca questões de tradução específicas. Se um dos principais problemas na tradução poética é respeitar a polissemia do poema, o principal problema da tradução da prosa é respeitar a *polilogia informe* do romance e do ensaio, ou seja, o seu polilinguismo, uma tendência acentuada para a pluralidade de línguas que o prosador acaba concentrando em sua obra. Essa característica da prosa literária se deve ao fato de captar, condensar e mesclar todo o espaço polilinguístico de uma comunidade. Ela mobiliza e ativa a totalidade das “línguas” coexistindo numa língua. Um exemplo desse cosmos linguístico da prosa – e do romance – encontra-se em Guimarães Rosa; também em boa parte das literaturas latino-americanas, italiana e mesmo norte-americana do século XX.

Ao tratar das tendências deformadoras na tradução da prosa por parte de uma tradição etnocêntrica, Berman (2007) lista fatores de natureza linguístico-estrutural e textual que devem ser observados para que não se incorra em graves deformações ao texto original. Chama a atenção, por exemplo, para um elemento delicado do texto que é a pontuação e para a estrutura em arborescência da grande prosa (repetições, proliferação em cascata das relativas e dos participios, incisos, longas frases, frases sem verbo etc.). São fatores que devem ser respeitados na tradução, para que não se viole o original, conduzindo de sua arborescência à linearidade. Ele alerta para o fato de que se deve ter cuidado ao usar de explicitação e explicação, para não tornar claro o que não é e não quer ser no original, e transformar polissemia em monossemia. Chama a atenção para a tendência à retoricização (reescritura embelezadora) do texto traduzido, que aniquila simultaneamente a riqueza oral e a dimensão polilógica informal (popular) da prosa.

Em sua lista de fatores linguístico-estruturais e textuais a ser observada, a fim de se trilhar o caminho rumo à tradutibilidade, caminho tão árduo e tão ambicionado, Berman (2007) fará referência à importância de se substituir termos, expressões, modos de dizer que mantenham a riqueza significativa e icônica (imagética) do texto original. Aponta para atenção que deve ser dada ao texto “subjacente” que toda obra comporta,

em que significantes-chave se correspondem e se encadeiam, formando redes sob a superfície do texto; e para atenção a ser dada também ao sistematismo da obra: grupos de significantes, tipo de frases, de construção utilizada, de emprego de tempos, tipo de subordinada etc.

Outra questão de destaque para Berman (2007) é a relação da prosa com as línguas vernaculares. Pois o projeto polilíngue da prosa inclui uma pluralidade de elementos vernaculares, em que há maior presença de elementos corporais e icônicos do que na coiné (língua culta), considerando que a prosa pode ter como objetivo explícito a retomada da oralidade vernacular. Então, para que não se atente contra a textualidade da obra em prosa, deve-se evitar o apagamento desses elementos vernaculares que, muitas vezes, dizem respeito a imagens, locuções, modo de dizer, provérbios etc.

Também refletirá sobre a ameaça que a tradução oferece à superposição das línguas na obra em prosa, à relação de tensão e de integração existente no original entre o vernacular e a coiné, a língua subjacente e a língua de superfície. Para Berman (2007), esse é provavelmente o problema mais agudo de tradução da prosa, pois toda prosa se caracteriza por superposições de línguas mais ou menos declaradas, podendo dialetos coexistirem com uma coiné e várias coínés coexistirem. Exemplo disso, é a obra de Guimarães Rosa, em que o português clássico e falares do Nordeste do Brasil se interpenetram.

Ele tocará num ponto também nevrálgico para a tradução da prosa. Assim como para Meschonnic – que estudou a rítmica textual –, para Berman (2007) o romance, a carta, o ensaio não são menos rítmicos que a poesia. São, inclusive, multiplicidade entrelaçada de ritmos. Por isso, deve-se ter atenção com aspectos como o alindamento (retoricização) e o emprego da pontuação; esta, por exemplo, se for alterada em demasia, poderá deformar a rítmica do original.

Por sinal, a atenção dada ao ritmo impresso no romance de María Luisa Bombal *La amortajada* foi imprescindível para o trabalho de tradução, já que o nível rítmico da obra é provavelmente um dos que mais saltam aos olhos do leitor; é a dimensão que exerce um fascínio porque é forma significativa (expressiva) e, como tal, foi pensada até certo ponto (a partir de certo ponto, foi dada de graça pela respiração-inspiração da autora).

3 OS CONDICIONANTES MACROTEXTUAIS NA TRADUÇÃO DE *LA AMORTAJADA*

Ao que tudo indica, a organização do processo tradutório está condicionada pela existência dos chamados elementos macrotextuais, como a editora e as condições de trabalho do tradutor, o público-alvo, o gênero textual e o cânone literário. Esta parece ser uma condição irrefutável para grande parte dos estudiosos da tradução: que as decisões tomadas na tradução dos elementos microtextuais são diretamente influenciadas pelas condições e decisões macrotextuais que antecedem o processo tradutório (AIXELÁ, 2000).

É importante, para que se compreendam as decisões tomadas no processo tradutório, esclarecer então esse contexto macrotextual condicionante da tradução. Seria interessante que se iniciasse tal esclarecimento falando do propósito da tradução. Após a leitura do romance *A amortallada* e de uma avaliação prévia de suas características textuais literárias, chegou-se à conclusão de que se estava diante de uma obra de grande valor artístico, especialmente devido ao elaborado trabalho de linguagem e a uma estimulante força poética. Correndo o risco de ser reducionista se poderia dizer que a obra é uma narrativa poética de extensão reduzida. E a tradução desse tipo de obra sempre demanda uma atenção redobrada ao que se entende por estilo autoral, que é, em pouquíssimas palavras, o modo pessoal do artista de dizer as coisas. Então, o principal propósito em traduzir esse romance atende ao desejo de preservar o trabalho estético, metafórico e poético de linguagem do texto original e o estilo do autor.

O desejo de aproximar a tradução, na medida do possível, ao texto original se vincula à expectativa de alcançar um público-leitor consumidor de literatura, um leitor afeiçoado à leitura de obras canônicas e de vanguarda, dadas às experimentações estéticas da linguagem. Um público que em vez de recuar diante dos estranhamentos provocados pelas inovações textuais, avançaria ainda mais estimulado em busca da catarse geralmente provocada por obras esteticamente inovadoras e corajosas.

Tendo em mente esse público-leitor mais ambicioso em questões estéticas, quase nenhuma figura de linguagem ou de estilo foi omitida na tradução; grande parte das onomatopeias e interjeições foi reproduzida até o último suspiro; nas frases, orações e períodos, quase nenhuma inversão, intercalação ou repetição sintática foi desfeita para deixar em evidência o estilo da autora; os vocábulos diacrônicos, que poderiam ocasionar estranhamento, foram mantidos a fim de situar a narrativa nas dimensões temporal, geográfica e social-econômica (dimensões que se apresentavam intencionalmente borradas em várias partes da narrativa); ou seja, na tradução houve grande preocupação com a escolha vocabular, já que a autora demonstrou uma tendência em usar palavras simples, mas que, combinadas, provocavam aguçado efeito estética. Também se prestou atenção ao retrato autoral da sua percepção feminina da existência, suas experiências visuais, olfativas e principalmente auditivas estimuladas por um cenário de imagens, lembranças, velas, chuvas, trovões, ventos, rios, vales, escarpas, lodaçal, pântano, túmulo etc. Em outras palavras, o tradutor sempre teve diante dos olhos uma autora irrequieta em seu labor com a linguagem, e um leitor sedento de catarse.

Talvez seja conveniente mencionar aqui que o iniciador da demanda de tradução poderia ser representado pelo próprio tradutor que, diante da obrigação de traduzir uma obra pertencente a um dos diversos gêneros textuais para aprovação na disciplina Projeto Final do Curso de Tradução Espanhol, estreitou laços com uma obra publicada no Chile em 1938, quando tentava descobrir a existência de algum romance de língua espanhola classificado como cubista. Lendo sobre a vida de María Luisa Bombal, sobre a vida intensa e dramática dessa mulher e escritora chilena, foi que se chegou até a *A amortallada*, e o encanto da leitura dessa obra se converteu em demanda de tradução. A

partir do ponto de vista de um tradutor, talvez seja essa a melhor forma de demanda que um aspirante a profissional da tradução poderia ter. Afinal, quem não gostaria de poder traduzir somente aquilo que lhe interessasse?

Procurou-se obter informação sobre as traduções existentes da obra. A conclusão a que se chegou é que são pouquíssimas as traduções de *La amortajada*. Há uma tradução publicada pela Editora Difel, de 1986, que contou com a participação das tradutoras Aurora Fornoni Bernardini e Alicia Ferrari del Pardo, e da revisora Adma Muhana; e outra publicada pela editora Cosac Naify, de 2013, com a participação da tradutora Laura Janina Hosiasson e das revisoras Cristina Yamazaki e Raquel Toledo. A partir dessa realidade de poucas traduções da obra, é possível então inferir que María Luisa Bombal é muito pouco conhecida pelo público-leitor brasileiro em geral e até pelo público mais engajado com o mundo literário.

Diante desse cenário de poucas traduções de *La amortajada* – uma em 1986 e outra em 2013 –, a presente proposta de tradução vem atenuar essa lacuna e promover mais uma oportunidade de que a obra chegue até um público-leitor receptivo ao cânone e às novidades no campo da literatura – porque *La amortajada* é exatamente isto: cânone e novidade em terra brasileira. Uma oportunidade de que os ventos da primeira metade do século XX no Chile venham trazer os gritos surrealistas de dor-alegria de uma alma feminina às paragens brasílicas de um povo varonil.

4 ANÁLISE DOS ELEMENTOS MICROTERTUAIS NA TRADUÇÃO DE LA AMORTAJADA

Levando-se em consideração os condicionantes macrotextuais como o grande arcabouço que conduz as estratégias de tradução mais significativas no nível morfossintático e semântico (também conhecido por nível microtextual), começa-se agora uma análise descritiva mais detida, com o intuito de dar visibilidade ao processo tradutor que, de alguma forma, já começou desde o momento da escolha da obra a ser traduzida.

De forma a organizar a análise do processo tradutor, os elementos textuais estudados são apresentados em quadros estruturados com duas ou três colunas, nas quais é possível contrastar texto original e traduzido e outras informações. Os dados apresentados nos quadros constituem um apanhado significativo de sua ocorrência no texto, mas não totalizante, apesar da preocupação em dar uma visão ampla dessas ocorrências.

4.1 A antroponímia e a toponímia no romance

Texto original	Texto traduzido
Sobre tus cinco hermanas, sobre Alicia, sobre mí...	Sobre suas cinco irmãs, sobre Alícia , sobre mim...
Mientras guiados por el peón Aníbal los bueyes proseguían...	enquanto guiados pelo peão Aníbal os bois...
Recuerdo el absurdo desmayo de tía	Lembro-me do absurdo desmaio da tia

Isabel...	Isabel...
Eras tú, Ricardo.	Era você, Ricardo .
A mi espalda, Zoila plegaba los tules del mosquitero...	Às minhas costas, Zoila vincava os tules do mosquiteiro...
...cuando Sor Marta apagaba las luces...	... quando sóror Marta desligava as luzes...
...el marido de María Griselda.	...o marido de Maria Griselda .
...la ha molestado la actitud de Alberto...	... a molestou a atitude de Alberto ...
“–¡Ana Maria, levántate!	“– Ana Maria , levanta!
El amor de Fernando la humilló siempre.	O amor de Fernando a humilhou sempre.
–“¡Pobre Inés–decía.	– “Pobre Inês – dizia.
Fred, que se acerca...	Fredi , que se aproxima...
...Anita se le colgaba de una manga...	... Anita se dependurava de uma manga sua...
– “El camino a San Roberto, por favor?”	– “O caminho para São Roberto , por favor?”
Ahora recuerda, como en una última confidencia a Beatriz...	Agora se lembra, como numa última confidência, de Beatriz ...

Quadro 1: A antroponímia e a toponímia no romance

Fonte: Elaborado pelo autor.

Certa proximidade cultural e linguística entre Brasil e Chile – talvez seja conveniente recordar aqui que são países vizinhos latino-americanos, com um passado comum de colonialismo europeu e, conseqüentemente, uma ascendência cultural greco-latina – parece ter atenuado a complexidade das decisões que geralmente acomete a tradução de antropônimos e topônimos. As decisões tradutórias tomadas procuraram ser coerentes com a meta maior de se aproximar do texto e da cultura de partida, levando-se em conta um público-leitor acostumado com literatura; por isso, a maioria dos nomes de pessoas e lugares foi conservada, fazendo-se adaptação ortográfica quando necessária ao contexto linguístico da cultura de chegada. Foi o caso do nome que recebeu acento gráfico (Alícia) e do que recebeu uma vogal (Fredí), afim de se aproximar da prosódia do português. Nenhum dos antropônimos apresentou, aparentemente, conteúdo semântico que demandasse atenção por parte do tradutor e nem formas pré-fixadas de tradução. O mesmo pode ser dito sobre o topônimo “São Roberto”.

4.2 A escolha do pronome “você”

Texto original	Texto traduzido
– Te recuerdo, te recuerdo adolescente.	– Lembro-me, lembro-me de você adolescente.
Te veo correr tras nuestras piernas desnudas...	Vejo você correr atrás de nossas pernas desnudas...

Quadro 2: A escolha do pronome “você”

Fonte: Elaborado pelo autor.

O emprego do pronome pessoal “você” como índice da 2ª pessoa na tradução atendeu à expectativa do português brasileiro culto contemporâneo que, para Bagno

(2013), se distingue da tradição gramatical em alguns pontos, mas sem que aquele feche seus olhos para essa. Como tradução do pronome espanhol “*tú*”, “*você*” dá ao texto um traço da fala que é uma das características marcantes do português no Brasil (em Portugal tal pronome é usado, mas não com tanta expressividade, ao que parece).

A razão de ter empregado “*você*”, e não “*tu*”, se deve, então, ao desejo de situar o texto traduzido no tempo (nos dias de hoje, na contemporaneidade) e no território cultural brasileiro, onde há variedades de fala em que o pronome de 2ª pessoa empregado poderia ser “*tu*”, entre outros. A força do pronome de 2ª pessoa “*você*”, em relação aos outros pronomes de 2ª pessoa, poderia estar relacionada ao seu substancial emprego também no registro escrito. Observando o seu uso disseminado nos textos, especialmente no gênero literário, optou-se prudentemente pelo seu emprego. Como consequência, empregaram-se os pronomes possessivos “*seu, sua, seus, suas*” e os pronomes oblíquos “*o/a, os/as, lhe*”.

Outro aspecto que motivou o emprego de “*você*” tem a ver com a ausência nele de marca de classe social ou estigma. A impressão que prevalece é que o uso de “*você*” poderia ser feito atualmente por qualquer cidadão brasileiro, independentemente de sua classe social, formação, idade etc. Com seu emprego, acreditou-se que seriam menores as chances de cometer incoerência ao traduzir as falas do narrador, da personagem principal – os quais detêm a voz mais sonante no romance – e dos personagens que a cercam; personagens esses que transitam num meio social de alto nível – do qual não faz parte a personagem Zoila, que compõe a criadagem e que tem pouquíssima voz na obra.

À medida que a tradução caminhava, aguçava-se a impressão de que as coisas teriam sido mais fáceis se, em vez de empregar “*você*”, tivesse empregado o pronome “*tu*”, porque se tinha a percepção (talvez ilusória) de que a tradução estava caminhando mais perto do texto original, o que poderia facilitar no momento das escolhas inevitáveis do processo tradutor; entretanto, na mesma medida, teria sido mais fácil de cometer decalques que comprometessem o trabalho de tradução, além de correr o risco de se distanciar demais do registro da fala e dar ao texto certo ar diacrônico – o que se deveria ao fato de, com o emprego de “*tu*” na fala, não ser feita a devida concordância verbal, já que neste caso o falante costuma fazer a concordância verbal na 3ª pessoa (*e.g.*: Tu **continua** falando assim), sendo que o correto, especialmente no registro escrito, seria “Tu **continuas** falando assim”.

Ao final do processo tradutório repleto de eleições, solidificou-se a impressão de que o emprego de “*tu*”, em que é feita a mais correta concordância verbal, estaria restrito ao registro escrito – diferentemente de “*você*”, que se mostra mais bem executado tanto no registro da fala quanto no escrito –, e que o emprego de “*você*” seria mais apropriado em uma tradução destinada não somente a um público-leitor mais envolvido com literatura, mas também a um público leigo.

4.3 Fauna, flora, formações geológicas: a natureza como elemento de um cenário

Texto original	Texto traduzido
...ahuyentar de su frente una mariposa de noche.	...espantar de sua testa uma mariposa .
...cuando, desde la cumbre de un haz... desbordante de gavillas...	...quando desde o alto de um feixe ... transbordante de feixes de ramos ...
...orillamos un estrecho afluyente semioculto por los helechos.	...margeamos um estreito afluyente semioculto pelas samambaias .
Era un ciervo que huía.	Era um cervo que fugia.
La hojarasca se apretaba al suelo, podrida. El follaje colgaba mojado y muerto, como de trapo.	A folharada apertava-se no chão, apodrecida. A folhagem pendia molhada e morta, como farrapo.
El viento de los potreros se nos vino encima de nuevo.	O vento dos pastos envolveu-nos de novo.
...me colmaba el olor a oscuro clavel silvestre de tu beso.	...me inundava o odor a escuro cravo silvestre de seu beijo.
Una tarde de invierno gané el bosque.	Numa tarde de inverno cheguei ao bosque .
...quise para mi desayuno un racimo de uvas rosadas.	...quis para meu café da manhã um cacho de uvas rosadas.
...no teníamos parrón ni viña...	...não tínhamos parreiral nem vinha ...
Era una bandada de lechuzas blancas.	Era uma revoada de corujas blancas.
...las casas se aplastan agobiadas por la madre selva...	...as casas se apertam sufocadas pela madressilva ...
Yo sorbia el mate...	Eu sorvia o mate ...
...a la extremidad de una llanura de tréboles...	...na extremidade de uma planície de trevos ...
... volteaba uno a uno los álamos...	...contornava os álamos um por um...
...rueda callejuelas de césped abajo...	...percorre ruelas de relva abaixo...
Tras la cortina movediza de un sauce...	Atrás da cortina movediça de um salgueiro ...
Los perros de Fred...	Os cães de Fredi...
...está jugando a la luciérnaga...	...está brincando de vaga-lume ...
...se internó rabiosa entre las zarzas...	...adentrou colérica as amoreiras silvestres...
Entonces ella vió, pegada a la tierra, una enorme cineraria.	Então ela viu, unida à terra, uma enorme cinerária .
...la espalda apoyada contra las enredaderas del muro.	...as costas apoiadas nas trepadeiras do muro.
El ramo de azahares prendido...	O ramo de flor de laranjeira preso...
Antonio agitó el brazo para lanzar con violencia un guijarro...	Antônio agitou o braço para lançar com violência um seixo ...
...el jardín con olor a toronjil?	...o jardim com cheiro de melissa ?
...papel salpicado de nomeolvides...	...o papel salpicado de não-te-esqueças-de-mim ...
...masticaba una ramita de boj.	...mastigava um raminho de buxo .

Contra los vidrios empavonados de la ventana golpeaban en multitudes las libélulas.	Contra os vidros embaçados da janela golpeavam em multidões as libélulas .
...regar el césped y los tres macizos de clavelinas.	...regar o gramado e os três maciços de cravinas .
Las falenas aletean contra la pantalla encendida...	As falenas esvoaçam contra a lâmpada acesa...
...unas piernas de garza.	...umas pernas de garça .
¡Oh, las begonias de pulpa acuosa!	Oh, as begônias de polpa acuosa.
...plantas a cuyas raíces viajan enlazadas las dulces culebras.	...plantas em cujas raíces viajam enlaçadas as doces serpentes .
...las ramas, cuajadas de gotas, de un abeto.	...as ramas, coalhadas de gotas, de um abeto .
Del fondo de una hondonada subía un apacible murmullo.	Do fundo de um vale subia um agradável rumor.
...la mujer que vive en la barranca...	... a mulher que vive no barranco ...
...noche azul de plenilunio.	...noite azul de lua cheia .
...antes de que descargue el aguacero...	... antes que caia o aguaceiro ...
...bajo un cielo vasto, sangriento de arrebol...	...sob um céu vasto, sangrento de arrebol ...
...perdida en el centro mismo de una tromba monstruosa...	...perdida no centro mesmo de uma tromba monstruosa...
Luego se quedaron bebiendo en el barro de una acequia.	Depois ficaram bebendo no barro de uma regueira .
...hundido hasta la rodilla en un lodazal.	...enterrado até os joelhos num lodaçal .
... fijó contra el fango el redondel de luz.	...fixou sobre a lama o aro de luz.
El coche estaba detenido al borde de la escarpa.	A carruagem estava parada à beira da escarpa .
El alazán tascó el freno...	O alazão tomou o freio nos dentes...
...hice colgar mi hamaca entre dos avellanos.	...fiz pendurar minha rede entre duas avelaneiras .
...que ansiaba un campo de mirasoles...	...que ansiava por um campo de girassóis ...
...igual al zumbido de un colmenar...	...igual ao zumbido de um colmeal ...
...se me antojaron fresas.	...desejei morangos .
...y que supieran también un poco a frambuesa.	... e que tivessem também um pouco de sabor de framboesa .
Los cipreses se recortaban inmóviles sobre un cielo azul...	Os ciprestes destacavam-se imóveis sobre um céu azul...
Un prado.	Um prado .
...junto con ella las pequeñas lagartijas...	...junto com ela as pequenas lagartixas ...
...el inmenso palpitar de las cigarras...	...imenso palpitar das cigarras ...
Había en el cielo un hormiguelo tal de estrellas...	Havia no céu um formigar tal de estrelas ...
...sus ramas cargadas de flores y de abejas...	...seus ramos carregados de flores e de abelhas ...
La nieve aleteó una vez sobre sus espaldas...	A neve esvoaçou uma vez sobre suas costas...

...las escarpadas montañas. La población estaba cercada de granito, como sumida en un pozo de la alta cordillera...	...as escarpadas montanhas . O povoado estava cercado de granito , como sumido num poço da alta cordilheira ...
...acostumbrada al eterno susurrar de los trigos...	...acostumada ao eterno sussurrar dos trigos
...un verde sombrío igual a esas natas de musgo flotante...	... um verde sombrio igual a essas natas de musgo flutuante...

Quadro 3: Fauna, flora, formações geológicas: a natureza como elemento de um cenário

Fonte: Elaborado pelo autor.

Trata-se de um cenário ao qual o tradutor se manteve atento e preocupado em conservar todas as pinceladas dadas pela autora, por acreditar que os elementos que desenham esse cenário ajudam a expressar a condição mais íntima em que se encontra a personagem Ana Maria. Assim como as velas ajudam a compor o ambiente lusco-fusco e impreciso da morte e da dor, as flores, os bosques, o pântano, o vale, a escarpa etc. ajudam a expressar o sentimento do “abismar-se” que é provavelmente o pilar que dá sustentação à narrativa.

A tradução dos elementos que compõem esse cenário até certo ponto bucólico não apresentou grandes percalços, o que se explicaria talvez ou pela não existência de grande distanciamento entre fauna e flora chilena e brasileira, ou pelo fato de que seriam elementos comuns ao universo feminino. Os vários tipos de flores que povoam os espaços pelos quais a imaginação da personagem principal a conduz refletem, mais do que qualquer outra coisa, essa condição feminina e a percepção do mundo a partir dela.

É interessante observar que as culturas se especializam em algumas atividades e, conseqüentemente, criam vocabulário especializado. Essa especialização pode ser observada, por exemplo, no emprego das palavras *hojarasca*/folharada e *follaje*/folhagem, que apresentam nuances de sentido. Na cultura de partida, *hojarasca* designa, entre outras coisas, o conjunto das folhas caídas das árvores; enquanto que *follaje*, o conjunto das folhas das árvores e das plantas. Na cultura de chegada, “folharada” e “folhagem” apresentam o mesmo sentido de porção de folhas, deixando para o contexto em que elas aparecem a responsabilidade de concretizar a ideia de folhas caídas. Isso ocorreu no fragmento “*La hojarasca se apretaba al suelo, podrida. El follaje colgaba mojado y muerto, como de trapo*/A **folharada** apertava-se no chão, apodrecida. A **folhagem** pendia molhada e morta, como farrapo”. Aproveitando-se desse contexto em que “folharada” se refere explicitamente às folhas que se depositam no chão, em vias de apodrecer ou já apodrecidas, procurou-se então reservar na tradução o emprego de “folharada” para os contextos em que o termo se referia a folhas caídas, como se pode observar em “*Lenguas de humo azul brotaron de la hojarasca*/Línguas de vapor azul brotaram da folharada” e “*cuyo cuerpo se dislocó entero cuando lo levantaron de entre el fango y la hojarasca?*/cujo corpo se deslocou inteiro quando o levantaram dentre a lama e a folharada?”.

Observando atentamente a questão, talvez seja prudente dizer que as culturas têm se especializado em dar nomes às coisas. Às vezes mais de um nome é dado a este objeto que, em sua essência, é o mesmo que aquele. Poderiam ser citados como exemplo os termos *haz* e *gavilla*, que essencialmente denominam um “feixe” de algo e

que poderiam ser empregados equivalentemente em alguns contextos, mas não em todos, já que há consenso em que não existe sinonímia perfeita. Isso dá margem ao entendimento de que em alguns contextos da cultura de partida, *haz* e *gavilla* poderiam ser usados para apresentar uma especificidade distintiva, como o tamanho e a matéria constitutiva do feixe. Outro exemplo, agora referente à cultura de chegada, são os termos “mariposa” e “borboleta”, que denominam seres da mesma espécie, mas com características e hábitos peculiares. A borboleta, por exemplo, é um ser de hábitos diurnos e a mariposa, de hábitos mais noturnos. Poderia ser dito, então, que no português do Brasil caminhou-se para uma especialização vocabular na nomeação da mariposa enquanto espécie; entretanto, na cultura de partida – tendo como base o contexto do romance – não se caminhou com a mesma intensidade, ficando unicamente com o termo *mariposa* e reservando para o contexto a atribuição da especificidade *mariposa de noche*.

4.4 Os objetos (tecnologias) e suas marcas temporais, espaciais e socioeconômicas

Texto original	Texto traduzido
A la llama de los altos cirios...	Sob a chama dos altos círios ...
En los altos candelabros la llama de los velones se abisma trémula em un coágulo de cera.	Nos altos candelabros a chama dos velões se abisma trémula num coágulo de cera
Me costaba ir a extenderme en mi estrecha cama, bajo la lámpara de aceite...	Custava-me ir deitar em minha estreita cama, sob a lamparina a óleo ...
...y ella escucha nítido el bemol de lata enmohecida que rítmicamente el viento arranca al molino. Y cada golpe de aspa viene a tocar una fibra especial dentro de su pecho amortajado.	...ela escuta nítido o si menor de lata mofada que ritmicamente o vento arranca do moinho . E cada golpe de pá vem tocar uma fibra especial dentro do seu peito amortalhado.
Ella los oye, al otro extremo de la casa, descorrer el complicado cerrojo y las dos barras de la puerta de entrada.	Ela os ouve, no outro extremo da casa, retirar o complicado ferrolho e as duas barras da porta de entrada.
Apoyado contra el quicio de la puerta...	Apoiado na dobradiça da porta...
...mi hermana me precipitó a traición sobre una carreta, desbordante de gavillas...	...minha irmã me lançou à traição sobre uma carroça , transbordante de feixes de ramos
Muy pronto quedó atrás el jadeo esgarrado de la trilladora...	Rapidamente ficou para trás o ofego dilacerado da debulhadora
...te obligó a hacerle instantáneamente entrega de la escopeta...	...obrigou-o a fazer-lhe instantaneamente entrega da espingarda ...
Entonces, desdeñoso, fuiste al aparador...	Então, desdenhoso, foi ao armário ...
...me habías sorprendido y alzado en la delantera de tu silla.	...me tinha surpreendido e alçado na dianteira de sua sela .
...una sábana azotada por el viento.	...um lençol açoitado pelo vento.
...al abrir las celosias de mi cuarto...	...ao abrir as gelosias do meu quarto...
...plegaba los tules del mosquitero...	...vincava os tules do mosquiteiro ...
...de uno de los torreones de la casa...	... de um dos torreões da casa...
...me eché extenuada sobre la silla de paja...	...me lancei extenuada sobre a cadeira de palha ...
Tres veces había sonado el gong.	Três vezes tinha soado o gongo .

...inverosímiles columnas que sostenían la bóveda de piedra...	...inverossímeis colunas que sustentavam a abóbada de pedra...
En la planta baja, un balcón iluminado...	No térreo, uma varanda iluminada...
...dos mozos que tienden el mantel...	...dois moços que colocam a toalha de mesa ...
...empleaba todo mi dinero em comprar estampas...	...empregava todo meu dinheiro comprando santinhos ...
...la frialdad con que le habló del famoso tubo de veronal...	a frieza com que lhe falou do famoso tubo de barbitúrico
...ni una flor en su tumba.	...nem uma flor em seu túmulo .
...recostado en la mecedora...	...recostado na cadeira de balanço ...
“¡Niños, a subir el toldo!	Crianças, subam o toldo!
...la vieja armazón del break temblaba entera...	...a velha armação do break tremia inteira...
...los niños estiraron las mantas.	...as crianças estenderam os cobertores ...
...para apoyarme a tu lado contra la balastrada de la terraza.	para me apoiar ao seu lado contra a balastrada do terraço .
...luego te sentabas en el escaño de hierro...	...depois se sentava no banco de ferro
...que encendías uno en la colilla del otro...	...ia acendendo um na guimba do outro...
...estrenaré con gusto una pipa, un tabaco nuevo.	...estreadei com gosto um cachimbo , um charuto novo.
El ramo de azahares prendido a su manguito...	O ramo de flor de laranjeira preso a seu manguito ...
...la veranda de cristales...	...tecer na varanda de vidro ...
...su propia imagen envuelta en el largo peinador blanco.	sua própria imagem envolta no comprido penteador de tecido blanco.
...agitó el brazo para lanzar con violencia un guijarro...	...agitou o braço para lançar com violência um seixo ...
¡Qué distinta del pabellón de madera fragante...	Tão diferente do pavilhão de madeira fragante...
...cuyos muebles parecían definitivamente enfundados de brin.	...cujos móveis pareciam definitivamente revestidos de brim .
...su pie chocaba contra la varilla de bronce de cada escalón.	...seu pé chocava-se com a vareta de bronce de cada degrau.
...Antonio instalaba a su mujer en el fondo del cupé...	Antônio instalava sua mulher no fundo do cupê ...
...suspiraba el enamorado marido apenas el coche franqueaba el portal...	...suspirava o apaixonado marido mal o carro atravessava o portal ...
...no atinaban ni a anudar un lazo de cinta.	...não conseguiam nem amarrar um laço de fita .
...en la casa de la abuela ardían los primeros braseros...	...na casa da avó ardiam os primeiros braseiros ...
Entró directamente al sombrío escritorio...	Entrou diretamente no sombrio escritório ...
La cara hundida en la chaqueta de un hombre indiferente...	O rosto enterrado no paletó de um homem indiferente...
...mantenía el sombrero echado sobre la	... mantinha o chapéu inclinado sobre a

oreja...	orelha...
...su bota tropezó con una chinela...	... sua bota tropeçou com uma chinela ...
...al acercarse al velador para depositar la cartuchera...	...ao se aproximar do velador para depositar a cartucheira ...
Junto con el crepúsculo ha pedido la lámpara...	Junto com o crepúsculo pediu a lâmpada ...
...sobre la mesa de mimbre de la terraza.	...sobre a mesa de vime do terraço.
...me precipitó a traición sobre una carreta...	...me lançou à traição sobre uma carroça ...
...reclinada en el diván...	...reclinada no divã ...
...completabas las dos últimas decenas del rosario...	...completava as duas últimas dezenas do rosário ...
Tras la cortina movediza...	Atrás da cortina movediça...
...los gruesos troncos de la chimenea.	...nos grossos troncos da chaminé .
...cerrar el piano...	...fechar o piano ...
–“Se ha llevado la linterna sorda...	– “Levou a lanterna opaca...
... entre tu fundo y el mío aquel sulky con un enfermo dentro...	...entre sua fazenda e a minha aquele sulky com um enfermo dentro...
¡Qué bien se amolda el cuerpo al ataúd!	Como se ajusta bem o corpo ao caixão !

Quadro 4: Os objetos (tecnologias) e suas marcas temporais, espaciais e socioeconômicas

Fonte: Elaborado pelo autor.

A preocupação com a tradução de objetos ou tecnologias como meios de transporte, vestimenta, material de uso doméstico, móveis de casa etc. se deve ao fato de que são esses elementos que compõem o cenário onde se dá a história, contribuindo para dar a essa história uma marca temporal e espacial. Como se sabe, toda narrativa procura situar-se num determinado contexto histórico-geográfico, isso quando não há a intenção de torna esse contexto impreciso por questões várias. Mas, geralmente, a narrativa ocorre num determinado momento ou perpassando vários momentos, e num ou vários lugares.

A verdade é que o cenário acaba se tornando um elemento tão importante para as narrativas que, por vezes, se vê analisado como se um personagem fosse. Por isso, a tradução do cenário requer atenção e temperança por parte do tradutor, já que o cenário tem sempre algo para dizer ao leitor; dele se depreende, por exemplo, qual é o nível socioeconômico dos personagens, onde se passa a história (no meio urbano ou rural), quando os fatos se desenrolam (no passado, presente ou futuro) etc.

Coerente com um público-alvo afeiçoado à criação literária, desde o princípio do processo tradutório tomou-se a decisão de aproximar-se da obra de partida até onde fosse possível. Por isso, buscou-se conservar um cenário que aparentemente se situa na década de 1930-1940 (aproximando-se da data de publicação de “*La amortajada*” em 1938, no Chile). Assim, grande parte dos vocábulos relacionados com as tecnologias da época e da região (nomes de meios de transporte, vestimenta, móveis de casa etc.) foi mantida, para que fosse conservada uma dimensão que situa a obra no tempo e no espaço.

É interessante observar que a tradução dessas tecnologias envolve, às vezes, uma pesquisa mais detalhada a fim de compreender e visualizar melhor o objeto, que pode apresentar variações de forma e composição por uma questão cultural. É o caso dos termos usados ao longo do romance para se referir ao que se conhece normalmente por vela: *círios* e *velones*. Estes são objetos importantes na composição do cenário pela sua força simbólica, a ponto de conferir à obra a atmosfera necessária para o trânsito da amortalhada.

Durante o processo tradutório, houve necessidade de precisar possíveis semelhanças e diferenças entre esses objetos, que são comumente usados com a mesma finalidade: iluminar. Com a pesquisa, constatou-se que o que diferencia um *círio* de um *velón* é que este é feito de sebo e aquele, de cera. Chegou-se à conclusão que expor essa diferença na tradução – já que na cultura de chegada não é feita essa distinção –, por meio de uma explicação diluída no texto ou por meio de uma nota do tradutor, seria uma minúcia irrelevante para o contexto. Então vela, *círio* e *velão* podem ser compreendidos na tradução como o mesmo objeto, variando de tamanho e local de apoio (*círios* e *velões* podem ser usados em candelabros). Nesse cenário, também há espaço para o uso da “lâmparina a óleo”.

A tradução de *break* por “*break*” e de *cupé* por “*cupê*” atende à intenção de aproximar-se do texto de origem. Para isso, criaram-se meios de que esses termos, que poderiam ocasionar certo estranhamento ao leitor num primeiro momento, fossem esclarecidos por meio de um sintagma ou palavra explicativa diluída no texto. Algumas linhas após a ocorrência do termo “*break*”, acompanhando a primeira ocorrência da palavra “carruagem”, introduziu-se o seguinte sintagma de caráter adjetival: “a carruagem ‘que se parecia a um micro-ônibus’”. Com relação ao termo “*cupê*”, não foi necessário criar qualquer sintagma ou palavra de caráter explicativo, já que o próprio texto se encarregou de esclarecê-lo suficientemente, com a ocorrência da palavra “carruagem” dois parágrafos abaixo. Pois o “*cupê*” é uma carruagem tradicional e faz parte do imaginário da maioria das pessoas, enquanto que o “*break*” não é tão facilmente apreensível (visualizado), demandando maior caracterização. Ambos os termos “*break*” e “*sulky*” são vozes inglesas e, por isso, foram grafados em itálico para sinalizar um empréstimo linguístico-cultural. Tendo em vista que o público-alvo desta tradução está habituado às idiosincrasias de um texto literário, essas estratégias de aproximação do texto original parecem coerentes.

Objetos ou tecnologias marcadamente temporais e regionais (rural ou urbano) e reveladores de um alto nível socioeconômico, como vestimentas (e.g.: *manguito*/manguito e *peinador*/penteador), material de uso doméstico (e.g.: *braseros*/braseiros, *gong*/gongo e *mosquitero*/mosquiteiro), meios de transporte (e.g.: *break*/break, *cupé*/cupê e *sulky*/sulky) etc., ajudaram a compor um cenário que até um leitor distraído saberia situá-lo num tempo passado, numa região mais rural e de clima frio, e numa sociedade tradicional e abastarda em que a mulher aparece como a esposa e dona de casa, e o homem, o chefe da família.

4.5 Locução verbo-pronominal

Texto original	Texto traduzido
...esa espesa mata de pelo que durante su enfermedad se iba volviendo, minuto por minuto, más húmeda y más pesada.	...essa espessa mata de cabelo que, durante sua enfermidade, se estava tornando , minuto a minuto, mais úmida e mais pesada.
La invade una inmensa alegría, que puedan admirarla así...	Invade-a uma imensa alegria, que possam admirá-la assim...
...sus jóvenes camaradas fingian tomarla por una hermana mayor.	seus jovens camaradas fingiam tomá-la por uma irmã mais velha.
...uno de tus pies desnudos vino a enredarse con los míos.	...um dos seus pés despidos veio se enredar com os meus.
Acababas de llegar – el verano entero lo habías pasado preparando exámenes en la ciudad – y me habías sorprendido...	Acabava de chegar – tinha passado o verão inteiro fazendo provas na cidade – e me tinha surpreendido ...
...brazo que seguía enlazándome firmemente.	...braço que me continuava enlaçando firmemente.
Hubieras podido llevarme...	Poderia ter-me levado ...
Zoila vino a recogerme al pie de la escalera.	Zoila veio me acolher no pé da escada.
Un anciano viene a sentarse junto a ella.	Um ancião vem se sentar perto dela.
...ella se había acostumbrado a su fastidiosa presencia.	...ela tinha se acostumbrado à sua incômoda presença.
...me habías envuelto en tus redes.	... tinha me envolvido em suas redes.
No lograba orientarse, no lograba adaptarse.	Não conseguia se orientar . Não conseguia se adaptar .
...se había empinado para besar su mejilla.	tinha se empinado para beijar seu rosto.
...la habían impresionado el rostro grave de la abuela	tinham-na impresionado o rosto grave da avó
A ella se le habían agolpado las lágrimas...	As lágrimas tinham se precipitado ...
...cuanto parecía formar parte de nosotros mismos pueda volvérsenos ajeno!	...tudo o que parecia fazer parte de nós mesmos possa se tornar indiferente.
Unas sacudidas muy leves contra su cadera venían a anunciarle...	Um sacudidas bem leves contra suas cadeiras vinham lhe anunciar ...
Se había echado despacito hacia atrás...	Tinha se lançado devagarinho para trás...

Quadro 5: Locução verbo-pronominal

Fonte: Elaborado pelo autor.

As decisões tomadas em relação ao emprego das locuções verbais pronominais refletem a intenção do tradutor de fazer uso do português-padrão do Brasil no registro escrito. Entretanto, não foi descartada a possibilidade de fazer uso de locuções verbais pronominais consideradas não padrão, desde que sejam usuais e que representem a idiossincrasia do português culto brasileiro. Um caso de idiossincrasia é o que ocorre

neste exemplo “...um dos seus pés despidos **veio se enredar** com os meus.”, em que a partícula “se” poderia vir unida por meio de hífen ao verbo auxiliar “veio-se” ou unida ao verbo principal “enredar-se”, assim como ocorre no português europeu. Entretanto, preferiu-se fazer uso da forma característica do português do Brasil, em que a partícula “se” fica solta no meio dos verbos, aproximando-se do verbo principal quando pronunciada – tal pronúncia poderia ser representada da seguinte forma “veio se-enredar”. Gramáticos afirmam que essa idiosincrasia linguística está muito difundida, mesmo não sendo a forma considerada padrão ou culta. Eis outros exemplos dessa idiosincrasia: “Zoila **veio me acolher** no pé da escada”, “Um ancião **vem se sentar** perto dela”, “...ela **tinha se acostumado** à sua incômoda presença”, “...**tinha me envolvido** em suas redes”, “**tinha se empinado** para beijar seu rosto”, “Umas sacudidas bem leves contra suas cadeiras **vinham lhe anunciar**.”

Também se decidiu pelo emprego de locução verbal pronominal que vai de encontro ao uso do português-padrão brasileiro. Neste caso específico, o que motivou a decisão provavelmente tenha a ver com certa sensibilidade rítmica e fonética do registro oral da língua, ao privilegiar o uso proclítico do pronome, como se observa neste exemplo “Não **conseguia se orientar**. Não **conseguia se adaptar**”. Pela norma-padrão da língua escrita, o recomendado seria o emprego enclítico do pronome, desta forma “orientar-se”, “adaptar-se”. Bem mais do que a preocupação com a oralidade – que não é uma grande preocupação no processo tradutório do texto da *Amortalhada*, por ser um texto com pouquíssimos recursos de oralidade (fingida) –, a preocupação com o literário e seu componente de criação e corrupção da ordem preestabelecida poderia validar essa decisão de desvirtuamento da norma-padrão da língua no emprego da locução verbal pronominal.

4.6 O abismo e o verbo abismar

Texto original	Texto traduzido
...esa sensación de bienestar y melancolia en que siempre la abismó el suspirar del agua en las interminables noches de otoño.	...essa sensação de bem-estar e melancolia em que sempre a abismou o suspirar da água nas intermináveis noites de outono.
En los altos candelabros la llama de los velones se abisma trémula en un coágulo de cera.	Nos altos candelabros a chama dos velões se abisma trêmula num coágulo de cera.
Ya no necesitaré combatir la angustia en que me sumía una frase, un reproche tuyo una mezquina actitud mía.	Já não necessitarei combater a angústia em que me abismava uma frase, uma repreensão sua, uma mesquinha atitude minha.
...y dejarse llevar hacia atrás, hasta el profundo y muelle abismo que siente allá abajo.	...e se deixar levar para atrás, até o profundo e brando abismo que sente lá embaixo.
Ella y su marido como suspendidos entre dos abismos: el cielo, y el cielo en el agua.	Ela e seu marido como suspensos entre dois abismos : o céu, e o céu na água.

--	--

Quadro 6: O abismo e o verbo abismar

Fonte: Elaborado pelo autor.

A ideia e imagem do abismo no romance *A amortalhada* tem papel central para a produção de um espaço e de um tempo metafórico que indiciam a condição física, mental e emocional da personagem Ana Maria (esta personagem se confunde aparentemente com o narrador). Nesse terreno polissêmico de *A amortalhada*, é possível relacionar a ideia do abismo à ideia da morte.

Por isso, todas as ocorrências vocabulares relacionadas à ideia/imagem do abismo foram preservadas tal como aparecem no texto de partida, como se pode observar no quadro supramencionado, no qual se destacam o substantivo “abismo” e o verbo “abismar”. O emprego do termo “abismo” é muito frequente nos mais variados gêneros textuais, enquanto que o emprego do verbo “abismar” está mais restrito aos textos de cunho literário, por serem textos que trabalham mais o aspecto da polissemia.

Por se tratar de uma palavra-chave na estrutura do romance, o tradutor se sentiu à vontade para empregar o verbo “abismar” em uma ocorrência em que o verbo do texto original não era o correspondente. Assim, traduziu-se “*sumía*” por “abismava” no fragmento “*Ya no necesitaré combatir la angustia en que me sumía una frase, un reproche tuyo una mezquina actitud mía/ Já não necessitarei combater a angústia em que me abismava uma frase, uma repreensão sua, uma mesquinha atitude minha*”.

4.7 Os sons e os vocábulos

Texto original	Texto traduzido	Sinônimos
El murmullo de la lluvia sobre los bosques y sobre la casa...	O murmúrio da chuva sobre os bosques e sobre a casa...	boquejo, bulício, burburinho, cochicho, falatório, farfalhada, murmulho, sussurro “ruído continuado y confuso”
...ella escucha nítido el bemol de lata enmohecida que rítmicamente el viento arranca al molino.	...ela escuta nítido o si menor de lata mofada que ritmicamente o vento arranca do moinho.	
Sólo ella lo percibe y adivina el restallar de cascos de caballos...	Somente ela o percebe e adivinha o estalar de cascos de cavalos...	espocar, estalar, estourar, estralar, explodir, pipocar, rebentar, sobrevir (um incêndio, revolução). <i>Em espanhol:</i> reventar, explotar, romperse, saltar, detonar, abrirse, originarse, resonar, retumbar, tronar, ensordecer
Un estrépito de ruedas cubre por fin el galope de	Um estrépito de rodas cobre por fim o galope dos	baque, estrepitar, estrondo <i>Espanhol:</i> estruendo, ruído,

los caballos.	cavalos	fragor, alboroto, clamor, bullicio (antónimos: silencio)
Muy pronto quedó atrás el jadeo desgarrado de la trilladora, muy pronto el chillido estridente de las cigarras cubrió el rechinar de las pesadas ruedas de nuestro vehículo.	Rapidamente ficou para trás o ofego dilacerado de uma debulhadora, rapidamente o chiado estridente das cigarras cobriu o ranger das pesadas rodas de nosso veículo.	Ofego. <i>Jadeo: resollar, bufar, resoplar.</i> Grito, berro. <i>Chillido: grito, alarido, queja</i> Ranger, chiar. <i>Rechinar: crujir, chirriar, chillar, rozar</i>
recién entonces desataste tu rabia en un alarido..	então desatou sua raiva num alarido ...	Alarido. <i>Alarido: grito, chillido, bramido, berrido, rugido, clamor, clamoreo</i>
Apenas si alcancé a oír el chapaleo de los cascos de un caballo...	Mal pude ouvir o chapinhar dos cascos de um cavalo...	Chapinhar. <i>Chapaleo: chapotear “Hacer ruido al batir el agua con las manos o los pies”.</i>
...el monstruoso mugido que oíamos venir...	...o monstruoso mugido que ouvíamos ir e vir...	Mugido. <i>Mugido: berrido, bramido</i>
Chasquidos misteriosos, como de alas asustadas...	Estalidos misteriosos, como de asas asustadas...	Estalido, estalo. <i>Chasquido: crujido, estallido, restallido, chirrido</i>
De pronto, a nuestras espaldas, un suave crujir de ramas y el golpe discreto de un cuerpo sobre las aguas.	De repente, às nossas costas, um suave ranger de galhos e um choque discreto de um corpo sobre as águas.	Ranger, estalar. <i>Crujir: rechinar, chirriar, chascar, restallar, crepitar</i> Choque, golpe, pancada, impacto, batida, soco, sopapo, tacada, testada. <i>Golpe: choque, impacto, golpazo, trastazo, porrazo, leñazo.</i>
...chasquido como el que descarga una sábana azotada por el viento.	um insignificante estalo como o que dispara um lençol açoitado pelo vento.	
...igual al zumbido de un colmenar...	...igual ao zumbido de um colmeal...	Zumbido, zunido, zunzum, zoadá, zoar, zoeira, sussuro. <i>Zumbido: chiflido, silbido,</i>

		<i>ruído, sonido, ronroneo</i>
Un estampido me arrojó fuera del lecho.	Um estrondo me jogou fora da cama.	Estrondo, estampido. <i>Estampido: estallido, explosión, detonación</i>
Oí entonces, por fin, el aullar sostenido, el enorme clamor de un viento iracundo.	Ouvi então, por fim, o uivar prolongado, o enorme clamor de um vento enfurecido.	Uivar, ulular. <i>Aullar: ulular, bramar, chillar, gritar, vociferar</i>
Una breve detonación paró de golpe el inmenso palpitar de las cigarras...	Um breve disparo parou repentinamente o imenso palpitar das cigarras...	Detonação, disparo, tiro, estrondo, <i>Detonación: estallido, estampido, estruendo, explosión, disparo, tiro</i>
...el caballo se erguía tambaleante, caía y se volvía a alzar relinchando sordamente.	...o cavalo se erguia cambaleante, caía e voltava a se erguer relinchando debilitadamente.	Relinchar, rinchar. Relinchar:
“!Antonio!” había gemido ella...	“Antônio!” tinha gemido ela...	Gemido. <i>Gemido: lamento, quejido, sollozo, suspiro, queja, lamentación</i>
– “!Hu, hu!” – gritó una VOZ...	– “ Uhuuu! ” – gritou uma VOZ...	Uhuuu! <i>!Hu, hu!</i>

Quadro 7: Os sons e os vocábulos

Fonte: Elaborado pelo autor.

Os vocábulos que denotam a experiência auditiva da personagem Ana Maria, a Amortalhada, são profícuos, como se pode observar ao longo do romance. Essa intensa experiência auditiva demonstra a provável intenção da autora Maria Luisa Bombal de caracterizar a condição física e emocional de quase morta (e de morta em vida) da personagem, condição essa que a deixa imóvel e circunscrita fisicamente a uma cama em um quarto; entretanto, livre para as experimentações sensoriais e extrassensoriais. A ênfase dada à experiência auditiva poderia estar relacionada também às lembranças que se constituem na matéria-base da narrativa de *La amortajada*.

Ao analisar esses vocábulos (substantivos, verbos e interjeições), observa-se que a sua existência está condicionada ao ser (substantivo) ao qual se refere – por exemplo, o “uivar” pode ser realizado pelo lobo ou pelo vento, como no trecho “*Oí entonces, por fin, el aullar sostenido, el enorme clamor de un viento iracundo/Ouvi então, por fim, o uivar prolongado, o enorme clamor de um vento enfurecido*”, assim como o . O problema de traduzir esses vocábulos está principalmente na constatação de que eles nem sempre apresentam uma única definição e, a depender do contexto, poderia ser empregado mais de um vocábulo (ou ser empregado um vocábulo por outro), como no exemplo a seguir: “De repente, às nossas costas, um suave **ranger** de galhos e um **choque** discreto de um corpo sobre as águas/*De pronto, a nuestras espaldas, un suave*

crujir de ramas y el golpe discreto de un cuerpo sobre las aguas” ou “De repente, às nossas costas, um suave **estalar** de galhos e um **impacto** discreto de um corpo sobre as águas”; ou como no exemplo em espanhol “*el chillido estridente de las cigarras/ ‘Aquí debe haber llovido’, chillaba Alberto*”, no qual “*chillar*” pode ser um ruído produzido tanto pela cigarra, como pelo homem.

Atento a essa experiência auditiva, procurou-se manter na tradução todos esses termos que indiciam ou colaboram para a descrição da experiência. Constatou-se que a busca pela equivalência na tradução de tais vocábulos obteve sucesso nos casos em que os substantivos que ocasionam a experiência auditiva são mais animados, como vento, chuva, colmeia, cigarra etc.; e menos sucesso quando são inanimados, como galho, casco, roda etc.

4.8 As onomatopeias e as interjeições

Texto original	Texto traduzido
Oh, un poco, muy poco.	Ah , pouco, muito pouco.
...el tic-tac de un reloj gigante...	...o tique-taque de um relógio gigante...
...y ella escucha nítido el bemol de lata enmohecida...	...e ela escuta nítido o si menor de lata mofada...
Una de tus bromas favoritas era dispararnos aloído un salvaje: ¡hu! ¡hu!, en el momento más inesperado....	Uma de suas brincadeiras favoritas era disparar-nos ao ouvido um selvagem: Uhuuu! , no momento mais inesperado.
¡Oh, la tortura del primer amor, de la primera desilusión!	!Oh , a tortura do primeiro amor, da primeira desilusão!
– “¡Fuera!”...	– “Fora!” ...
– “Basta”...	– “Basta” ...
¡Ah, qué absurda tentación se apoderaba de mí! 17	Ah , que absurda tentação apoderava-se de mim!
Pero, oh Ricardo, allá en el tronco del árbol quedó un horrendo boquete desperejo y negro de pólvora.	Mas, oh Ricardo, lá no tronco da árvore ficou um horrendo buraco desproporcional e negro de pólvora.
¡Ay, no, nunca tendría ese valor!	Ai , não, nunca teria essa coragem!
– “Estoy... ¡ah!...” – suspiré, llevándome las manos al pecho...	– “Estou... ah! ...” – suspirei, levando as mãos ao peito...
¡Oh, hundir la mirada en algo amarillo!	Oh , afundar o olhar em algo amarelo!
– “Bah, mañana, mañana...”	– “Argh , amanhã, amanhã...”
– “¡Qué tiempo!” “¡Qué humedad!”	– “Que tempo!” “Que umidade!”
¡Ah, Dios mio, Dios mio!	Ah , meu Deus, meu Deus!
“Ah, si nuestra madre viviera! . . .” 30	Ah , se nossa mãe vivesse!...
¡Oh, Alicia, tal vez yo no tenga alma!	Oh , Alícia, talvez eu não tenha alma!
¡Oh, abre los ojos, Alberto!	Oh , abre os olhos, Alberto!
¡Oh, Alberto, mi padre hijo!	Oh , Alberto, meu padre filho!
¡Ah, sus confidencias! ¡Qué	Ah , suas confidências! Que

arrepentimiento la embargaba siempre, después!	arrependimento a invadia sempre, depois!
Ay. ¿Qué fuerza es ésta que la envuelve y la arrebató?	Ai. Que força é essa que a envolve e a arrebató?
¡Oh Ana Maria, ninguno de los dos hemos nacido bajo estrella que lo preserve...	Oh, Ana Maria, nenhum dos dois nascemos sob estrela que o preserve!...
¡Ah no! ¡Eso no! ¡Eso jamás, jamás!	Ah, não! Isso não! Isso nunca, nunca!
No se mueva. ¡Ay que silencio! El aire parece de cristal.	Não se mova. Ai, que silêncio! O ar parece de cristal
– “¡Hu, hu!” – gritó una voz, mientras, a lo lejos, un punto de luz se encendía...	– “ Uhuuu! ” – gritou uma voz, enquanto, ao longe, um ponto de luz acendia...
Oh, Fernando, me habías envuelto en tus redes.	Oh, Fernando, tinha me envolvido em suas redes.
¡Ah, peinarse eternamente las trenzas a esa desolada luz de amanecer!	Ah, pentear eternamente as tranças nessa desolada luz do amanhecer!
Aquí, ni una sola chimenea – y ¡horror! el espejo del vestíbulo trizado de arriba abajo...	Aqui, nem uma chaminé – e (horror!) o espelho do vestíbulo rachado de cima abaixo...
Ay, no se duerme impunemente tantas noches allado de un hombre joven y enamorado.	Ai, não se dorme impunemente tantas noites ao lado de um homem jovem e apaixonado.
Y entonces, oh entonces – ella vió y nunca pudo olvidarlo...	E então, oh então – ela viu e nunca o pôde esquecer...
¡Oh esta súbita rebeldía!	Oh, esta súbita rebeldia!
¡Oh María Griselda! No tengas miedo...	Oh, Maria Griselda! Não tenha medo...
¡Oh, las begonias de pulpa acuosa!	Oh, as begônias de polpa aquosa.
¡Oh Dios mío, insensatos hay que dicen que una vez muertos no debe preocuparnos nuestro cuerpo!	Oh meu Deus, há insensatos que dizem que uma vez mortos não nos deve preocupar nosso corpo!

Quadro 8: As onomatopeias e as interjeições

Fonte: Elaborado pelo autor.

Por meio do emprego de onomatopeias e interjeições ao longo do romance “*La amortajada*”, Bombal insere no texto escrito um aspecto originário do texto da fala e permite observar que no gênero literário é possível e necessário certo hibridismo (aproximação) entre essas duas formas de texto, pois são exatamente esses recursos mais evidentes de fala, como as onomatopeias e as interjeições, que oferecem ao texto escrito maior expressividade, além de dar margem a que o escritor imprima seu estilo à obra.

Por ser “*La amortajada*” uma narrativa de grande força poética, em que a narração é feita num clima de lembranças avassaladoras que se confundem com experiências reais, em que a maior parte dos personagens atua no sentido de dar uma razão de ser aos dramas vividos pela personagem principal Ana Maria, tudo isso explica a recorrência às interjeições que são, de forma geral, ansiosos, angustiosos e doloridos suspiros de seres existencialmente frustrados. Seria interessante mencionar aqui que a

experiência auditiva intensa da personagem Ana Maria acabou se tornando um espaço apropriado para o emprego desses recursos expressivos.

Ao traduzir as interjeições e onomatopeias, tinha-se consciência de que se estava adentrado num espaço marcado pelas experiências culturais de uma sociedade, e que era importante ater-se a essas experiências que podem variar de uma cultura para outra, especialmente devido aos distintos modos de ver o mundo e retratar as coisas. Então, tinha-se o entendimento de que o modo de representar na escrita um grito de dor, por exemplo, poderia dar-se de diferentes formas entre culturas e até mesmo dentro de uma mesma cultura: “Ai!”, “Ui!”, “Ah!”, “Oh!”, “Eh!”. Na tradução, houve espaço até para a criação ou adaptação de interjeição, como foi o caso do grito do personagem Ricardo “Uhuuu!”, pois parece ser um aspecto da língua com certa margem de mobilidade especialmente no registro escrito. Observa-se em dicionários comuns, como o Aurélio, que interjeições como “Ah”, “Oh” e “Ai” podem ser empregadas de forma equivalente, a depender do contexto, para designar sentimento de dor e alegria.

4.9 Emprego de “não...nunca” e “não... senão”

Texto original	Texto traduzido
No recuerda haber gozado, haber agotado nunca, así, una emoción.	Não se recorda de ter gozado, ter esgotado nunca , assim, uma emoção
...no van a llegar jamás.	...jamais vão chegar.
Nunca te cansaste de sorprendernos...	Nunca se cansou de nos surpreender...
Tú me hallabas fría porque nunca lograste que compartiera tu frenesi...	Você me achava fria porque nunca conseguiu que compartisse seu frenesi...
Nunca lo supe.	Nunca o soube.
!Ay, no, nunca tendría ese valor!	Ai, não , nunca teria essa coragem!
Que aquel ser nunca le fué totalmente ajeno.	Que aquele ser nunca lhe foi totalmente distante.
...nadie sabe ni sabrá jamás cuánto lo han hecho sufrir...	...ninguém sabe nem nunca saberá quanto o têm feito sofrer...
...como ríos que no lograrán jamás volver sobre su curso. !Jamás!	...como rios que nunca conseguirão voltar sobre seu curso. Nunca!
Jamás tuvo una palabra de consuelo, ni propuso una solución ni atemperó una duda, jamás.	Nunca teve uma palavra de consolo, nem propôs uma solução, nem atenuou uma dúvida, nunca .
!Ah no! Eso no! Eso jamás, jamás!	Ah, não ! Isso não ! Isso nunca, nunca!
La verdad es que Antonio no me quiso nunca.	A verdade é que Antônio não me quis nunca .
...y no perdonaba jamás.	...e não perdoava nunca .
Las casas no debieran ser nunca más altas que los árboles...	As casas não deviam ser nunca mais altas do que as árvores...
...ninguno recordaba haber visto jamás.	ninguém lembrava ter nunca visto.
Nunca, no, nunca olvidó, el terror que los sobrecogió...	Nunca, não, nunca esqueceu o terror que os sobressaltou...
...una llanura que ninguno recordaba haber visto jamás.	...uma planície que ninguém lembrava ter nunca visto.

Jamás, no gozar jamás enteramente de nada.	Nunca, não gozar nunca inteiramente de nada.
No recuerda haber llorado nunca tanto.	Não se lembra de ter chorado tanto antes.
...como si no hubiera muerto nunca.	...como se nunca tivesse morrido.
Ningún gesto mío consiguió jamás provocar lo que mi muerte logra al fin.	Nenhum gesto meu nunca conseguiu provocar o que minha morte conseguiu.
No pensaba sino en gozar de esa presencia tuya en mis entrañas.	Não pensava senão em gozar dessa presença sua em minhas entranhas.
...de este hijo que no ha hecho sino moverse...	...deste filho que não tem feito senão se mover...
De hoy en adelante no me ocuparán más tus problemas sino los trabajos del fundo...	De hoje em diante não me ocuparão mais seus problemas senão os trabalhos da fazenda...
Que ella tejía, no hacía sino tejer en la veranda de cristales...	Que ela tecia, não fazia nada além de tecer na varanda de vidro...
Que ya no luchaba sólo contra las caricias sino contra el temblor...	Que já não lutava somente contra as carícias, mas también contra o tremor...
...ya no era capaz sino de evocar el temor...	...já não era capaz senão de evocar o temor...
Comprendió que ella no era, no había sido sino una de las múltiples pasiones de Antonio...	Compreendeu que ela não era, não tinha sido senão uma das muitas paixões de Antônio...
...los que ya no la recordaban sino devorada por fútiles inquietudes...	...os que já não a recordavam senão devorada por inquietudes fúteis...
Pero ella no la escuchaba sino a medias...	Mas ela não a escutava senão parcialmente...
Es raro que un amor humille, no consiga sino humillar.	É raro que um amor humilhe, não consiga senão humilhar.
...y no lo veía sino revuelto por la precipitación de la partida...	...e não o via senão revirado pela precipitação da partida...
...y no lo encontraba sino en aquella tarde gris...	...e não o encontrava a não ser naquela tarde cinza...

Quadro 9: Emprego de “não... nunca” e “não... senão”

Fonte: Elaborado pelo autor.

Entre as construções linguísticas do espanhol mais utilizadas ao longo do romance e, por isso, passíveis de decalque no português, estavam “no... jamás” e “no... sino”. Durante o processo tradutor, procurou-se refletir sobre a possibilidade de reproduzir a dupla negativa “não... jamais”, houve até uma tentativa inicial de emprego dessa estrutura. Mas tal emprego, no decorrer do texto, soou estranho, como se estivesse sendo forçada a barra para empregar uma expressão não usual na língua, apesar de possível. Talvez seja conveniente mencionar aqui que não há restrição no português do Brasil para o uso da dupla e até tripla negativa, em combinações com não, nunca, nenhum, nada, qualquer, jamais, ninguém (BAGNO, 2013).

Como forma de encontrar um caminho alternativo em que se manteria a ideia de uma dupla negação, optou-se pela estrutura “não... nunca”. Mas houve também contexto

na tradução em que foi desfeita a dupla negação, empregando-se somente o advérbio “nunca”, que tem maior carga expressiva do que “não”. O emprego do advérbio “jamais” foi limitado a uma ou outra ocorrência na tradução; e tal limitação se deveu à percepção do tradutor de que o emprego de “jamais” em português é mais reduzido em relação ao seu uso no espanhol, e o uso de “nunca... jamais” seria mais limitado a um contexto específico no português do Brasil. Veja como ficou a tradução deste fragmento disponível no Quadro 9 “...*como ríos que no lograrán jamás volver sobre su curso. ¡Jamás!*...como rios que **nunca** conseguirão voltar sobre seu curso. **Nunca!**”.

Não se saberia dizer aqui com certeza qual dos advérbios de negação seria mais empregado pelos usuários do português brasileiro em contexto de fala e escrita: se “nunca” ou “jamais”. Pode ser que tenham até a mesma incidência de uso e que sejam empregados nos mesmos contextos. Entretanto, o que ficou visível aos olhos do tradutor é que no espanhol há maior ênfase no emprego desses dois advérbios, talvez devido a um traço de expressividade próprio dessa cultura; e que esse traço deveria ser adaptado, na medida do possível, para o contexto da cultura brasileira, a fim de não incorrer num evidente decalque linguístico-cultural.

Houve também bastante recorrência da expressão de contraste ou contraposição “não... senão” e suas variantes “não... mas também”, “não... nada além de”, “não... a não ser”. Essa recorrência é consequência do uso comum no espanhol da expressão contrastiva formada com a conjunção adversativa *sino* “no... *sino*”. Esses efeitos de contraste e contraposição entre oração afirmativa e negativa são recursos empregados com frequência especialmente em textos literários e se relacionam com o estilo do autor.

4.10 Intercalações, inversões e repetições sintáticas: questão de estilo?

Na última coluna do Quadro 10, os fragmentos de texto traduzido são classificados quanto à ordem dos constituintes na sentença (SVC), à intercalação e inversão de termos. Com isso, será possível contrastar as combinações sintáticas do texto original e do texto traduzido com a chamada ordem direta dos constituintes da sentença (SVC), que é a ordem primordial tanto da língua espanhola como da língua portuguesa.

Texto original	Texto traduzido	Ordem sujeito + verbo + complemento (SVC) dos constituintes na sentença; intercalações, inversões repetições
Sólo ella lo percibe y adivina el restallar de cascos de caballos, el restallar de ocho cascos de caballo que vienen sonando... Que suenan, ya esponjosos y leves... Que se aparejan, siguen	Somente ela o percebe e adivinha o estalar de cascos de cavalos, o estalar de oito cascos de cavalo que vêm soando... Que soam já esponjosos e leves... Que se preparam, seguem avançando , não	Repetições

avanzando, no dejan de avanzar, y sin embargo que, se diría, no van a llegar jamás.	deixam de avançar e que , entretanto, se diria, jamais vão chegar”	
Sobre tus cinco hermanas, sobre Alicia, sobre mí, a quienes considerabas primas – no lo éramos, pero nuestros fondos lindaban y a nuestra vez llamábamos tíos a tus padres – reinabas por el terror.	Sobre suas cinco irmãs, sobre Alícia, sobre mim , as quais considerava como primas – não o éramos, mas nossas propriedades margeavam-se e de nossa parte chamávamos de tios os seus pais –, reinava pelo terror.	Intercalações (Ele) reinava pelo terror sobre suas cinco irmãs, sobre Alícia, sobre mim, as quais (ele) considerava como primas – e não o éramos, mas nossas propriedades margeavam-se e (nós) chamávamos de tios os seus pais de nossa parte. (Ordem SVC)
Fué un otoño en que sin tregua casi, llovía.	Foi um outono em que, sem trégua quase , chovia.	Intercalação
Así persistía yo antes en tender mi pecho blando, a los mismos recuerdos, a las mismas iras, a los mismos duelos.	Assim persistia eu antes em inclinar meu peito brando às mesmas lembranças, às mesmas iras, aos mesmos duelos.	Inversão
–“Si lo llega a saber tu padre!” – procurando tranquilizarme le respondia: –“Mañana, mañana buscaré esas yerbas que...”	–“Se chega a sabê-lo seu pai! ” – procurando tranquilizar-me respondia-lhe: –“ Amanhã, amanhã procurarei essas ervas que...”	Inversão – “Se seu pai chega a sabê-lo!” (Ordem SVC) Repetição
¿Sabe uno acaso donde terminan los gestos?	Sabe alguém por acaso onde terminam os gestos ?	Inversão Alguém sabe onde os gestos terminam por acaso? (Ordem SVC)
Un paso más y aquella noche habrían desaparecido todos.	Um passo mais e aquela noite teriam desaparecido todos .	Inversão Um passo mais e todos teriam desaparecido aquela noite. (Ordem SVC).
Nunca supo que noche trás noche, la enloquecida niña que estrechaba en sus brazos, apretando los dientes con ira intentaba conjurar el urgente escalofrío.	Nunca soube que noite após noite , a enlouquecida menina que estreitava em seus braços, apertando os dentes com ira tentava impedir o premente calafrio.	Intercalação Nunca (ele) soube que a enlouquecida menina que (ele) estreitava em seus braços, (ela) tentava impedir o premente calafrio apertando os dentes com ira noite após

		noite. (Ordem SVC).
Vejo tu cuerpo admirable y un poco pesado que soportan unas piernas de garza.	Vejo seu corpo admirável e um pouco pesado que suportam umas pernas de garça.	Inversão Vejo seu corpo admirável e um pouco pesado que umas pernas de garça suportam. Ou Vejo seu corpo admirável e um pouco pesado, umas pernas de garça suportam que (ele). (Ordem SVC).

Quadro 10: Intercalações, inversões e repetições sintáticas: questão de estilo?

Fonte: Elaborado pelo autor.

No romance *La amortajada*, as intercalações, inversões e repetições sintáticas são realizações frequentes e intencionais, e dizem muito do estilo da autora. Num texto do gênero literário, essas realizações são até esperadas, pois se percebe que elas conferem ritmo, fluidez, elegância e significância à estrutura sintática. É possível dizer que se deve a essas possíveis combinações sintáticas, entre outros aspectos, o caráter estético do texto. E para a concretude desse caráter estético, o autor vai destinar bastante atenção e esforço para que ele se projete e se torne uma das camadas mais instigantes da obra.

Diante do papel estético e da força significativa dessas realizações sintáticas intencionais, o tradutor não poderia deixar de considerar a importância de sua reprodução no texto de chegada, ao correr o risco de se distanciar deveras da obra de partida e, principalmente, de negligenciar um dos traços mais impactantes do texto: o estilo de seu criador.

O estilo marcante de Maria Luisa Bombal apresenta-se num texto de narrativa aguçadamente poética, tanto no nível do conteúdo quanto no nível da forma: esta visivelmente trabalhada nas escolhas e combinações vocabulares (intercalações, inversões e repetições). Em face dessa riqueza de estilo e preocupação com a forma, procurou-se reproduzir na tradução a maior parte dessas combinações sintáticas, as quais se mostraram realizáveis devido à proximidade entre a língua espanhola e a portuguesa.

Acredita-se que a decisão de reproduzir as combinações sintáticas do texto de partida é coerente com a escolha do público-alvo do texto traduzido, formado em grande parte de leitores habituados ao gênero literário e às criações artísticas. Entretanto, também se acredita que a tradução possa se estender a um público-leitor que começa a interagir com a literatura nos espaços das escolas de nível médio, onde são oferecidos exemplos do português padrão e culto caminhando de mãos dadas com a escrita artística.

Observa-se, no seguinte fragmento, que a repetição vocabular pode ser um recurso utilizado pela autora para imprimir uma ideia de movimento, de movimento

ruidoso de quem está chegando e não acaba de chegar: “Somente ela o percebe e adivinha o **estalar** de cascos de cavalos, o **estalar** de oito cascos de cavalo **que** vêm **soando...** **Que soam** já esponjosos e leves... **Que** se preparam, seguem **avançando**, não deixam de **avançar** e **que**, entretanto, se diria, jamais vão chegar”. A ideia de ruidoso movimento inacabado se deve, então, a uma combinação de orações subordinadas introduzidas pela conjunção integrante “que” e à repetição dos verbos “estalar”, “soando/soam” e “avançando/avançar”. Já neste fragmento, a repetição vocabular parece conferir intensidade ao desejo de comer da Ana Maria: “Eu os queria **gelados**, bem **gelados**, **vermelhos**, bem **vermelhos...**”.

No seguinte fragmento, observa-se que a intercalação pode estar sendo utilizada com o propósito de realçar o poder exercido sobre as companheiras pela personalidade do menino Ricardo; talvez por isso, o período começa mencionando essas companheiras sobre as quais exerceria seu magnetismo: “**Sobre suas cinco irmãs, sobre Alícia, sobre mim**, as quais considerava como primas – não o éramos, mas nossas propriedades margeavam-se e de nossa parte chamávamos de tios os seus pais –, **reinava pelo terror**”.

Apesar da preocupação em conservar a estrutural textual original, para manter as intercalações na tradução, às vezes se torna necessário o emprego de um ou outro sinal de pontuação, como neste trecho em que a expressão intercalada ficou entre vírgulas: “Foi um outono em que, **sem trégua quase**, chovia”.

Em determinados contextos, a inversão e a repetição sintática podem obedecer à intenção de se aproximar da fluência da fala ou de uma prosódia parecida: “– Se chega a sabê-lo seu **pai!** – procurando tranquilizar-me respondia-lhe: – **Amanhã, amanhã** procurarei essas ervas que...”. Talvez haja alguma razão em dizer que muitas vezes essas combinações sintáticas obedecem a um ritmo (fluência, prosódia, cadência...) interior existente no criador da obra, ritmo esse que tem muito a ver com sua forma de se apropriar e de realizar a linguagem nos vários contextos da vida (especialmente no espaço da afetividade e da criação estética), sendo algo pessoal e intransferível.

4.11 Comparações metafóricas: imagens de valor estético

Texto original	Texto traduzido	Comentário
Cada golpe de aspa se le antoja el tic-tac de un reloj gigante marcando el tiempo bajo las nubes y sobre los campos...	Cada golpe de pá lhe parecia o tique-taque de um relógio gigante marcando o tempo abaixo das nuvens e sobre os campos...	Comparação entre moinho (golpe de pá) e relógio (tique-taque) .
Y la lluvia cae, obstinada, tranquila. Y ella la escucha caer... Caer y resbalar como lágrimas por los vidrios de las ventanas...	E a chuva cai, obstinada, tranquila. E ela a escuta cair... Cair e escorrer como lágrimas pelos vidros das janelas	Comparação entre o cair da chuva e das lágrimas .
Todo tu cuerpo despedía calor, era una brasa.	Seu corpo todo despedia calor, era uma brasa .	Comparação entre corpo (quente) e a brasa .

Una tarde, el velo plomo que encubría el ciefo se desgarró en jirones...	Uma tarde, o véu plúmbeo que cobria o céu rasgou-se em pedaços...	Há comparação implícita (relação de semelhança) entre o véu plúmbeo e as nuvens carregadas (de chuva).
...un fondo de cielo donde grandes nubes galopaban, también, como enloquecidas.	...um fundo de céu onde grandes nuvens galopavam , também, como enloquecidas.	Trata-se de uma metáfora original a comparação implícita entre o galopar do cavalo de Ricardo e o movimento das nuvens.
Lenguas de humo azul brotaron de la hojarasca.	Línguas de vapor azul brotaram da folharada.	O termo “línguas” está empregado metaforicamente (no fundo, há uma comparação). Se não fosse pelo seu carácter inovador, diria tratar-se de uma catacrese.
El follaje colgaba mojado y muerto, como de trapo.	A folhagem pendia molhada e morta, como farrapo .	Comparação explícita entre a folhagem e o aspecto de farrapo.
...saqué el arma de la manga de mi abrigo, la palpé, recelosa, como a una pequeña bestia aturdida que puede retorcerse y morder.	...saquei a arma da manga do meu casaco, apalpei-a, receosa, como a um pequeno animal aturdido que pode retorcer-se e morder.	Comparação explícita entre a arma e um animal aturdido, no que se refere a grau de periculosidade.
...el canto intermitente del aserradero – esa nota aguda, sostenida y dulce, igual al zumbido de un colmenar – que hendía el aire hasta las casas cuando la tarde era muy límpida.	...o canto intermitente da serraria – essa nota aguda, contínua e doce, igual ao zumbido de um colmeal – que cortava o ar até as casas quando a tarde era muito límpida.	Comparação entre o canto da serraria e o zumbido de um colmeal (das colmeias).
...la masa oscura y ondulante de la selva inmovilizada en el horizonte, como una ola monstruosa, lista para precipitarse...	...a massa escura e ondulante da selva imobilizada no horizonte, como uma onda monstruosa, pronta para se precipitar...	Comparação explícita entre a massa da selva e uma onda gigante (entidades fascinantes e de proporções ameaçadoras).
...el estanque era una lámina de metal azul...	...o tanque era uma lâmina de metal azul...	Comparação entre o tanque (de água) e uma lâmina de metal.
Desde entonces viví a la espera de las lágrimas. Las aguardaba como se aguarda la tormenta en los días más ardorosos del estío.	Desde então vivi à espera das lágrimas . Aguardava-as como se aguarda a tormenta nos dias mais ardorosos de estio.	Comparação entre a espera das lágrimas e a espera da tormenta.

Avanzaba penosamente en la oscuridad con los brazos extendidos, igual que las sonámbulas, cuando el suelo se hundió bajo mis pies en un vacío insólito.	Avançava dificultosamente na escuridão com os braços estendidos, igual às sonâmbulas , quando o chão afundou sob meus pés num vazio insólito.	O narrador compara a forma como avança a protagonista (na escuridão) com o modo como se desloca uma sonâmbula.
Como si entrara, de golpe, en un nudo de vientos encontrados, danza en un punto fijo, ligera, igual a un copo de nieve.	Como se entrasse, de repente, num cruzamento de ventos contrários, dança num ponto fixo, leve, igual a um floco de neve .	É feita comparação entre a dança da protagonista (em contexto de ventos contrários) e a dança de um floco de neve.
Y las substancias vivas de que estabas hecha, separándose, escurriéndose por cauces distintos, como ríos que no lograrán jamás volver sobre su curso. ¡Jamás!	E as substâncias vivas de que estava feita separando-se, escorrendo-se em leitos diferentes, como rios que nunca conseguirão voltar sobre seu curso. Nunca!	Diz-se, de forma comparativa, que as substâncias vivas se separam e escorrem como rios.
En seguida, le fué imposible poner un dique a su incontinencia.	Em seguida, foi-lhe impossível colocar um dique em sua incontinência.	Deu-se o emprego figurado de dique, na acepção de aquilo que interrompe ou faz cessar. Diante da necessidade de imprimir tal acepção ao contexto, a autora faz uso do objeto para, na verdade, destacar a finalidade do seu emprego.
El amor se me ha escurrido, se me escurrirá siempre, como se escurre el agua de entre dos manos cerradas.	O amor escorreu , escorrerá sempre de mim, como escorre a água dentre duas mãos fechadas.	Comparação feita da fugacidade do amor com a da água, por meio do ato de escorrer.
Admiraba esa tranquila inteligencia tuya cuyas raíces estaban hundidas en lo oscuro de tu ser.	Admirava essa tranquila inteligência sua cujas raíces estavam submergidas no escuro do seu ser.	Trata-se de uma catacrese. Não é uma metáfora inovadora, mas no contexto tem bom efeito.
El aire parece de cristal.	O ar parece de crystal .	O ar é comparado ao cristal, no que diz respeito à pureza, limpidez etc.
¡Tal vez si levanto la mano, provoque en otros mundos la trizadura de una estrella”.	Talvez se levantasse a mão, provocasse em outros mundos a trincadura de uma estrela”.	O valor metafórico aqui se deve ao emprego da palavra “trincadura” em um contexto completamente figurado,

		que está realçado pelo advérbio “talvez”, indicativo de uma possibilidade.
El canto de las cigarras se elevó de nuevo como un grito.	O canto das cigarras elevou-se de novo como um grito .	Comparação explícita entre o canto das cigarras e um grito.
...el silencio era tan absoluto que daban deseos de removerlo como a una agua demasiado espesa.	...o silêncio era tão absoluto que davam desejos de removê-lo como a uma água bem espesa.	Compara-se o silêncio absoluto à água espessa.
Hasta el salón culebreaba el humo de los cigarrillos...	Até o salão serpenteava a fumaça dos cigarros...	O emprego do verbo “serpenteava” se deve a uma comparação implícita entre o movimento de uma cobra/serpente e o da fumaça do cigarro.
Había en el cielo un hormiguelo tal de estrellas...	Havia no céu um formigar tal de estrelas...	Há uma comparação implícita entre o acúmulo de estrelas e o de formigas.
Volveré a dormir, Ana Marái, a dormir hasta bien entrada la mañana, como duermen los que nadie ni nada apremia.	Voltarei a dormir, Ana Maria, até o fim da manhã, como dormem os que ninguém nem nada constringe .	O personagem Ricardo quer se assemelhar aos “que ninguém nem nada constringe” para ter o sono dos justos.
En aquella fría alcoba nupcial, cuántas veces, al volver del primer sueño, intentó traspasar el espeso velo de oscuridad que se le pegaba a los ojos.	Naquela fria alcova nupcial, quantas vezes, ao despertar do primeiro sono, tentou transpassar o espesso véu de escuridão que cobria seus olhos.	O emprego metafórico da palavra “véu” se deve ao inusitado contexto e a uma comparação implícita entre véu (espeso) e escuridão (espessa).
...se aprestaba sofocada a saltar del lecho, cuando una mano de fuego se le posaba sobre el seno...	...preparava-se sufocada para saltar da cama, quando uma mão de fogo pousava sobre seu seio...	A metáfora deve-se ao ineditismo do atributo “fogo” conferido à “mão”.
¡Con que era éso el placer! ¡Ese estremecimiento, ese inmenso aletazo y ese recaer unidos en la misma vergüenza!	Então era isso o prazer! Esse estremecimento , esse imenso adejo e esse recair unidos na mesma vergonha!	A descrição do prazer, como um fenômeno pessoal e não transferível, demanda sempre da linguagem um trabalho metafórico.
Miles de culebras fosforescentes estallaron en el estanque y el paisaje que había dentro se retorció, y se rompió.	Milhares de cobras fosforescentes prorromperam no tanque e a paisagem que tinha dentro se retorceu, e se rompeu.	O emprego figurado de “cobras” para comparar o movimento (provocado pelo lançamento de uma pedra) da água do tanque

		com o movimento desses répteis.
La población estaba cercada de granito, como sumida en un pozo de la alta cordillera, aislada hasta del viento.	O povoado estava cercado de granito, como sumido num poço da alta cordilheira, isolado até do vento.	A imagem do “poço” serve como metáfora para o estado de isolamento do povoado.
Aquel silencio se le antojaba el presagio de una catástrofe.	Aquele silêncio lhe parecia o presságio de uma catástrofe .	De alguma forma, há uma aproximação comparativa entre silêncio e catástrofe.
...el gran salón de fiestas donde temblaban las lágrimas de cristal de las arañas...	...o grande salão de festas onde tremiam as lágrimas de vidro das aranhas...	A metáfora (de beleza ímpar) reside na comparação implícita das teias das aranhas com possíveis lágrimas de vidro.
¿Organizar toda una existencia allí, en ese fondo de mar, sin familia, entre amigos flamantes y servidores desconocidos?	Organizar toda uma existência ali, nesse fundo de mar , sem família, entre amigos flamejantes e empregados desconhecidos?	Em verdade, Ana Maria compara o povoado de Antônio a um fundo de mar, metáfora de valor pejorativo.
...la inflexión de una voz o el gesto de una mano que hila en el espacio la oscura voluntad del destino.	...a inflexão de uma voz ou o gesto de uma mão que fia no espaço a escura vontade do destino.	O emprego figurado do verbo “fia” permite, no contexto, algumas comparações implícitas, como, por exemplo, imaginar o espaço como o tecido, a voz ou a mão atuando como a agulha, e o destino servindo de linha.
Tener que cumplir el túnel de un largo verano con ese puntapié en medio del corazón.	Ter de atravessar o túnel de um longo verão com esse pontapé no meio do coração.	Há duas realizações metafóricas: a visão da estação de verão como um túnel demorado de atravessar; e o emprego inusitado de “pontapé” no sentido de rejeição amorosa.
Pero el destino de las mujeres es remover una pena de amor en una casa ordenada, ante una tapicería inconclusa.	Mas o destino das mulheres é remover uma pena de amor numa casa ordenada, diante de uma tapeçaria inconclusa.	Dá-se o emprego metafóricamente ambíguo da palavra “pena”, conotando ao mesmo tempo o sentimento de dor, aflição que pode trazer o amor, e a pena que recobre os animais e que

		deve ser removida para a devida limpeza da casa.
Sufro, sufro de ti como de una herida constantemente abierta...	Sofro, sufro de você como de uma ferida constantemente aberta.	A comparação explícita de Antônio com uma ferida, representando o sofrimento que desperta Antônio em Ana Maria.
Tan sólo así lograba detener unos instantes el trabajo de la aguja ardiente que le laceraba sin tregua el corazón.	Somente assim conseguia deter uns instantes o trabalho da agulha ardente que dilacerava sem tregua o seu coração.	A agulha como metáfora do sofrimento que corrói a protagonista .
El odio, sí, el odio, bajo cuya ala sombría respiraba, dormía, reía...	O ódio, sim, o ódio, e debaixo de sua asa sombria respirava, dormia, ria..	Oferece uma imagem metafórica do ódio como um animal (feroz) que acolhe e incita.
Muy pegada a la oreja advierte una arruga, una sola, muy fina, tan fina como un hilo de telaraña, pero una arruga, una verdadera arruga, la primera.	Juntinho à orelha percebe uma ruga , uma só, bem fina, tão fina como um fio de teia de aranha , mas uma ruga, uma verdadeira ruga, a primeira.	Comparação explícita da ruga de Antônio com um fio de teia de aranha.
Como un resorte que se quiebra, como una energía que ha perdido su objeto, ha decaído de pronto en ella el impulso que la erguía implacable y venenosa, dispuesta siempre a morder.	Como uma mola que se quebra, como uma energia que perdeu seu objetivo, decaiu de repente nela o impulso que a erguia implacável e venenosa , disposta sempre a morder .	O estado de ânimo da protagonista é comparado a uma mola quebrada e a uma energia desperdiçada. A protagonista também é comparada implicitamente a uma cobra/serpente, que tem veneno e disposta a morder.
Pero ella sabe que la primera lágrima es un cauce abierto a todas las demás...	Mas ela sabe que a primeira lágrima é um leito aberto para todas as demais...	Há uma comparação implícita em que a primeira lágrima serviria como leito construído para as demais.
...que el dolor y quizás también el remordimiento han conseguido abrir una brecha en ese empedernido corazón, brecha por donde, en lo sucesivo se infiltrarán con la regularidad de una marea que leyes misteriosas impelen a golpear, a roer, a destruir.	...que a dor e talvez também o remorso conseguiram abrir uma brecha nesse implacável coração , brecha por onde, sucessivamente, se infiltrarão com a regularidade de uma maré que leis misteriosas impelem a golpear, roer, destruir.	Neste fragmento, a metáfora é construída por meio da comparação entre dor/remorso e maré, e o coração é comparado a uma rocha ou pedra encontrada na beira dos rios ou praias; fazendo recordar o ditado “a água (no caso, a dor/remorso) tanto bate

		(na rocha/coração), até que fura”.
Hela aquí arrollada en impalpables sábanas de fuego.	Ei-la aqui, enrolada em impalpáveis lençóis de fogo .	O valor metafórico se deve ao emprego de uma hipérbole “fogo”.
Resignada, reclina la mejilla contra el hombro hueco de la muerte.	Resignada, reclina o rosto contra o ombro oco da morte.	A metáfora se dá pela personificação da morte.

Quadro 11: Comparações metafóricas: imagens de valor estético

Fonte: Elaborado pelo autor.

As imagens produzidas por meio do emprego de figuras de linguagem, como são as metáforas (comparações implícitas) e as comparações (explícitas) – para não mencionar a catacrese, o eufemismo, a hipérbole, a personificação etc. –, ao longo de *La amortajada* são de uma riqueza empolgante e enternecedora, e correspondem ao trabalho mais criativo que a escritora poderia empreender. São imagens que se materializam a partir da comparação de objetos concretos ou abstratos e que fazem parte do meio sociocultural da artista e, espera-se, do leitor. Imagens que dizem muito da capacidade de abstrair, sentir, racionalizar da escritora e que o tradutor deverá reproduzir da forma mais honesta possível; caso contrário correrá o risco de adulterar ou omitir uma das camadas mais significativas no nível sintático, semântico e da elaboração poética.

As imagens que se descortinam no mencionado romance são geralmente simples, mas carregadas de uma simbologia que ajuda a caracterizar o cenário de morte, frustração e dor que, em verdade, condiz com a alma e as experiências sentimentais da personagem Ana Maria. Praticamente a cada parágrafo, Bombal lança mão de uma metáfora ou comparação, o que confirma a percepção de que o emprego de figuras de linguagem é um recurso estilístico recorrente em textos literários. Assim, adotou-se a estratégia da conservação cultural das imagens (perseguindo as equivalências, sempre que possível), estas perfeitamente compreensíveis e apreciáveis no contexto da cultura de chegada. É bom esclarecer que não há aqui intenção de esgotar o mapeamento das figuras de estilo da obra disponíveis no Quadro 11.

Diante do desejo preponderante de conservação da cultura de partida, renunciou-se ao possível procedimento de adaptação de uma das imagens (procedimento conjecturado num primeiro momento), por meio da naturalização do seguinte sintagma “*El amor se me ha escurrido, se me escurrirá siempre, como se escurre el agua de entre dos manos cerradas/O amor me escapou, e me escapará sempre, como escapa a água dentre duas mãos fechadas*”. O problema existente nessa tradução se deve ao fato de se retirar da comparação metafórica entre amor e água a sua capacidade (ou condição) de “escorrer” e, por extensão, de fugir e se extinguir. Certamente que “escorrer das mãos” não é o mesmo que “escapar das mãos”, especialmente quando a água é um dos elementos que servem de comparação e que atribuem sentido à construção metafórica.

Passado o primeiro momento, a tradução ficou assim “*El amor se me ha escurrido, se me escurrirá siempre, como se escurre el agua de entre dos manos cerradas/ O amor escorreu, escorrerá sempre de mim, como escorre a água dentre duas mãos fechadas*”.

5 PROPOSTA DE TRADUÇÃO A AMORTALHADA

6 CONCLUSÃO

É muito boa a sensação de ter feito um trabalho gratificante, tendo de reconhecer que isso se deveu a uma escolha inicial apropriada, como foi a escolha do romance de María Luisa Bombal *La amortajada*, obra escolhida para o projeto final de tradução do curso de Tradução Espanhol. Sem dúvida, foi uma escolha feliz que promoveu um encontro inesquecível com um texto cheio de ousadia e poesia, e, conseqüentemente, repleto de desafios para o trabalho de tradução.

Interessante é observar que os mais surpreendentes e reveladores encontros são os que se dão por vias imprevisíveis ou não programadas. Assim foi com *La amortajada* de Bombal, obra e escritora completamente desconhecidas, até o dia em que se teve a curiosidade de verificar a existência de alguma narrativa cubista, quando se estudava o Cubismo nas artes plásticas espanholas durante a disciplina de Civilização Espanhola. Não havia narrativa cubista, é fato, mas havia a narrativa surrealista de Bombal, cheia de lirismo e força estética, em que prosa e poesia se aproximam.

Antes de iniciar a empreitada de tradução, logo após a leitura de *La amortajada*, não se tinha ideia precisa do tamanho do problema que a tradução do romance representaria, mas, sim, já tinha se acendido o desejo de travar a batalha de tradução, pois o texto de Bombal já havia exercido seu poder de sedução e, uma vez seduzido, só restava encarar o desafio com humildade e perseverança, reconhecendo que a tradução sempre é possível, até quando parece ser impossível – mesmo que não fosse a tradução proposta a melhor, compreendia-se que era a tradução “possível” no momento. Ao final do processo tradutório, entendia-se que a tradução de *La amortajada* era uma tarefa possível.

As preocupações macrotextuais, prévias ao processo tradutório – as demandas com relação ao público-alvo e ao gênero textual, especialmente –, como as preocupações microtextuais – a análise sociocultural, linguístico-estrutural e textual – foram delimitadas e tratadas a partir da perspectiva de que a tradução é o espaço privilegiado de abrir-se para o outro e de acolhê-lo (o albergue do longínquo de que falava Berman). Nesse sentido, foi muito proveitosa e reveladora a reflexão teórica sobre ética e fidelidade em tradução, ao apontar em direção ao respeito para com o texto original – respeito às idiossincrasias que fazem da obra de arte o que ela é: criação, mas criação contextualizada no tempo e no espaço, e na corporeidade de um indivíduo dotado de respiração-inspiração-ritmo.

A ênfase dada neste trabalho ao respeito pelo texto de partida – respeito à cultura de partida – é motivo de contentamento por acreditar que romper com a lógica de uma tradição opressora – uma tradição em que as culturas de poder submetem as culturas periféricas e as descartam como se nada representassem – é responsabilidade de cada um dos cidadãos e, especialmente, dos que se encarregam de abrir as portas de casa para o que vem de fora (o estranho, o novo).

No presente trabalho, o respeito ao texto de partida se pautou em preservar o ritmo da obra original – mexendo pouco na pontuação do original, conservando a sintaxe extensa de adjetivos e rica em inversões, intercalações e repetições –, a escolha vocabular repleta de traços temporais e espaciais e configuradora de um cenário sociocultura e econômico, em que os personagens transitam com suas formas de pensar e de se comportar, com seus anseios e frustrações.

Ou seja, o respeito se baseou em se aproximar da obra original ao máximo, reconhecendo que a tradução dessa jamais será a obra de partida, apresentando *status* de outro texto. Afinal, no texto de chegada se imprimem (querendo ou não) as marcas de um sujeito tradutor que não vê demérito em revelar-se nesse novo texto – que todos saibam que o novo texto de *La amortajada* é tradução, e que o apreciem de forma consciente. Proceder assim é muito mais honesto para com o público-leitor e, especialmente, com o sujeito tradutor enquanto indivíduo ético.

Foi com base nessa reflexão-prática que veio à luz *A amortalhada* – um fragmento traduzido da obra original de María Luisa Bombal *La amortajada*. A nova obra-fragmento data de abril de 2014 e foi reescrita no Brasil, diferentemente da original que foi criada em 1938, no Chile. É fundamental que se observe que o intermediador entre as duas culturas – a chilena e a brasileira –, ou seja, o escritor da nova obra-fragmento, chama-se Roberto Carlos Ribeiro Araújo. É aluno de Tradução, com muita vontade de aprender mais o “saber fazer” da tradução, e com muito o que aprender. E que María Luisa Bombal é um gênio da narrativa poética, a quem se rende aqui todas as homenagens possíveis.

7 REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ADRIANA PAGANO (org.). *Metodologias de pesquisa em tradução*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

AIXELÁ, Javier Franco. *La traducción condicionada de los nombre propios*. Salamanca: Almar, 2000. 282 p.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: teoria na prática*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

BAGNO, Marcos. *Gramática de bolso do português brasileiro*. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

BATALHA, Maria Cristina; PONTES JR., Geraldo. *Tradução*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007. Tradutores Marie-Hélène Catherine Torees, Mauri Furlan, Andréia Guerini.

BOMBAL, María Luisa. *A última névoa; A amortalhada*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Tradução Laura Janina Hosiasson.

BOMBAL, María Luisa. *Amortalhada*. São Paulo: Difel, 1986. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Alicia Ferrari del Pardo. Revisão de Adma Muhana.

BOMBAL, María Luisa. *La amortajada*. 2. Ed. Santiago, Chile: Nascimento, 1941. Novela. Disponível em pdf em <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0011098.pdf>

DICIONÁRIOPRIBERAM. Dicionário eletrônico. Disponível em <http://www.priberam.pt/> Acesso de janeiro a junho de 2014.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2003. Criação e Crítica, v. 12.

LINGUEE. Dicionário eletrônico e busca em traduções. Disponível em <http://www.linguee.com.br/> Acesso de janeiro a junho de 2014.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Estudos; 257).

PINHO, Maria Helena Correa da Silva. *A crônica em Drummond: um gênero em trânsito*. 2011. 98p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=13349 Acesso em 04/05/2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA (UFSC). *Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação*. Disponível em [https://projetos.inf.ufsc.br/arquivos/Metodologia de pesquisa e elaboracao de teses e dissertacoes_4ed.pdf](https://projetos.inf.ufsc.br/arquivos/Metodologia_de_pesquisa_e_elaboracao_de_teses_e_dissertacoes_4ed.pdf) Acesso em 25/05/2014.

WORDREFERENCE.COM. Dicionário eletrônico. Disponível em <http://www.wordreference.com/> Acesso de janeiro a junho de 2014.