



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET

Keyla Maria de Oliveira Sousa

**TRADUÇÃO E CULTURA:  
DESVENDANDO O UNIVERSO CULTURAL  
DE MAYRA SANTOS-FEBRES**

Brasília – DF

2023

Keyla Maria de Oliveira Sousa

**TRADUÇÃO E CULTURA: Desvendando o universo cultural de Mayra Santos-  
Febres**

Trabalho de Conclusão do Curso de Letras-  
Tradução Espanhol, do Departamento de  
Línguas Estrangeiras e Tradução do  
Instituto de Letras da Universidade de  
Brasília, como requisito parcial para a  
obtenção do grau de Bacharela em Letras-  
Tradução Espanhol.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Ms. Magali de Lourdes  
Pedro

Brasília – DF  
2023

Keyla Maria de Oliveira Sousa

TRADUÇÃO E CULTURA: Desvendando o universo cultural de Mayra Santos-Febres

Trabalho de Conclusão do Curso de Letras-Tradução Espanhol, do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharela em Letras-Tradução Espanhol.

BANCA EXAMINADORA

---

Ms. Magali de Lourdes Pedro  
Orientadora

---

Dr<sup>a</sup>. Sandra María Pérez López  
Avaliadora interna

---

Ms. Marta Ingrith Cabrera Molina  
Avaliadora externa

Brasília – DF

2023

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente aos meus pais e ao meu irmão, por toda a cumplicidade, parceria e amor que existe na nossa família.

À minha irmã, Fernanda, por ter percorrido todo esse caminho comigo, por ser minha terapeuta particular, por todos os momentos que dividimos juntas e por nunca ter soltado a minha mão, nem por um segundo.

Ao meu namorado, Antonio, por me apoiar incondicionalmente, e às minhas amigas, Lorena, Amanda, Kelly e Vitória, por todos os momentos de escuta e por tornarem os meus dias – sempre atribulados – muito mais fáceis.

À minha orientadora, professora Magali, por ter aceitado me orientar, por toda a ajuda e por toda a empatia, paciência e generosidade, não apenas na realização deste trabalho, mas durante todo o decorrer do curso.

Ao corpo docente do curso de Letras Tradução-Espanhol, em especial à professora Alba, por todas as trocas e por me presentear com o livro físico desse romance pelo qual me apaixonei e que sempre guardarei com imenso carinho.

*O importante não é ser o primeiro ou a primeira.*

*O importante é abrir caminhos.*

Conceição Evaristo

## RESUMO

Este trabalho apresenta uma proposta de tradução, no par linguístico espanhol-português, do romance *La amante de Gardel*, da escritora afro-porto-riquenha Mayra Santos-Febres. Esta pesquisa tem como objetivo valorizar os elementos culturais latino-americanos e caribenhos presentes na obra e realizar uma tradução sob a ótica dos Estudos Culturais. Diante disso, foi utilizado o aporte teórico de Hall (2016) para abordar o conceito de “cultura” e apontar a relação entre os termos “cultura” e “tradução”. As escolhas tradutórias foram baseadas na definição de item cultural-específico e nas estratégias de tradução propostas por Aixelá (2013; 2020) e na ideia de estrangeirização apresentada por Venuti (1995). Como resultado, é apresentada uma análise sobre as problemáticas encontradas no processo tradutório.

**Palavras-chave:** Estudos da Tradução; Tradução literária; Itens culturais-específicos.

## RESUMEN

Este trabajo presenta una propuesta de traducción, en el par lingüístico español-portugués, de la novela *La amante de Gardel*, de la escritora afro-puertorriqueña Mayra Santos-Febres. El objetivo de esta investigación es valorar los elementos culturales latinoamericanos y caribeños de la obra y realizar una traducción desde la perspectiva de los Estudios Culturales. De este modo, se ha utilizado el aporte teórico de Hall (2016) para abordar el concepto de cultura y señalar la relación entre los términos “traducción” y “cultura”. Para la traducción, la propuesta se ha basado en la definición de elementos culturales específicos y en las estrategias de traducción de Aixelá (2013; 2020), y en la idea de extranjerización presentada por Venuti (1995). Como resultado, se presenta un análisis sobre los problemas encontrados en el proceso de traducción.

**Palabras-clave:** Estudios de Traducción. Traducción literaria. Elementos culturales específicos.

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - CLASSIFICAÇÃO DAS ESTRATÉGIAS APLICADAS AOS ICES SEGUNDO AIXELÁ .....	19
QUADRO 2 - EXEMPLOS DO USO DO <i>VOSEO</i> NA REGIÃO RIOPLATENSE.....	29



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1: SOBRE A AUTORA, SUA OBRA E A INFLUÊNCIA DA CULTURA LATINO-AMERICANA E CARIBENHA .....	11
1.1. Mayra Santos-Febres .....	11
1.2. <i>La amante de Gardel</i> .....	12
CAPÍTULO 2: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	14
2.1. Cultura e tradução: ligando os dois conceitos .....	14
2.2. Abordagens de tradução relacionadas à cultura .....	16
2.3. Item cultural-específico (ICE) segundo Aixelá.....	17
CAPÍTULO 3: SOBRE A PROPOSTA DE TRADUÇÃO.....	22
3.1. Análise de fragmentos da tradução.....	22
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	31
REFERÊNCIAS .....	32
APÊNDICE: “MICAELA THORNÉ” .....	35

## INTRODUÇÃO

O lugar ocupado pelas mulheres na sociedade tem sido objeto de estudos e de debates ao longo de muitos anos. Entretanto, apesar de ser uma temática de grande discussão, ainda hoje podem-se observar marcas de sexismo em torno do gênero feminino e das relações entre gêneros. Tais marcas também podem ser encontradas em diferentes campos do conhecimento, inclusive no campo literário.

Em seu livro de 1949, “O Segundo Sexo”, Simone de Beauvoir apresentou reflexões sobre o papel das mulheres na sociedade, analisando inicialmente a disparidade existente entre os gêneros. A filósofa francesa discutiu a concepção de que a humanidade é vista predominantemente como masculina, isto é, o homem é considerado o Sujeito padrão na sociedade, enquanto a mulher é vista como o Outro. É nessa perspectiva de “outrificação” que se insere a reflexão de Grada Kilomba (2019) sobre o lugar ocupado pela mulher negra na sociedade:

Nesse esquema, a mulher *negra* só pode ser a/o “*Outra/o*” e nunca o eu. [...] As mulheres *brancas* têm um status oscilante, como o eu e como a “*Outra*” dos homens *brancos*, porque elas são *brancas*, mas não homens. Os homens *negros* servem como oponentes para homens *brancos*, bem como competidores em potencial por mulheres *brancas*, porque são homens, mas não são *brancos*. As mulheres *negras*, no entanto, não são *brancas* nem homens e servem, assim, como a “*Outra*” da alteridade. (KILOMBA, 2019, p. 190-191)

A partir desta ótica, a filósofa brasileira Djamila Ribeiro faz a seguinte leitura: “se, para Simone de Beauvoir, a mulher é o Outro por não ter reciprocidade do olhar do homem, para Grada Kilomba, a mulher negra é o Outro do Outro, posição que a coloca num local de mais difícil reciprocidade” (Ribeiro, 2020, p. 38). Percebe-se, assim, a importância de racializar as discussões sobre gênero, atentando-se à invisibilidade da mulher negra na sociedade, posto que representa não apenas a antítese da masculinidade, mas também da branquitude.

Quando a análise se volta especificamente para a América Latina e o Caribe, a situação das mulheres negras revela-se ainda mais complexa e subalterna. Em 2020, Lélia González destacou a opressão e exploração enfrentadas por mulheres negras, enfatizando o caráter duplo de sua identidade social e cultural (racial e de gênero). Esta realidade é

ainda mais agravada pela sua origem latino-americana e caribenha, introduzindo um caráter triplo de marginalização.

Essa realidade se reflete também no campo da literatura. O cânone literário é marcado pela presença massiva de figuras masculinas. No panorama da América Latina e do Caribe, sobressaem nomes mundialmente reconhecidos, como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, entre outros. Por outro lado, autoras negras contemporâneas realizam um movimento em que viabilizam uma mudança desse status de invisibilidade:

Em um movimento de reversão, elas escrevem para (des)silenciarem as suas vozes autorais e para, pela escrita, inventarem novos perfis femininos, sem a prevalência do imaginário e das formações discursivas do poder masculino, mas com poder de fala e de decisão, logo senhoras de si mesmas. (Silva, 2010, p. 92).

Nesse contexto, o aumento de produções no âmbito da literatura feminina negra contribui para a construção de um espaço “em que as mulheres negras podem atentar certa expressão de subjetividade” (Hamilton; Malta, 2021, p. 16). Diante disso, é importante direcionar os olhares para essas produções literárias, uma vez que esses escritos podem atuar diretamente na transformação da construção social criada em torno da mulher negra.

Por conseguinte, a tradução de obras da literatura feminina negra também pode ser utilizada como um instrumento para a construção desse espaço de visibilidade, posto que a tradução é uma prática efetiva de transferência de mensagens entre diferentes povos e culturas. Sobre o assunto, Blume (2010) ressalta que tradutoras feministas têm realizado projetos de tradução de textos de mulheres, diante da predominância masculina também neste campo do conhecimento.

Levando em consideração os fatos expostos, constata-se então a necessidade e a relevância de investigar a invisibilidade das mulheres negras também no campo da tradução. Assim, buscou-se trabalhar com uma obra integrante da literatura feminina negra na realização desta pesquisa, a partir de um recorte geográfico que engloba a América Latina e o Caribe.

Desse modo, este trabalho tem como objetivo geral apresentar uma proposta de tradução, no par linguístico espanhol-português, do primeiro capítulo do romance *La amante de Gardel* (2015), da escritora afro-porto-riquenha Mayra Santos-Febres. No tocante aos objetivos específicos, a presente pesquisa pretende:

a) Valorizar a cultura latino-americana e caribenha presente na obra durante o processo tradutório.

b) Refletir acerca da relação entre os conceitos de “cultura” e “tradução”;

c) Identificar os elementos culturais no texto fonte e analisar as particularidades envolvidas na tradução desses elementos;

Com relação à metodologia adotada para o alcance dos objetivos propostos, seguiram-se os seguintes passos: 1) seleção da obra e identificação dos elementos culturais presentes no texto fonte; 2) revisão bibliográfica sobre os Estudos da Tradução e sua intersecção com os Estudos Culturais; 3) tradução do primeiro capítulo da obra; e 4) análise da relação entre as escolhas realizadas no processo tradutório e o referencial teórico concernente à tradução cultural.

No que diz respeito à organização deste trabalho, foram propostos três capítulos, precedidos por esta introdução e seguidos pelas considerações finais. O primeiro capítulo destina-se à apresentação da autora e da obra. Em seguida, no segundo capítulo, é abordada a ligação entre cultura e tradução, assim como são apresentadas abordagens de tradução relacionadas à cultura. Já no terceiro e último capítulo, é realizada uma análise de fragmentos da proposta de tradução, com as dificuldades encontradas e as soluções adotadas no processo tradutório. Por fim, como apêndice deste trabalho, é apresentada a íntegra da proposta de tradução do primeiro capítulo da obra *La amante de Gardel*.

Com a estrutura deste trabalho agora delineada, segue-se para o primeiro capítulo, no qual se apresenta a vida de Mayra Santos-Febres e a obra *La amante de Gardel*. Este fundamento será essencial para as discussões e análises subsequentes.

## **CAPÍTULO 1: SOBRE A AUTORA, SUA OBRA E A INFLUÊNCIA DA CULTURA LATINO-AMERICANA E CARIBENHA**

Este capítulo trata da apresentação de Mayra Santos-Febres, autora da obra *La amante de Gardel*. Para sua realização, foi realizada uma pesquisa sobre a vida da autora, suas obras publicadas e as particularidades de sua escrita. Além disso, foi feita uma apresentação da obra, publicada em 2015, e que chama a atenção para assuntos como gênero e raça, além de ser revestida de elementos culturais latino-americanos e caribenhos.

### **1.1. Mayra Santos-Febres**

Mayra Santos-Febres é uma escritora afro-porto-riquenha, nascida no ano de 1966, em Carolina, Porto Rico. Envolvida com iniciativas relacionadas à arte, escrita e comunidade, Santos-Febres é fundadora de projetos que fomentam e visam ao empoderamento da mulher latina, diaspórica, racializada e marginalizada<sup>1</sup>. A autora conta que, por ser filha de professores, começou a escrever ainda na infância, pois, quando pequena, sofria de uma espécie de “asma emocional”, de modo que, ao sentir emoções intensas, não conseguia respirar, e, por esse motivo, seu refúgio tornou-se imaginar coisas emocionantes e, então, escrevê-las<sup>2</sup>.

A escritora começou a publicar suas obras em 1991 e, desde então, coleciona indicações e prêmios. Dentre os prêmios recebidos, destaca-se a Bolsa Guggenheim, concedida àqueles que demonstram habilidade criativa excepcional para as artes. É autora de mais de quinze obras, como: *Pez de vidrio* (1994), ganhadora do prêmio Letras de Ouro da Espanha; *Sirena Selena vestida de pena* (2000), finalista do prêmio Rómulo Gallegos; *Nuestra Señora de la Noche* (2006), finalista do prêmio Primavera; *Fe en disfraz* (2009); e *La amante de Gardel* (2015), ganhadora do Grande Prêmio Literário da França.

---

<sup>1</sup> Mayra Santos-Febres. 2020. Disponível em: <http://mayrasantosfebres.com/>. Acesso em: 11 out. 2023.

<sup>2</sup> SANTOS-FEBRES, M. La escritora puertorriqueña Mayra Santos Febres con Jordi invitado de RFI. Entrevista concedida a Jordi Batalle. RFI Español, YouTube, 27 nov. 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=L71MER20m\\_A](https://www.youtube.com/watch?v=L71MER20m_A). Acesso em: 30 nov. 2023.

Até o momento, encontra-se o registro de duas obras de Mayra Santos-Febres traduzidas ao português: o poemário “Conjuro da Guiné” (2021), com tradução de Mariangela Andrade, publicado pelo selo editorial Orisun Oro; e o conto “Urso Branco I, II e III” (2017), com tradução de Laura del Rey, publicado na revista de literatura latino-americana e caribenha *Puñado*, da editora Incompleta. Além disso, há registros de traduções de suas obras também para o inglês, italiano, francês, islandês e croata.

A escritora porto-riquenha graduou-se pela Universidade de Porto Rico e seguiu para os estudos de pós-graduação em Nova Iorque, nos Estados Unidos, pela Universidade Cornell. Embora tenha concluído os estudos de mestrado e doutorado nos Estados Unidos, Santos-Febres escreve suas obras em espanhol, sua língua nativa. Questionada sobre o assunto<sup>3</sup>, a autora diz que poderia escrever na língua inglesa; contudo, explica que a sua língua literária – em que expressa verdadeiramente suas emoções – é o espanhol e, portanto, escreve literatura na língua espanhola.

Por fim, em relação à fortuna crítica da autora, os estudos acadêmicos encontrados são voltados à análise e crítica literária de suas obras. Ao analisar esses estudos, depreende-se que a escrita de Mayra Santos-Febres percorre temas que envolvem questões de gênero, raça e sexualidade, interligadas às problemáticas pertinentes aos referidos temas, tais como o racismo, o sexismo e a marginalização de corpos negros.

## **1.2. *La amante de Gardel***

A obra *La amante de Gardel*, publicada em 2015, é uma das produções de Mayra Santos-Febres que abordam problemáticas relacionadas às questões de gênero e raça. O romance é ambientado em Porto Rico nos anos de 1930 e narra a história de amor vivida entre a jovem Micaela Thorné e o famoso cantor de tango Carlos Gardel. Quando recém completou 20 anos, Micaela conheceu Gardel durante uma de suas turnês pela América Latina. Depois disso, aproximaram-se e passaram juntos os 27 dias em que o cantor esteve em Porto Rico.

Micaela era uma jovem negra, estudante de enfermagem e neta da curandeira afro-caribenha Clementina de los Llanos Yabó. A aproximação entre Gardel e Micaela ocorreu enquanto o cantor sofria de sífilis e, por isso, procurou a ajuda de sua avó, conhecida por

---

<sup>3</sup> *Ibid.*

curar doenças que os médicos não eram capazes de tratar. Assim, a autora relaciona na obra questões entre a medicina moderna e a medicina ancestral.

Além disso, salienta-se que o romance é revestido de elementos pertencentes à cultura latino-americana e caribenha. A autora explora em detalhes a região porto-riquenha, focalizando os conhecimentos herbáceos das curandeiras da Ilha. Além disso, são explorados itens como o regionalismo na fala de Gardel, o tango argentino, referências históricas não ficcionais, entre outros.

Esses pontos abordados no romance de Santos-Febres incrementam sua contribuição para a literatura feminina negra integrante da cultura latino-americana e caribenha. A importância das problemáticas e dos elementos culturais contidos na obra são ressaltados pela própria autora em entrevista ao periódico *Letras Femeninas*, ao dizer: “em cada visita espero desvendar um pedaço da vida do meu país e como gênero e raça estão interligados na construção de sua história e da região caribenha e latino-americana<sup>4</sup>” (Silva; Santos-Febres, 2015, p. 138).

---

<sup>4</sup> “En cada visita, espero desentrañar un pedazo de la vida de mi país y cómo género y raza quedan imbricados en la construcción de su historia y de la región caribeña y latinoamericana.”

## CAPÍTULO 2: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A tradução de obras compostas por elementos culturais implica a análise desses itens e de sua transmissão para a cultura do público-alvo, observando os objetivos pré-estabelecidos da tradução. Para tanto, podem-se utilizar como referencial teórico as contribuições de diversos autores para os estudos da tradução cultural. Diante disso, as seções deste capítulo analisam a relação entre os conceitos de “cultura” e “tradução” e apresentam as abordagens de tradução relacionadas à cultura propostas por Venuti (1995) e Aixelá (2013; 2020).

### 2.1. Cultura e tradução: ligando os dois conceitos

Em primeiro lugar, é necessário pontuar que a conceituação do termo “cultura” não é uma tarefa simples. Essa complexidade para a definição do termo decorre do fato de não haver um consenso entre os estudiosos para precisá-lo, em razão de que cada área do conhecimento pode conceituar “cultura” a partir de uma própria perspectiva, seja ela antropológica, sociológica, psicológica, entre outras.

De acordo com Hall (2016), as definições mais tradicionais consideram “cultura” como o somatório das grandes ideias de uma sociedade, representadas em obras clássicas da literatura, da pintura, da música e da filosofia. Por outro lado, em um sentido mais moderno, utiliza-se o termo “cultura” para se referir às manifestações cotidianas das “pessoas comuns”, distribuídas por intermédio de músicas populares, publicações, artes, literatura etc.

Entretanto, “a importância do *sentido* para a definição de cultura recebeu ênfase por aquilo que passou a ser chamado de ‘virada cultural’ nas ciências humanas e sociais, sobretudo nos estudos culturais e na sociologia da cultura”, afirma Hall (2016, p. 20). Segundo o autor, o termo “cultura” passou a ser frequentemente utilizado nos últimos anos a partir de sua definição antropológica, como o “modo de vida” de um grupo social, bem como sob uma maior ênfase sociológica, ao ser descrito como os “valores compartilhados” de uma sociedade.

Nesse sentido, a cultura pode ter significados múltiplos, uma vez que “se relaciona a sentimentos, a emoções, a um senso de pertencimento, bem como a conceitos e a ideias”



(Hall, 2016, p. 20). Tendo em vista os aspectos observados, os indivíduos integrantes de uma mesma cultura podem ter uma visão de mundo semelhante. Porém, apesar disso, a cultura não pode ser vista como unitária, pois em toda cultura pode haver significados distintos a respeito de um único tema, bem como diferentes formas de interpretação e manifestação.

Diante do exposto, a cultura pode ser vista como um conjunto de práticas. Hall (2016, p. 20) destaca que “a ênfase nas práticas culturais é importante”, pois são os indivíduos que dão sentido às coisas a partir da forma como as integram nas práticas cotidianas e da forma como as representam. Em síntese, acerca da cultura e das práticas culturais, o autor pontua:

A cultura, podemos dizer, está envolvida em todas essas práticas que não são geneticamente programadas em nós (...), mas que carregam sentido e valores para nós, que precisam ser *significativamente interpretadas* por outros, ou que *dependem do sentido* para seu efetivo funcionamento. A cultura, desse modo, permeia toda a sociedade. Ela é o que diferencia o elemento “humano” na vida social daquilo que é biologicamente direcionado. Nesse sentido, o estudo da cultura ressalta o papel fundamental do domínio *simbólico* no centro da vida em sociedade. (Hall, 2016, p. 21)

Diante da ideia de que “a linguagem é um dos ‘meios’ através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados em uma cultura” (Hall, 2016, p. 18), convém relacionar os termos “tradução” e “cultura”, posto que a tradução é parte integrante de um processo comunicativo que visa à transmissão de mensagens entre diferentes grupos culturais.

Historicamente, a chamada “virada cultural” também se manifestou nos Estudos da Tradução. Conforme aponta Hernández (2005), percebeu-se um aumento expressivo no número de trabalhos acadêmicos dedicados à análise dos fatores culturais no processo tradutório. Embora os estudos mencionados possuam motivações distintas, pode-se observar a evidente ligação entre os temas e, portanto, a importância de analisá-los com atenção.

Argumenta-se que a linguagem é um instrumento por meio do qual os indivíduos, grupos sociais e comunidades podem ser representados, e o processo tradutório, portanto, deve englobar reflexões acerca das problemáticas envolvidas na tradução de um texto com elementos culturais. Desse modo, o tradutor leva em conta a busca por um equilíbrio entre a cultura exportadora e a cultura receptora da informação.

Durante o processo de análise do texto, o tradutor se depara com diferentes visões de mundo, tanto individuais como coletivas. Os textos são o reflexo de uma cultura que é recontextualizada em outra distinta por meio da tradução, e, por sua vez, o leitor da cultura de chegada pode desconhecer ou ver de outro modo as referências culturais do texto de partida. Originam-se, então, as dificuldades encontradas diante das traduções de textos com elementos culturais.

## **2.2. Abordagens de tradução relacionadas à cultura**

A respeito da tarefa de traduzir, o teólogo Schleiermacher, em uma palestra proferida em 1813, apresentou duas abordagens possíveis de tradução: “ou o tradutor deixa o autor em paz, tanto quanto possível, e conduz o leitor até ele; ou ele deixa o leitor em paz, tanto quanto possível, e leva o autor até ele” (Lefevere, 1977, p.74 *apud* Venuti, 1995, p. 20). Posteriormente, influenciado pela ideia de Schleiermacher, o teórico Lawrence Venuti propõe as ideias de “domesticação” e “estrangeirização” na tradução de um texto estrangeiro.

Atualmente, os tradutores enfrentam o dilema básico da dicotomia apresentada por Venuti (1995) no processo tradutório de um texto estrangeiro. A ideia de tradução “domesticadora” é aquela que adapta o texto original para a cultura receptora do texto traduzido, levando, assim, o autor à língua do leitor. Em contrapartida, a ideia de tradução “estrangeirizadora” consiste em registrar a diferença linguística e cultural dos textos, inserindo o leitor do texto traduzido na cultura do texto original, para, dessa forma, levar o leitor à língua do autor.

No início do processo tradutório, a tendência é que o tradutor faça a escolha pela estratégia que deseja seguir no curso da tradução, seja ela a partir de uma visão domesticadora ou de uma visão estrangeirizadora. Contudo, embora opte por apenas um dos conceitos, é possível que o texto traduzido possua marcas de ambas as visões. Isso ocorre pois, segundo Venuti (1995), toda tradução implica o risco de uma domesticação do texto estrangeiro; portanto, no outro sentido, mesmo em um texto domesticado, práticas estrangeirizadoras agem como uma forma de intervenção, a fim de enfatizar a cultura de partida no texto traduzido.

Conforme apontado por Aixelá (2020), comumente surgem dois enfoques, na mente dos tradutores e dos acadêmicos, ao se pensar em cultura no contexto da tradução: 1) da cultura canônica, dos nomes próprios: grandes símbolos, monumentos, cânone literário e intelectual; e 2) da cultura cotidiana, da forma de vida: cosmovisão, costumes, moral etc. Nas produções textuais encontram-se ambos os tipos de cultura, sejam eles de forma explícita ou implícita.

Desse modo, diversos fatores influem na decisão do tradutor diante dos elementos culturais encontrados em um texto. Suas escolhas podem variar em consonância com as especificidades de cada elemento cultural, da cultura exportadora e da cultura receptora do texto, de acordo com o encargo da tradução a ser realizada, a partir da interpretação do tradutor acerca do contexto sociocultural das duas ou mais comunidades linguísticas inseridas nesse processo etc.

Apesar das estratégias de tradução guiarem as decisões do processo tradutório de uma obra, Aixelá (2020) ressalta que as técnicas de tradução não são “receitas” que mostram como cada elemento cultural deve ser traduzido. Segundo o autor, as listas que elencam técnicas de tradução possíveis são importantes para que os tradutores e os estudantes de tradução alimentem a ideia de que não há uma única maneira de se traduzir elementos culturais, mas uma longa lista de formas distintas para tanto.

### **2.3. Item cultural-específico (ICE) segundo Aixelá**

Javier Franco Aixelá, no artigo “Itens Culturais-Específicos em Tradução”, publicado em 2013, categoriza algumas estratégias de tradução que podem ser aplicadas no contexto da tradução de um texto que possui itens culturais-específicos (ICEs). Nesse caso, o primeiro passo é identificar os chamados ICEs no corpo do texto a ser traduzido, considerando que nem todo problema encontrado na tradução pode ser caracterizado como tal. Para defini-los, o autor defende que:

Os itens culturais-específicos são geralmente expressados em um texto por meio de objetos e sistemas de classificação e medida, cujos usos estão restritos à cultura fonte, ou por meio da transcrição de opiniões e descrição de hábitos igualmente desconhecidos pela cultura alvo. (Aixelá, 2013, p. 190)

Dessa forma, caracterizam-se como ICEs os elementos culturais que não possuem referentes similares, por causa da inexistência do item ou pelo diferente valor atribuído a

ele na cultura receptora. Por esse motivo, a diversidade cultural é um campo básico essencial para a tradução desses elementos, visto que se considera preliminarmente o significado de um determinado item na cultura de partida para, então, buscar uma opção correspondente no contexto da cultura de chegada.

Nesse sentido, “na tradução, um ICE não existe por si só” (Aixelá, 2013, p. 192), pois esse item necessita estar situado em um texto e contexto concretos, gerando assim um conflito entre as culturas envolvidas no processo tradutório. Nessa perspectiva, conforme Aixelá (2013), os itens que aparentam ser ICEs em um texto concreto quase sempre são ICEs, pois o seu diferencial cultural tende a ser sincronicamente estável entre dois povos, independentemente de sua posição textual, e esta regularidade tem permitido que os estudiosos de tradução estabeleçam categorias de ICEs e construam significados, e também tem permitido que discutam as situações nas quais esses itens aparecem.

Aixelá (2013) divide os ICEs em duas categorias básicas: os nomes próprios e as expressões comuns, sendo a segunda denominada assim “por falta de um termo melhor para abranger o mundo de objetos, instituições, hábitos e opiniões, restritos a cada cultura e que não podem ser incluídos no campo dos nomes próprios” (Aixelá, 2013, p. 194). Já sobre os nomes próprios, o autor baseia-se nas ideias de Hermans (1988) para dividi-los em convencionais e carregados. O primeiro tipo refere-se aos nomes ‘desmotivados’, sem significado próprio, e o segundo aos nomes ‘motivados’, variados de nomes e apelidos sugestivos e/ou expressivos.

Quanto à tradução dos ICEs, alguns dos critérios textuais utilizados pelos tradutores a fim de justificar as soluções e estratégias aplicadas na sua tradução são elencados por Aixelá (2020). Segundo o autor, deve-se observar o grau de assimetria, bem como os critérios extra e intratextuais. Esses critérios demonstram a criatividade existente na tradução de ICEs, visto que, por meio de sua análise, em cada ocasião pode ser necessário fazer uma escolha distinta.

Em relação ao grau de assimetria, Aixelá (2020) argumenta que a tradução de um ICE depende de dois elementos fundamentais: primeiro, dos conhecimentos prévios do leitor, ou seja, do que o leitor sabe de antemão acerca desse elemento cultural; e, segundo, da informação que o próprio texto oferece em relação ao item, pois, frequentemente, o texto original oferece informações suficientes para seguir com o texto e para que esse ICE deixe de ser um elemento cultural.

Entre os critérios extratextuais, têm-se, principalmente: 1) a postura e/ou a ideologia do tradutor; 2) o grau de canonização da obra, isto é, uma obra do cânone literário tende a ser traduzida de uma maneira mais conservadora do que uma obra da cultura popular; 3) a expectativa do público-alvo; e 4) história prévia da tradução do ICE em questão, ou seja, como o item foi traduzido anteriormente.

Já em relação aos critérios intratextuais, o autor aponta fundamentalmente três: 1) o grau de informação contextual; 2) a motivação textual do ICE, ou seja, a importância ou recorrência do ICE, pois, quanto mais importante o item for para o texto, há uma maior tendência em conservá-lo; 3) a quantidade de informação necessária sobre o ICE no texto.

Além de ter elencado os critérios acima mencionados, Aixelá (2013) também agrupou em duas categorias as estratégias de tradução que podem ser aplicadas aos ICES – estratégias de conservação e estratégias de substituição –, ordenando-as em uma escala do menor para o maior grau de manipulação intercultural. A categorização feita pelo autor será representada no quadro abaixo.

**QUADRO 1 - CLASSIFICAÇÃO DAS ESTRATÉGIAS APLICADAS AOS ICES  
SEGUNDO AIXELÁ**

<b>Estratégias de conservação</b>	
<b>Técnica</b>	<b>Utilização</b>
Repetição	O tradutor mantém o máximo da referência original do ICE.
Adaptação ortográfica	O tradutor pode adaptar o ICE por meio de procedimentos como a transcrição e a transliteração, principalmente quando a referência original é expressa em um alfabeto diferente da língua alvo.
Tradução linguística (não cultural)	O tradutor escolhe uma referência muito próxima do original, aumentando sua compreensão ao oferecer uma versão da língua alvo que ainda pode ser reconhecida como pertencente ao sistema cultural do texto fonte.
Explicação extratextual	O tradutor usa um dos procedimentos

<b>Estratégias de conservação</b>	
<b>Técnica</b>	<b>Utilização</b>
	mencionados acima, mas considera necessário oferecer alguma explicação do significado ou implicações do ICE e para isso utiliza ferramentas como notas de rodapé, glossário etc.
Explicação intratextual	Semelhante à explicação extratextual, mas nesse caso o tradutor inclui seu comentário em uma parte indistinta do texto para que não seja notado pelo leitor alvo.
<b>Estratégias de substituição</b>	
<b>Técnica</b>	<b>Utilização</b>
Sinônimos	O tradutor recorre a algum tipo de sinônimo ou referência paralela para evitar repetir o ICE.
Universalização limitada	O tradutor considera a referência cultural do item muito específica e substitui o ICE por outro elemento cultural pertencente à cultura da língua fonte, que seja mais próximo ao leitor da língua alvo.
Universalização absoluta	Semelhante à universalização limitada, mas nesse caso o tradutor não encontra um ICE conhecido ou prefere apagar as conotações estrangeiras do texto fonte e escolhe uma referência neutra para o leitor da língua alvo.
Naturalização	O tradutor substitui o ICE por um elemento cultural específico da cultura da língua alvo.
Eliminação	O tradutor omite o ICE no texto traduzido.
Criação autônoma	O tradutor insere referências culturais não existentes no texto fonte para o leitor alvo.

Fonte: Aixelá (2013).

O autor explica que não há problema em usar as estratégias mencionadas de forma combinada ou até mesmo em adotar técnicas diferentes para dois ICEs idênticos em um mesmo texto, isto porque existe “uma série de variáveis supratextuais, textuais,

intratextuais e inerentes, cuja combinação pode ajudar a explicar a escolha feita pelos tradutores” (Aixelá, 2013, p. 201).

Aixelá (2013) ressalta, ainda, que a categorização dessas estratégias não foi realizada para definir objetivamente classes supostamente pré-existentes, mas para uso metodológico, e não configuram, portanto, uma obrigatoriedade imposta na tradução de elementos culturais, devido à existência de dados extremos de natureza confusa ou de sobreposição.

### CAPÍTULO 3: SOBRE A PROPOSTA DE TRADUÇÃO

Este capítulo dedica-se à análise das problemáticas enfrentadas durante o processo tradutório do primeiro capítulo da obra *La amante de Gardel*. Na seção 4.1 serão apresentados treze excertos do texto fonte e, ao lado, a tradução atribuída a eles. Além disso, serão explicitadas ainda as estratégias utilizadas em cada excerto, fundamentadas nas teorias de Venuti (1995) e Aixelá (2013; 2020). Os trechos e vocábulos que geraram discussões no processo tradutório serão destacados em negrito e o texto fonte será referido como “TF”. Ressalta-se que a íntegra da proposta de tradução será apresentada no apêndice deste trabalho.

#### 3.1. Análise de fragmentos da tradução

No decorrer do texto, podem-se encontrar diferentes menções ao personagem Carlos Gardel; entre elas, encontram-se os seus apelidos, conforme apontado nos excertos abaixo. De acordo com a classificação indicada por Aixelá (2013), tais apelidos podem ser classificados como nomes próprios carregados, uma vez que possuem caráter sugestivo e notoriamente expressivo, pois são utilizados de forma a referir-se ao famoso cantor homônimo.

Primeiro excerto do TF	Tradução
Una, la haitiana, se pegó fuego para morirse por el <b>Morocho</b> . (Santos-Febres, 2015, p. 11)	Uma, a haitiana, ateou fogo em si mesma para morrer pelo <b>Morocho</b> .

Segundo excerto do TF	Tradução
El <b>Morocho del Abasto</b> me devoró como a un pajarito, pero yo quise que me comiera. (Santos-Febres, 2015, p. 11)	O <b>Morocho do Abasto</b> me devorou como quem devora a um passarinho, mas eu quis que me comesse.



Terceiro excerto do TF	Tradução
En los días que pasé junto <b>al Zorzal</b> , fui testigo de cómo sus «secretarios» corrían a buscar doctores, medicinas, todo en secreto. (Santos-Febres, 2015, p. 13)	Nos días que passei com <b>o Zorzal</b> , testemunhei como os seus “secretários” corriam à procura de médicos, remédios, tudo às escondidas.

Quarto excerto do TF	Tradução
Entre los muertos figuraban Alfredo Le Pera, Guillermo Desiderio Barbieri, Ángel Domingo Riverol, el piloto, capitán Ernesto Samper, y <b>el Zorzal Criollo</b> . (Santos-Febres, 2015, p. 15)	Entre os mortos estavam Alfredo Le Pera, Guillermo Desiderio Barbieri, Ángel Domingo Riverol, o piloto, capitão Ernesto Samper, e <b>o Zorzal Criollo</b> .

O argentino Carlos Gardel foi um dos mais famosos cantores de tango da história, sendo um dos precursores do gênero<sup>5</sup>. É uma figura mundialmente conhecida, inclusive por meio de seus apelidos como “Zorzal Criollo”, “El Morocho del Abasto” etc. Desse modo, é evidente que o personagem da obra *La Amante de Gardel* faz alusão ao referido cantor. Considerando que a autora utiliza um nome histórico não ficcional no personagem em questão, é importante preservar a identidade do cantor no texto traduzido, mantendo o máximo possível das referências culturais do texto fonte.

Nesse caso, a estratégia utilizada na tradução dos apelidos foi a de repetição, do grupo de estratégias conservadoras. Os apelidos foram repetidos de forma idêntica no texto traduzido, e, no caso do segundo excerto, com o mínimo de mudanças, pois houve uma alteração da grafia do vocábulo “del” para “do” a fim de adequar-se à grafia da língua de chegada.

Já no quinto e sexto excertos, encontram-se dois antropônimos que podem ser classificados como nomes próprios convencionais, isto é, são nomes ‘desmotivados’, sem significado próprio. Conforme aponta Aixelá (2013), a tendência atual, quando se trata da tradução de nomes convencionais, é repetir, transcrever ou transliterá-los, “exceto quando há uma tradução pré-estabelecida baseada em tradição” (Aixelá, 2013, p. 195).

<sup>5</sup> Portal oficial do Estado argentino. Carlos Gardel. Buenos Aires: Turismo, 2023. Disponível em: <https://turismo.buenosaires.gob.ar/br/article/carlos-gardel>. Acesso em: 27 nov. 2023.

<b>Quinto excerto do TF</b>	<b>Tradução</b>
Él era Gardel y yo todavía no me convertía en la mujer que fui: <b>Micaela Thorné de los Llanos</b> , (...) (Santos-Febres, 2015, p. 11-12)	Ele era Gardel e eu ainda não havia me tornado a mulher que fui: <b>Micaela Thorné de los Llanos</b> , (...)

<b>Sexto excerto do TF</b>	<b>Tradução</b>
Por eso mandó a buscar a mi abuela, <b>Clementina de los Llanos Yabó</b> , mejor conocida como Mano Santa. (Santos-Febres, 2015, p. 13)	Por isso mandou chamar minha avó, <b>Clementina de los Llanos Yabó</b> , mais conhecida como Mão Santa.

Novamente, foi utilizada a estratégia conservadora de repetição. Os nomes foram mantidos em sua forma original, sem modificações na grafia, pois são nomes ‘desmotivados’ e não constituem nomes ficcionais históricos; portanto, não existe uma tradução pré-estabelecida para eles. Além disso, ressalta-se que não há necessidade de domesticação de tais nomes, uma vez que esta tradução não tem como objetivo ocultar tratar-se de um texto de origem estrangeira.

Embora outros nomes convencionais apareçam no decorrer do primeiro capítulo da obra, foram utilizados, para fins de análise, apenas os dois exemplos contidos nos excertos acima expostos, em razão da existência da preposição “de” e do artigo “los” nos nomes, grafados originalmente na língua espanhola, e que tiveram sua grafia conservada no texto traduzido a fim de salientar a sua origem hispânica.

Do sétimo ao décimo excerto são apresentados trechos com nomes de algumas das plantas medicinais que aparecem no decorrer do primeiro capítulo. Considerando que a personagem principal, Micaela Thorné, descende de uma linhagem de curandeiras, a medicina ancestral constitui uma parte expressiva da obra. Desse modo, deu-se atenção a esses fragmentos, no sentido de buscar soluções em que as plantas medicinais ainda formassem um elemento cultural no texto traduzido.

Assim, para auxiliar na tradução do nome destas plantas, foram utilizados recursos técnicos sobre o tema como fonte de pesquisa, isto é, dicionários terminológicos, páginas,

obras e estudos especializados, no intuito de otimizar as buscas por informações e evidências sobre as plantas medicinais e seus usos.

Sétimo excerto do TF	Tradução
De la misma familia que la <i>Uncaria tomentosa</i> , acá en el Caribe se la conoce como <i>corazón de viento</i> . (Santos-Febres, 2015, p. 12)	Da mesma família que a <i>Uncaria tomentosa</i> , no Caribe ela é conhecida como <i>corazón de viento</i> .

Conforme pode-se observar no sétimo excerto, os nomes “*Uncaria tomentosa*” e “*corazón de viento*” configuram duas formas distintas para referir-se a mesma família de plantas. A partir do nome científico “*Uncaria tomentosa*”, identificou-se a planta “unha de gato”, utilizada para ação anti-inflamatória e no tratamento de várias moléstias (Horto Didático, 2020), e sem ligação ao nome “*corazón de viento*”, cunhado pela autora na obra.

Em relação ao primeiro termo, infere-se que o nome científico da planta é o mesmo tanto na língua de partida quanto na língua de chegada; portanto, não é configurado como item cultural-específico de que trata Aixelá (2013). Nesse sentido, para traduzi-lo, manteve-se o termo sem modificações. Por sua vez, o segundo termo, “*corazón de viento*”, é inexistente na cultura do público-alvo. Desse modo, foi utilizada a estratégia de repetição para sua tradução. Optou-se ainda por seguir a ideia de estrangeirização proposta por Venuti (1995) e manter o termo na grafia da língua espanhola, de modo a deixar marcas do estrangeiro visíveis no texto traduzido. Essa estratégia foi aplicada em todas as situações em que o termo “*corazón de viento*” apareceu no capítulo.

Já na tradução dos nomes das demais plantas analisadas, verificou-se também a relevância de se analisar os critérios intra e extratextuais elencados por Aixelá (2020), para, combinados às estratégias de tradução, possibilitar a adoção de soluções em que os elementos culturais ainda fossem mantidos no texto traduzido.

Observa-se, no oitavo excerto do texto fonte, o nome da planta “*bejuco de luna*”. A obra “*Los bejucos de Puerto Rico*”<sup>6</sup>, de 1985, lista os diferentes tipos de “*bejucos*” encontrados em Porto Rico e explica que se trata de plantas típicas da região caribenha, utilizadas, entre outras utilidades, para fins medicinais. Encontra-se ainda o registro do

---

<sup>6</sup> ACEVEDO-RODRÍGUEZ, P.; WOODBURY, R. O. *Los bejucos de Puerto Rico*. Volume I. New Orleans, LA: U.S. Department of Agriculture, Forest Service, Southern Forest Experiment Station, 1985. 331 p.

verbetes “*bejuco*” no Dicionário Terminológico Bilíngue de Plantas, definido como: “substantivo espanhol para o termo ‘cipó’ em português” (Bejuco, 2014).

Nesse contexto, entende-se que tanto “*bejuco*” quanto “cipó” são designações comuns para diferentes espécies de plantas. Dessa forma, ao analisar a relevância que o termo completo “*bejuco de luna*” possui para a caracterização de “*bejuco*” no texto fonte, verificou-se que não haveria perdas ao traduzi-lo como “cipó-d’alho”, planta também utilizada para fins medicinais (Freitas *et al.*, 2013), posto que o público-alvo não possui conhecimentos técnicos específicos sobre o tema. Isto posto, foi utilizada a estratégia de naturalização, do grupo das estratégias de substituição, ao traduzir “*bejuco de luna*” por “cipó-d’alho”.

Oitavo excerto do TF	Tradução
Me metí en el cuartito de las hierbas, mezclé el <b>bejuco de luna</b> con la <b>maría luísa</b> , trituré la semilla de aguacate. (Santos-Febres, 2015, p. 14)	Corri ao quartinho das ervas, misturei <b>cipó-d’alho</b> com <b>erva-luiza</b> , triturei semente de abacate.

Ainda no oitavo excerto, encontra-se o nome da planta “*maría luísa*”. Na obra “Plantas medicinales de Puerto Rico”, de Esteban Núñez-Meléndez, foram encontradas explicações sobre as propriedades de plantas medicinais utilizadas no Caribe. Conforme Núñez-Meléndez (1982), a planta “*maría luísa*”, também conhecida como “*hierba luísa*”, “*cidrón*”, “*lemon vervain*”, possui o nome científico “*Aloysia triphylla*” e propriedades medicinais em suas folhas.

A partir destas informações, localizou-se a planta “erva-luiza” no contexto da cultura de chegada. Esta planta, de nome científico “*Aloysia triphylla*”, também é chamada de “erva-cidreira”, “limão-verbena” e pode ser empregada internamente com ação digestiva, antiespasmódica e calmante (Horto Didático, 2020). Desse modo, é possível inferir que se trata da mesma planta medicinal; contudo, os nomes variam em ambas as culturas envolvidas.

Portanto, foi utilizada novamente a estratégia de naturalização, em que o elemento da cultura de partida é substituído por um elemento da cultura de chegada. Dentre os nomes populares da planta “*Aloysia triphylla*”, optou-se por “erva-luiza”. Assim, é possível seguir de acordo com o estilo de escrita da autora ao optar por um nome feminino

para a planta, visto que ambos os nomes – “*maría luisa*” e “erva-luiza” – são igualmente femininos.

Em relação ao nono excerto, a planta “*malá blanca*” é inexistente na cultura do público-alvo. Não foi possível encontrar plantas similares ou de nome semelhante, visto a dificuldade para localizar informações sobre a planta, inclusive dentro da cultura do texto fonte. Encontra-se a definição dessa planta na obra de Núñez-Melénde (1982); contudo, as informações são insuficientes para localizá-la dentro da língua de chegada.

Diante disso, leva-se em conta a expectativa e o conhecimento do público-alvo – configurados como critérios extratextuais por Aixelá (2020) – para a tradução do nome da planta. Acerca do grau de conhecimento do público-alvo, estima-se que não possuam percepções técnicas sobre o assunto; portanto, não há expectativa de que os termos disponham de equivalências técnicas específicas.

Nesse sentido, optou-se por repetir o nome da planta com o mínimo de mudanças possíveis, utilizando então a estratégia de repetição, pertencente ao grupo de estratégias conservadoras, alterando apenas a ortografia do vocábulo “*blanca*” para “branca”. Assim, o nome da planta se mantém como um elemento cultural porto-riquenho.

Nono excerto do TF	Tradução
Le agregué <b>malá blanca</b> , para aguantarle las hemorragias a mi abuela. (Santos-Febres, 2015, p. 14)	Acrescentei <b>malá branca</b> para estancar a hemorragia da minha avó.

No tocante aos demais ICEs localizados no texto, têm-se os itens “*boricua*”, “*canyengue*” e “*SACO*”. Relativamente ao termo “*boricua*”, apresentado no décimo excerto abaixo, nota-se que este termo não é utilizado com frequência, dentro da cultura-alvo, para referir-se ao povo natural de Porto Rico. Desse modo, buscou-se utilizar um termo próximo ao leitor-alvo, mas que ainda se referisse à cultura fonte, ou seja, por uma referência menos específica. Nesse caso, foi aplicada a estratégia de universalização limitada, alterando “*boricua*” por “porto-riquenho”.

Décimo excerto do TF	Tradução
Un masajista <b>boricua</b> que hacía las veces de secretario seguía las órdenes de un	Um massagista <b>porto-riquenho</b> que às vezes era secretário seguia as ordens de um médico de Nova Iorque (...)

doctor de Nueva York (...) (Santos-Febres, 2015, p. 12)	
---	--

O “*canyengue*” é um dos estilos da dança tango e é considerado um patrimônio cultural imaterial da Cidade Autônoma de Buenos Aires<sup>7</sup>. Registros apontam que esse estilo de tango possui origem africana, considerando a etimologia da palavra “*canyengue*”<sup>8</sup>. Nesse sentido, vale ressaltar que a escolha da autora foi optar especificamente por citar o tango *canyengue* na obra. Contudo, esse estilo de tango não é popularmente conhecido no contexto da cultura do público-alvo. Respeitando a opção da autora em especificar o estilo do tango, aplicou-se a estratégia de explicação intratextual. Foi acrescentada a palavra “tango” junto ao vocábulo “*canyengue*”, a fim de explicitar que a expressão se refere a um estilo de tango e deixando assim esse acréscimo de maneira indistinta para o leitor, conforme é mostrado na tradução do décimo primeiro excerto abaixo:

Décimo primeiro excerto do TF	Tradução
Lo recordé enseñándome a bailar el <b>canyengue</b> . (Santos-Febres, 2015, p. 15)	Lembrei dele me ensinando a dançar o <b>tango canyengue</b> .

No décimo segundo excerto do texto fonte apresenta-se a sigla “SACO”, utilizada para referir-se ao “Servicio Aéreo Colombiano”. Foi possível inferir o significado da sigla a partir da descrição, baseada em um evento real, relativo ao acidente aéreo que ocasionou a morte de Carlos Gardel, feita pela autora em determinado momento da obra. Na ocasião, a aeronave envolvida no acidente pertencia à companhia aérea SACO.

Trata-se de uma referência inexistente no contexto da cultura-alvo, pois a SACO foi uma companhia aérea que operou voos apenas na Colômbia. No entanto, alterar essa referência para o público-alvo implicaria perdas na motivação textual desse ICE, posto que a autora descreveu uma situação que ocorreu também em um cenário não ficcional.

<sup>7</sup> Portal oficial do Estado argentino. Baile Tango Canyengue. Buenos Aires, 2023. Disponível em: <https://www.argentina.gob.ar/cultura/manifestaciones-de-patrimonio-cultural-inmaterial/caba/baile-tango-canyengue>. Acesso em: 28 nov. 2023

<sup>8</sup> TANGO MILONGA. La verdad sobre el tango canyengue | Etimología y música | Tango cultura. Argentina, 2021. 1 vídeo (10 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gc0kLT80qBA>. Acesso em: 28 nov. 2023.

Diante disso, optou-se por utilizar a estratégia de tradução linguística, também chamada de tradução semântica, que, segundo Aixelá (2020), age como uma tradução literal; contudo, tem como resultado um elemento cultural que ainda é exótico, mas que pode ser muito mais transparente. A sigla “SACO” foi substituída por seu significado literal “Serviço Aéreo Colombiano”, conforme exposto na tradução do décimo segundo excerto:

Décimo segundo excerto do TF	Tradução
En Medellín, en el aeropuerto Olaya Herrera, el avión trimotor Ford C-31 de la <b>SACO</b> se estrellaba contra otra aeronave. (Santos-Febres, 2015, p. 15)	Em Medellín, no aeroporto Olaya Herrera, o avião trimotor Ford C-31 do <b>Serviço Aéreo Colombiano</b> se chocava contra outra aeronave.

Por fim, analisa-se aqui o *voseo* utilizado pelo personagem Carlos Gardel. É possível notar uma diferença entre as falas dos personagens nos diálogos existentes na obra. A autora destaca a distinção entre as formas de tratamento utilizadas por Gardel, argentino, e Micaela, porto-riquenha, isto porque, conforme aponta Carricaburo (1997), na Argentina é predominante o uso do *voseo*, enquanto em Porto Rico prevalece o uso do *tuteo*.

Conforme Calderón Campos (2010), o *voseo* é a utilização do pronome pessoal *vos* com valor de *tú* para o tratamento em uma relação de solidariedade, confiança e intimidade. Já o *tuteo* emprega o pronome pessoal *tú* para dirigir-se ao interlocutor. De maneira explicativa, o quadro abaixo representa o uso do *voseo* na região rioplatense, na forma do presente do indicativo dos verbos “*llegar*”, “*comer*” e “*venir*”:

## QUADRO 2 - EXEMPLOS DO USO DO VOSEO NA REGIÃO RIOPLATENSE

PRESENTE DO INDICATIVO	Llegás	comés	vení

Fonte: Carricaburo (1997, p. 27).

O uso do *voseo* por Gardel está explícito, conforme se apresenta no décimo terceiro excerto retirado do texto fonte. Percebe-se que o *voseo*, na perspectiva da obra, representa o estrangeiro, uma vez que o enredo está situado em Porto Rico. O *tuteo*, portanto, é a forma de tratamento comum, sem complexidades envolvidas. Diante disso, torna-se

relevante diferenciar as formas de tratamento de ambos os personagens também no texto traduzido, pois, em um parâmetro intratextual, o *voseo* age como o referente de uma terceira cultura.

Nesse sentido, optou-se por traduzir as falas do personagem Gardel utilizando o pronome pessoal “tu”, considerando que, no contexto da língua de chegada, o pronome pessoal “você” constitui a forma de tratamento comum, enquanto o pronome “tu” é habitualmente empregado em regiões específicas do Brasil, como na região sul e em parte da região norte. Desse modo, ao utilizar ambas as formas pronominais, é possível perceber a diferença entre as formas de tratamento dos personagens.

Décimo terceiro excerto do TF	Tradução
«Quedate tiesa, <b>chiquilla</b> , <b>aguantá</b> la tensión hasta que no <b>podás</b> más, entonces <b>da</b> el paso». (Santos-Febres, 2015, p. 15)	“Fica tesa, <b>chiquilla</b> , <b>aguenta</b> a tensão até que não <b>possas</b> mais, e então dá um passo”.

Ainda assim, buscou-se destacar a natureza estrangeira existente no personagem Gardel. Para tanto, manteve-se a palavra “*chiquilla*”, exposta no décimo terceiro excerto e utilizada por Gardel para se referir à Micaela, na grafia da língua do texto fonte. Houve uma ação do tradutor no sentido de cultivar uma peculiaridade discursiva, a fim de reforçar a ideia de um duplo estrangeirismo na obra, considerando que, neste trecho, Gardel representa o Outro cultural a partir da ótica da personagem Micaela. Na perspectiva de Schleiermacher, levou-se, então, o leitor à língua do autor.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda em sua introdução, esta pesquisa ressaltou a importância de voltar olhares para as obras pertencentes à literatura feminina negra, principalmente no que diz respeito ao recorte da América Latina e do Caribe, em razão do lugar subalterno ocupado pelas mulheres negras em diversos campos do conhecimento, entre eles o campo literário. Diante disso, este Trabalho de Conclusão de Curso destinou-se a propor uma tradução parcial do romance *La amante de Gardel*, escrito por Mayra Santos-Febres e integrante da literatura feminina negra, com o objetivo geral de valorizar a cultura latino-americana e caribenha existente na obra.

Conforme foi observado no segundo capítulo, os conceitos de “cultura” e “tradução” podem (e devem) ser interligados, posto que a linguagem é um dos meios pelos quais uma cultura pode ser representada e a tradução é uma ferramenta fundamental para a transmissão de mensagens entre diferentes povos e culturas. Assim, foram apresentadas algumas abordagens de tradução relacionados à cultura, como: estrangeirização e domesticação; estratégias de conservação e substituição; e o conceito de item cultural-específico proposto por Aixelá.

A partir deste referencial teórico, foi realizada a tradução do primeiro capítulo da obra. No desenvolvimento da pesquisa, pôde-se concluir que a tradução de textos culturais não é uma tarefa fácil. Diante da riqueza de elementos culturais explorados pela autora, foi necessária uma imersão em seu universo cultural, isto é, realizar pesquisas sobre elementos culturais caribenhos e latino-americanos e plantas medicinais, para então alcançar o objetivo geral proposto neste trabalho. Dessa maneira, foram selecionados para análise treze fragmentos da obra que geraram dificuldades no processo tradutório, com a devida explicitação das pesquisas realizadas e das soluções adotadas.

Finalmente, esta pesquisa se encerra demonstrando a importância de investigar a relação existente entre tradução e cultura e a possibilidade de adoção de diferentes abordagens para a realização de uma chamada “tradução cultural”. As escolhas feitas no processo tradutório deste trabalho não representam soluções pré-definidas, classificadas como corretas ou incorretas, mas refletem possibilidades viáveis diante de um grande leque de opções que pode ser aberto ao se pensar na tradução de um texto cultural ou em um contexto cultural específico.

## REFERÊNCIAS

- AIXELÁ, J. F. Itens Culturais-Específicos em tradução. Tradução de Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva. **In-Traduções**, Florianópolis, v. 5, n. 8, p. 185-218, jan./jun. 2013.
- AIXELÁ, J. F. **La traducción de elementos culturales, con especial atención a los nombres propios. Un espacio de creatividad.** [S.l.]: ABRAPT, 2020. 1 vídeo (66 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JG0Q8tCUE28>. Acesso em: 21 nov. 2023.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: fatos e mitos.** Tradução: Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980. 309 p.
- BEJUCO. *In: Dicionário Terminológico Bilingue - Plantas.* São Paulo: ESALQ-USP, 2014. Disponível em: <https://www.esalq.usp.br/d-plant/bejuco>. Acesso em: 15 dez. 2023.
- BLUME, R. F. Teoria e prática tradutória numa perspectiva de gênero. **Fragments**, Florianópolis, n. 39, p. 121-130, jul./dez. 2010.
- CALDERÓN CAMPOS, M. Formas de tratamiento. *In: ALEZA IZQUIERDO, M.; ENGUITA UTRILLA, J. M. (coord.). La lengua española en américa: normas y usos actuales.* Valencia: Universidad de Valencia, 2010, p 225-236.
- CARRICABURO, N. **Las fórmulas de tratamiento en el español actual.** Madrid: Arco Libros, S.A., 1997. 83 p. (Cuadernos de Lengua Española).
- ERVA-LUIZA. Horto Didático de Plantas Medicinais do HU/CCS, 2020. Disponível em: <https://hortodidatico.ufsc.br/erva-luiza/>. Acesso em: 15 dez. 2023.
- FREITAS, A. S. H. de J.; SILVA, A. B. da; HIDALGO, A. da R. B.; SOUSA, J. R. E. de; MACEDO, L. F.; PASA, M. C. P. Estudo etnobotânico de cipós comercializados como medicinais por raizeiros de Cuiabá, Mato Grosso, Brasil. **FLOVET**, n. 5, 2013, p. 71-81.
- HALL, S. **Cultura e representação.** Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio Apicuri, 2016. 259 p.

HAMILTON, N. D.; MALTA, G. Literatura feminina negra e tradução: mapeando (in)visibilidades. *In*: Norma Diana Hamilton; Alessandra Ramos de Oliveira Harden. (Org.). **Tradução como prática de resistência e inclusão: vozes femininas negras**. 1ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021, v. 1, p. 15-52.

KILOMBA, G. **Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. 244 p.

HERMANS, Theo. On Translating Proper Names, with Reference to De Witte and Max Havelaar. *In*: Michael Wintle (ed.). **Modern Dutch Studies**. Londres: Athlone, 1988, p. 11-13.

HERNÁNDEZ, D. M. La esencialización de la cultura y sus consecuencias en los estudios de la traducción. *In*: **TRANS**, n. 9, 2005, p. 73-84.

SANTOS-FEBRES, M. **La amante de Gardel**. 4. ed. Mexico: Planeta, 2015. 197 p.

NÚÑEZ-MELÉNDEZ, E. **Plantas medicinales de Puerto Rico: folklore y fundamentos científicos**. Río Piedras: La Editorial, UPR, 1982. 498 p.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017. 112 p. (Feminismos Plurais).

SILVA, A. R. S. da. Da literatura negra à literatura afro-feminina. **Via Atlântica**, [S.l.], v. 11, n. 2, p. 91-102, 2010. DOI: 10.11606/va.v0i18.50743. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50743>. Acesso em: 26 nov. 2023.

SILVA, L. R. da. Não me chame de mulata: uma reflexão sobre a tradução em literatura afrodescendente no Brasil no par de línguas espanhol-português. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, SP, v. 57, n. 1, p. 71-88, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8651618>. Acesso em: 29 nov. 2023.

SILVA, Y.; SANTOS-FEBRES, M. Conversación con Mayra Santos-Febres. **Letras Femeninas**, Michigan State University Press, v. 41, n. 2, p. 135-141, 2015.

UNHA DE GATO. Horto Didático de Plantas Medicinais do HU/CCS, 2020. Disponível em: <https://hortodidatico.ufsc.br/unha-de-gato/>. Acesso em: 15 dez. 2023.

VENUTI, L. **The translator's invisibility: a history of translation.** London/New York: Routledge, 1995.

## APÊNDICE: “MICAELA THORNÉ”

1	1
Micaela Thorné	Micaela Thorné
<p>Mi nombre es Micaela Thorné y soy una mujer que recuerda. Antes fui muchas cosas. Fui una joven estudiante de enfermería. Fui la nieta de una vieja curandera. La protegida de la doctora Martha Roberts de Romeu. También fui la amante de Gardel.</p>	<p>Meu nome é Micaela Thorné e sou uma mulher que recorda. Antes, fui muitas coisas. Fui uma jovem estudante de enfermagem. Fui a neta de uma velha curandeira. A protegida da doutora Martha Roberts de Romeu. Também fui a amante de Gardel.</p>
<p>Gardel tuvo muchos amores. Seis mujeres se suicidaron cuando él se fue. Una, la haitiana, se pegó fuego para morir por el Morocho. Otra, cubana, también eligió morir como él, entre las llamas. Yo, extrañamente, no lamenté su partida de forma tan contundente. Otra muerte se interpuso en el camino de esa pena. Otra muerte y otra decisión.</p>	<p>Gardel teve muitos amores. Seis mulheres se suicidaram quando ele se foi. Uma, a haitiana, ateou fogo em si mesma para morrer pelo Morocho. Outra, cubana, também escolheu morrer como ele, entre as chamas. Eu, estranhamente, não lamentei sua partida de forma tão intensa. Outra morte se colocou no caminho desse castigo. Outra morte e outra decisão.</p>
<p>Fui conquista leve, fácilmente despachable, una de las muchas que mantuvo durante giras, en medio de viajes, a espaldas de aquella novia legendaria, la única que se le conoció. Isabel se llamaba. Gardel, afectuosamente, la apodó la Gorda. Ella le decía el Viejo. Gardel contaba con treinta y cuatro años cuando la enamoró. Ella apenas con catorce. Cuando me enamoró a mí, ya era un maduro semental de cuarenta y cinco y acababa de dejar a su legendaria novia. Yo recién cumplía los veinte años. Me balanceaba sobre la grupa oscura de las hembras de mi estirpe. Tenía, además, el exacto color de la caoba y no ese tinte grisáceo de las mujeres que se mueren porque algo está terminando de comérselas por dentro.</p>	<p>Fui uma conquista leve, facilmente despachável, uma das muitas que ele manteve durante turnês, em meio a viagens, pelas costas de sua lendária namorada, a única de que se soube. Chamava-se Isabel. Gardel, carinhosamente, a apelidou de Gorda. Ela o chamava de Velho. Gardel tinha trinta e quatro anos quando a namorou. Ela apenas com catorze. Quando me namorou, já era um garanhão mais velho de quarenta e cinco e acabava de deixar sua lendária namorada. Eu recém tinha completado vinte anos. Me balançava sobre a garupa escura das fêmeas da minha espécie. Tinha, além disso, uma exata cor de madeira e não esse tom grisalho das mulheres que morrem porque algo está acabando de devorá-las por dentro.</p>
<p>El Morocho del Abasto me devoró como a un pajarito, pero yo quise que me comiera. ¿Quise? ¿Las cosas pasan porque</p>	<p>O Morocho do Abasto me devorou como quem devora a um passarinho, mas eu quis que me comesse. Quis? As coisas</p>

<p>queremos? Él era grande y yo pequeña. Él era Gardel y yo todavía no me convertía en la mujer que fui: Micaela Thorné de los Llanos, ginecóloga, botánica y fitóloga por afición. La primera mujer de color en cortar trompas de Falopio, en acotar contagios de enfermedades de transmisión sexual, en dirigir programas de control de natalidad. También fui la primera en explicar científicamente el poder de una planta que curaba muchos males, que aceleraba curaciones, reparaba tejidos, componía llagas. De la misma familia que la <i>Uncaria tomentosa</i>, acá en el Caribe se la conoce como <i>corazón de viento</i>.</p>	<p>acontecem porque queremos? Ele era grande e eu pequena. Ele era Gardel e eu ainda não havia me tornado a mulher que fui: Micaela Thorné de los Llanos, ginecologista, botânica e fitóloga por hobby. A primeira mulher de cor a cortar trompas de Falópio, a limitar o contágio de doenças sexualmente transmissíveis, a dirigir programas de controle de natalidade. Também fui a primeira a explicar científicamente o poder de uma planta que curava muitos males, que acelerava curativos, reparava tecidos, tratava feridas. Da mesma família que a <i>Uncaria tomentosa</i>, no Caribe ela é conhecida como <i>corazón de viento</i>.</p>
<p>«Pero el tango también cura», me dijo una noche mientras fui su mujer. ¿Acaso fui mujer en aquellas veintisiete noches que pasé a su lado? ¿Acaso su voz, sus canciones, los bailes que bailamos me curaron de algún mal, o fueron ellos los causantes de esta melancolía que me carcome por dentro? ¿Por qué tuvo ese efecto su cercanía? Nunca lo sabré. Quizás por esto recuento esta historia, para dejar testimonio de lo que nunca sabré: Gardel.</p>	<p>“Mas o tango também cura”, me disse uma noite enquanto fui sua mulher. Por acaso fui mulher naquelas vinte e sete noites que passei ao seu lado? Por acaso sua voz, suas canções, as danças que dançamos me curaram de algum mal, ou foram elas as causadoras dessa melancolia que me consome por dentro? Por que sua proximidade teve esse efeito? Nunca saberei. Talvez por isso que conto novamente esta história, para deixar o testemunho daquilo que nunca saberei: Gardel.</p>
<p>Cuando fui la amante de Gardel, no era más que una muchacha que se creía mujer. Por aquellos tiempos, Gardel sufría de un mal. Sífilis. Gardel tenía sífilis. Se infectó de muchacho en los puteros del Boca, o en los del Abasto. Gardel padecía del terrible mal y eso lo sabíamos unos pocos y yo.</p>	<p>Quando fui a amante de Gardel, não era mais que uma menina que se achava mulher. Naquele tempo, Gardel sofria de um mal. Sífilis. Gardel tinha sífilis. Infectou-se quando ainda era menino nos puteiros do Boca, ou no Abasto. Gardel padecia desse terrível mal e apenas eu e outros poucos sabiam.</p>
<p>Lo vi sufriendo de dolores de cabeza, palpé sus ganglios inflamados, atendí sus náuseas y vómitos ocasionales. Lo vi hinchado como un dirigible, otras veces demacrado. Lo acuné, él muerto de dolor y cansancio. Lo ayudé a enrollarse</p>	<p>Eu o vi sofrendo com dores de cabeça, apalpei seus gânglios inflamados, cuidei de suas náuseas e vômitos ocasionais. Eu o vi inchado como um dirigível, outras vezes abatido. Eu o embalei enquanto ele morria de dor e cansaço. Eu o ajudei a</p>

<p>bufandas alrededor del cuello para proteger su voz. «Es lo único que tengo. Si pierdo esto, lo pierdo todo», lo oí mascullar. El mal le robaba su voz, no lo dejaba cantar. Y aun así cantaba.</p>	<p>enrolar-se em cachecois por volta do pescoço para proteger sua voz. “É a única coisa que tenho. Se eu perder isso, perco tudo”, o escutei murmurar. O mal roubava sua voz, não o deixava cantar. E ainda assim cantava.</p>
<p>Los ataques eran recurrentes. No se curaban con nada, ni con el legendario Calomel, ni con Salvarsán, la «bala de Ehrlich», a la que llamaban en la calle «la bala de plata». Gardel se inyectaba con regularidad. Un masajista boricua que hacía las veces de secretario seguía las órdenes de un doctor de Nueva York y le aplicaba fuertes dosis del fármaco prescrito. La solución acuosa entraba en el músculo llevando el veneno (bismuto, arsfenamina, mercurio y sodio) hacia la sangre y de ahí a las zonas infectadas. Con esas inyecciones, Gardel mantenía la infección a raya, bajo control, pero aun así le acosaba el miedo a perder la voz. Por eso me llamó. Corrijo, no me llamó a mí. Mandó llamar a mi abuela, Mano Santa. Así fue como lo conocí. Como supe de su mal. Como intimamos.</p>	<p>Os ataques eram recorrentes. Não curavam com nada, nem com o lendário Calomelano, nem com Salvarsan, a “bala de Erchlich”, a que chamavam pelas ruas de “bala de prata”. Gardel injetava-se regularmente. Um massagista porto-riquenho que às vezes era secretário seguia as ordens de um médico de Nova Iorque e aplicava fortes doses do medicamento prescrito. A solução aquosa entrava no músculo levando o veneno (bismuto, arsfenamina, mercúrio e sódio) para o sangue e de lá para as áreas infectadas. Com essas injeções, Gardel mantinha a infecção afastada, sob controle, mas mesmo assim era perseguido pelo medo de perder a voz. Por isso ele me chamou. Aliás, não chamou a mim. Mandou chamar minha avó, Mão Santa. Foi assim que o conheci. Como soube de seu mal. Como nos tornamos íntimos.</p>
<p>En los días que pasé junto al Zorzal, fui testigo de cómo sus «secretarios» corrían a buscar doctores, medicinas, todo en secreto. Llegaban con remedios, siempre nuevos, siempre ineficaces. El mal se apaciguaba y Gardel salía a asegurarse de que estaba vivo. Sobeteaba a fulanas, enamoraba a damas de sociedad, se rodeaba de abrazos y de vítores. Pero iba perdiendo la voz. Octavas que no alcanzaba, ardores en la garganta, quebraduras en el canto. Sólo él lo notaba. Por eso mandó a buscar a mi abuela, Clementina de los Llanos Yabó, mejor conocida como Mano Santa. Ramos</p>	<p>Nos dias que passei com o Zorzal, testemunhei como os seus “secretários” corriam à procura de médicos, remédios, tudo às escondidas. Chegavam com remédios, sempre novos, sempre ineficazes. O mal diminuía e Gardel saía para se certificar de que estava vivo. Relava em fulanas, cortejava damas da sociedade, rodeado por abraços e aplausos. Mas ia perdendo a voz. Oitavas que não alcançava, queimação na garganta, rachaduras no cantar. Só ele percebia. Por isso mandou chamar minha avó, Clementina de los Llanos Yabó, mais conhecida como Mão Santa. Ramos</p>

Cobián, el dueño del Teatro Paramount, se la recomendó.	Cobián, dono do Teatro Paramount, a recomendou.
—Esa negra cura lo que los doctores desahucian.	—Essa negra cura o que os doutores já não têm esperança em curar.
Gardel envió a Riverol y a José Plaja a que salieran a buscarnos. ¿O fueron Riverol y Barbieri? No lo sé, no recuerdo bien. Han pasado ya tantos años. De lo que sí estoy segura es de que ese fue el comienzo de todo; de que más de la mitad de los veintisiete días que estuvo Gardel en Puerto Rico los pasó entre mis brazos.	Gardel mandou Riverol e José Plaja nos procurar. Ou foi Riverol e Barbieri? Não sei, não me lembro bem. Tantos anos se passaram. O que tenho certeza é de que esse foi o começo de tudo; de que mais da metade dos vinte e sete dias que Gardel esteve em Porto Rico ele passou em meus braços.
Entre mis brazos. El roce, las caricias, el anuncio de lo que viene. Sus labios rozaron mi cuello, sus manos me apretaron la espalda, sus dedos me hurgaron entre las piernas, allá en mis otros labios, flor de carne. Mi corazón de viento. Yo suspiraba mojada y lo empujaba para que sacara los dedos y entrara él completo. A veces, pocas, no aguantó más y entró. Yo sabía con lo que me estaba metiendo. Sabía a lo que me estaba exponiendo, pero no me importó nunca. Él pujaba y bufaba hasta que se le amainaba el apremio y entonces se retiraba, justo a tiempo. Nunca hubo emisiones de ningún tipo. Salí ilesa de mis encuentros con Gardel; no por gestión mía, sino suya. No por mis deseos, sino gracias a los suyos.	Em meus braços. O toque, as carícias, o anúncio do que está por vir. Seus lábios tocaram o meu pescoço, suas mãos apertaram minhas costas, seus dedos mergulharam entre minhas pernas, nos meus outros lábios, flor de carne. Meu <i>corazón de viento</i> . Eu suspirava molhada e o empurrava para que ele tirasse os dedos e entrasse por completo. Às vezes, poucas, não aguentou mais e entrou. Eu sabia no que estava me metendo. Sabia ao que estava me expondo, mas isso nunca me importou. Ele empurrava e bufava até que sua vontade amenizasse e então se retirava, bem a tempo. Nunca houve transmissão de nenhum tipo. Saí ilesa dos meus encontros com Gardel; não por responsabilidade minha, mas dele. Não pelos meus desejos, mas sim graças aos dele.
¿Qué buscaba yo al correr ese riesgo?	O que eu procurava ao correr esse risco?
¿Acaso una se arriesga porque quiere?	Por acaso alguma mulher se arrisca porque quer?
Después de que Gardel se fue, mi abuela terminó de morir. Eco de tos infinita. Hilo de sangre corriéndole por las comisuras de la boca, por los huecos de la nariz que no paraba de resollar. Mano Santa aguantó todo lo que pudo hasta que una tarde de junio me pidió:	Depois que Gardel se foi, minha avó terminou de morrer. Eco de uma tosse infinita. Um fio de sangue escorria pelos cantos da boca, pelas narinas que não paravam de chiar. Mão Santa aguentou o quanto pôde, até uma tarde de junho quando me pediu:



—Hay veces en que se debe ayudar a la muerte. Esta es una de esas veces.	– Há vezes em que se deve ajudar a morte. Esta é uma das vezes.
Me metí en el cuartito de las hierbas, mezclé el bejuco de luna con la maría luisa, trituré la semilla de aguacate. Le agregué malá blanca, para aguantarle las hemorragias a mi abuela. Encontré la hoja: toqué su pelusa azul, sentí el suspiro de su tallo partiéndose, la rugosidad de sus hojas bajo mis dedos, su endeble nervadura. Agarré el anafre, puse en él el matraz del alambique con que Mano Santa calentaba sus brebajes. Me dispuse a destilar; agua, fuego, corazón de viento. Dejé enfriar su esencia verdiazul, casi un vapor en el matraz. Entonces oí el «Avanza, Micaela» ronco de mi abuela. La tintura estuvo lista. Escuché a lo lejos una tos abrupta, más violenta que las demás: era como si se le quisiera romper el pecho. Me acerqué al catrecito. Un hilo de sangre se le escurría por la nariz y por los labios. Quise llorar. Quise salir corriendo y vomitar en el patio. Quise no estar allí, siendo testigo de todo aquello. Sin embargo, me senté lentamente a los pies del catre, le acaricié la frente a Mano Santa. Tomé una punta de la sábana que la cubría y limpié su boca ensangrentada. Ella volvió a toser. Le levanté la cabeza, le ayudé a apoyar el codo para auparla un poco. Un pito se le escapaba del pecho. Le acerqué la taza que contenía el brebaje. Tomó un sorbito tan sólo. Me asusté ante lo irreversible de los hechos.	Corri ao quartinho das ervas, misturei cipó-d’alho com erva-luiza, triturei semente de abacate. Acrescentei malá branca para estancar a hemorragia da minha avó. Encontrei a folha: toquei sua penugem azul, senti o suspiro do seu caule se quebrando, a rugosidade de suas folhas sob meus dedos, sua nervura frágil. Peguei o fogareiro, coloquei nele o frasco do alambique com que Mão Santa aquecia suas poções. Me dispus a destilar: água, fogo, <i>corazón de viento</i> . Deixei esfriar sua essência azul esverdeada, quase um vapor no frasco. Então ouvi um rouco “Continua, Micaela” vindo de minha avó. A tintura estava pronta. Escutei de longe uma tosse bruta, mais violenta que as demais: era como se a tosse fosse romper seu peito. Aproximei-me de seu leito. Gotas de sangue escorriam pelo nariz e pelos lábios. Quis chorar. Quis sair correndo e vomitar no quintal. Quis não estar lá, sendo testemunha de tudo aquilo. No entanto, sentei-me lentamente aos pés do leito, acariciando Mão Santa em sua testa. Peguei uma ponta do lençol que a cobria e limpei sua boca ensanguentada. Ela voltou a tossir. Levantei sua cabeça, a ajudei a apoiar o cotovelo para erguê-la um pouco. Um agudo escapava de seu peito. Levei a ela a xícara que continha a poção. Ela tomou apenas um golinho. Assustei-me diante da irreversibilidade dos fatos.
—Dame más.	– Me dá mais.
—¿Y si llamo a los médicos? ¿A la doctora Roberts?	– E se eu chamar os médicos? A doutora Roberts?
—No me van a dejar ir. Es mi hora. Me quiero ir ya, Micaela.	– Não vão me deixar ir. É minha hora. Eu quero ir embora, Micaela.
—Pero, abuela, te estoy matando.	– Mas, vó, estou te matando.

Mi abuela sonrió. Me rozó la mano con la punta de sus dedos rugosos. Mientras tanto, yo lloraba.	Minha avó sorriu. Alisou a minha mão com a ponta de seus dedos ásperos. Enquanto isso, eu chorava.
—¿Quién me queda si te vas?	– Com quem eu fico se você vai embora?
Ronquidos, pitidos, tos seca y más sangre que limpiarle de las comisuras de los labios.	Roncos, chiados, tosse seca e mais sangue para limpar dos cantos de sua boca.
—Te quedas contigo.	– Fica com você mesma.
Pero ella no sabía de los dedos de Gardel metidos entre mis piernas. No sabía de la voz, de la tersura de aquella voz que Gardel me alojó dentro, donde habitaba un vacío que yo no supe llenar con nada más. Ni antes ni después.	Mas ela não sabia dos dedos de Gardel metidos entre minhas pernas. Não sabia da voz, da suavidade daquela voz que Gardel alojou dentro de mim, onde vivia um vazio que eu não soube preencher com mais nada. Nem antes nem depois.
Encendí la radio para esperar que el brebaje que le había dado a beber a Mano Santa hiciera efecto. Era el 24 de junio de 1935. En Medellín, en el aeropuerto Olaya Herrera, el avión trimotor Ford C-31 de la SACO se estrellaba contra otra aeronave. En el siniestro murieron quince pasajeros. Entre los muertos figuraban Alfredo Le Pera, Guillermo Desiderio Barbieri, Ángel Domingo Riverol, el piloto, capitán Ernesto Samper, y el Zorzal Criollo. Los comentaristas dijeron que ocurrió lo imprevisto, que otro avión, del doble de tamaño del primero, se deslizó por el mismo tramo de la pista, o de cielo, o en el espacio entre el cielo y la pista. Eso nunca me quedó claro. El piloto llamó por radio, gritó; nadie contestó. Desesperado, sacó una pistola. Algunos reporteros comentaron que lo hizo para pegarse un tiro, sabiendo que iba a morir; otros, que intentó hacer una detonación al aire para alertar al otro avión, esperando que a último momento el piloto de la nave descarrilada los viera y se desviara. Pero algo en la pista los deslizó contra un galpón y el avión donde viajaba Gardel se consumió entre las llamas.	Liguei o rádio para esperar que a poção que Mão Santa havia bebido fizera efeito. Era dia 24 de junho de 1935. Em Medellín, no aeroporto Olaya Herrera, o avião trimotor Ford C-31 do Serviço Aéreo Colombiano se chocava contra outra aeronave. Quinze passageiros morreram no acidente. Entre os mortos estavam Alfredo Le Pera, Guillermo Desiderio Barbieri, Ángel Domingo Riverol, o piloto, capitão Ernesto Samper, e o Zorzal Criollo. Os comentaristas disseram que havia ocorrido o improvável, que outro avião, com o dobro do tamanho do primeiro, deslizou pelo mesmo trecho da pista, ou do céu, ou do espaço entre o céu e a pista. Isso nunca ficou claro para mim. O piloto chamou pelo rádio, gritou; ninguém respondeu. Desesperado, sacou uma arma. Alguns repórteres comentaram que fez isso para atirar em si mesmo, sabendo que ia morrer; outros, que tentou detonar ao ar para alertar ao outro avião, esperando que no último momento o piloto da aeronave descarrilhada os visse e desviasse. Mas algo na pista fez com que deslizassem contra um galpão e o avião em que Gardel viajava foi consumido pelas chamas.

<p>Imaginé los ojos de Gardel entre esas llamas, sonriéndome. El roce, sus brazos cercándome el talle, nuestros torsos tocándose, sus dedos, pero la cara ausente. Lo recordé enseñándome a bailar el <i>canyengue</i>. «Quedate tiesa, chiquilla, aguantá la tensión hasta que no podás más, entonces da el paso». Su voz me ocupó entera. Sus piernas empujaron las mías hacia el aire. «Esto es una tristeza que se baila, a la que se le hace frente de cuerpo entero». Después canturreó en mi oído. Su voz, el tiro de gracia.</p>	<p>Imaginei os olhos de Gardel entre essas chamas, sorrindo para mim. O toque, seus braços rodeando a minha cintura, nossos torsos se tocando, seus dedos, mas o rosto ausente. Lembrei dele me ensinando a dançar o tango <i>canyengue</i>. “Fica tesa, <i>chiquilla</i>, aguenta a tensão até que não possas mais, e então dá um passo”. Sua voz me ocupou inteira. Suas pernas empurraram as minhas para o ar. “Isto é uma tristeza que se dança, que se enfrenta de corpo inteiro”. Depois cantarolou no meu ouvido. Sua voz, o tiro de misericórdia.</p>
<p>Me quedé aturdida, escuchando en la radio la noticia una y otra vez. Al otro día, casi de madrugada, mi abuela dejó de respirar.</p>	<p>Fiquei atordoada, escutando no rádio a notícia uma e outra vez. No outro dia, quase de madrugada, minha avó deixou de respirar.</p>
<p>Gardel estuvo veintisiete días metido entre mis piernas. Me contó todo lo que hoy transcribo. Lo que narro no es exactamente lo que me contó; narro otra cosa. El eco de las palabras y las acciones. Las reverberaciones de su voz, como una piedra que cae sobre un estanque y despierta las ondas dormidas del agua; eso cuento. Vuelvo a oír a Gardel, delirando en el trance del corazón de viento. Vuelvo a verlo batallando contra su mal. Vuelvo a bailar con él en bares de mala muerte, a conversar con él en hoteles, o en medio de carreteras que recorría acompañado de mí y de sus «hermanos» para llegar a cantar a algún lugar de la Isla. Vuelvo a las madrugadas en que me hacía girar en el aire para luego abrazarme entre las sábanas; a las madrugadas en que me contaba cosas que yo no entendía o que entendía a medias, o que comprendía perfectamente, como si las estuviera diciendo con mi propia boca. Su voz se quedó reverberando dentro de mí, como ondas debajo de la piel. Eso es lo que</p>	<p>Gardel passou vinte e sete dias entre minhas pernas. Me contou tudo o que hoje transcrevo. O que narro não é exatamente o que me foi contado; narro outra coisa. O eco das palavras e das ações. As reverberações de sua voz, como uma pedra caindo em um lago e despertando as ondulações adormecidas da água; isso que conto. Volto a escutar Gardel, delirando no transe do <i>corazón de viento</i>. Volto a vê-lo batalhando contra o seu mal. Volto a dançar com ele nas biroscas, a conversar com ele em hotéis, ou em meio às estradas que ele percorreu acompanhado por mim e por seus “irmãos” para conseguir cantar em algum lugar da Ilha. Volto às madrugadas em que me fazia girar no ar para depois me abraçar entre os lençóis; às madrugadas em que me dizia coisas que eu não entendia ou entendia pela metade, ou compreendia perfeitamente, como se as tivesse dizendo com minha própria boca. Sua voz ficou reverberando dentro de mim, como ondas debaixo da pele. Isso é o que eu quero contar. Os sobressaltos</p>

<p>quiero contar. Las sacudidas de esa voz, la huella que dejó, esos nódulos que no se desatan; a ver si así al fin logro limpiarme de su enfermedad.</p>	<p>dessa voz, a marca que deixou, esses nós que não desatam; para ver se finalmente consigo me livrar de sua doença.</p>
<p>¿Por qué escribo todo esto? Porque me voy a morir. Cantazo de luz y lo veo. Me oigo desde dentro y desde afuera y pienso que al fin me alcanzó mi hora. No tengo una abuela que me abrace. No tengo un solo hombre, un solo hijo al lado que me acompañe en lo que cruzo las aguas. Fui tantas cosas y hoy no tengo nada. Estoy sin nadie, porque tuve miedo.</p>	<p>Por que escrevo tudo isso? Porque vou morrer. Um feixe de luz e o vejo. Eu me ouço por dentro e por fora e acho que finalmente chegou a minha hora. Não tenho uma avó que me abrace. Não tenho um único homem, um único filho ao meu lado que me acompanhe na travessia das águas. Já fui tantas coisas e hoje não tenho nada. Estou sem ninguém, porque tive medo.</p>
<p>Transcribo el momento, lo recuerdo lo mejor que puedo. Le digo adiós a Gardel y guardo mi secreto y el suyo. En mi mano sostengo el frasco con la tintura que preparé para curarlo de su mal, pero que a fin de cuentas no le entregué. Me la voy a beber muy pronto. Veo al Zorzal despedirse desde el umbral de mi puerta en Campo Alegre, hace ya tantos años. Lo veo calarse su sombrero de casimir, encender un cigarrillo e irse. Esta vez no tengo miedo. Esta vez no ansío reencuentros ni revanchas. Al fin lo despido con sosiego, mientras cuento todo esto. Las palabras nos limpiarán de este adiós.</p>	<p>Transcrevo o momento, a lembrança da melhor forma que posso. Digo adeus a Gardel e guardo o meu segredo e o seu. Em minha mão seguro o frasco com a tintura que preparei para curá-lo de seu mal, mas que no fim das contas não entreguei. Vou bebê-la em breve. Vejo Zorzal se despedindo na soleira da minha porta em Campo Alegre, já tantos anos atrás. Vejo-o colocar seu sombrero de cashmir, acender um cigarro e partir. Desta vez não tenho medo. Desta vez não anseio por reencontros nem vinganças. Por fim, me despeço calmamente, enquanto conto tudo isto. As palavras nos limparão desse adeus.</p>